

Lyrische Suite für Streichquartett

Fünfzehn Jahre nach Vollendung seines ersten Streichquartettes wandte Berg sich erneut dieser Besetzung zu. Hatte er zuvor Kritiker und Publikum mit seiner auf zwei Sätze beschränkten Form überrascht, so erweitert er diesmal die im klassischen Vorbild drei- bis viersätzliche Anlage zu der schon in Beethovens Spätwerk verwirklichten Sechsteiligkeit. Mit dem Titelwort “lyrisch” betont er einerseits den intendierten Charakter, andererseits den Bezug zur *Lyrischen Sinfonie* seines Freundes Alexander Zemlinsky, dem er seine *Lyrische Suite* widmet und deren Hauptthema er tongenau zitiert. Die Worte Rabindranath Tagores, die Zemlinsky in diesem Thema vertont, lauten “Du bist mein Eigen, mein Eigen”. Gesungen vom männlichen Protagonisten im Verlauf des der Sinfonie zugrunde liegenden Liebesdialogs, markiert der Refrain im dritten Gesang den innigen Höhe und Wendepunkt einer Entwicklung, die von Sehnsucht über Vertrautheit und Liebe zur Erkenntnis der Unmöglichkeit einer Beziehung, zu Resignation und Verzicht führt. Als wesentliche Aussage wird das Thema in der instrumentalen Coda in Erinnerung gerufen.¹ Die am 4. Juni 1924 in Prag unter Zemlinskys Leitung uraufgeführte Liedsinfonie hinterließ großen Eindruck, der in den Jahren 1925-26, als Berg an seiner zweiten Streichquartettkomposition arbeitete, noch ganz lebendig war.

In seiner bereits erwähnten analytischen Einführung, überschrieben “Neun Blätter zur *Lyrischen Suite für Streichquartett*”,² erläutert Berg die gewählte Entwicklung der Tempi sowie seine besondere Anwendung der Zwölftontechnik. Hinsichtlich der Tempi – *Allegretto gioviale, Andante amoroso, Allegro misterioso, Adagio appassionato, Presto delirando, Largo desolato* – zeichnet das Werk Bergs typische keilförmige Spreizung zu den beiden Extremen nach: Die Sätze I, III und V beschleunigen sich von *Allegretto* über *Allegro* zu *Presto*; die Sätze II, IV und VI verlangsamten sich von *Andante* über *Adagio* zu *Largo*.

¹Siehe dazu S. Bruhn, “Alexander Zemlinsky: *Lyrische Symphonie* für Sopran, Bariton und Orchester in 7 Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore” in dieselbe, « *Dunkel ist das Leben* ». *Liedsinfonien zur Vergänglichkeit von Mahler bis Penderecki* (Waldkirch: Gorz, 2020), S. 69-110.

²Vgl. Schneider, *Alban Berg: Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, S. 236-253.

Hinsichtlich der Kompositionstechnik kündigt Berg einen konsequent palindromischen Aufbau an, in dem sechs in Zwölftontechnik entworfene Sätze bzw. Satzabschnitte mit sechs “frei atonal” konzipierten alternieren:

I	II	III	A	B	A'	IV		V	A	B	A'	B'	A''	VI
12t.	frei	12t.	frei	12t.	frei		frei	12t.	frei	12t.	frei	12t.	frei	12t.

Symmetrie und Palindrom finden sich auch in anderen Parametern des Werkes, so in der Grundform der für dieses Werk erneut gewählten Allintervallreihe. Diesen horizontal spiegelnden und damit quasi die zeitliche Entwicklung aufhebenden Formen steht gleichbedeutend Bergs Überzeugung gegenüber, dass nicht nur Menschen und ihre Beziehungen zueinander, sondern auch thematische Komponenten im Zuge mehrerer Wiederaufnahmen wesentliche Entwicklungen durchmachen – dass sie, wie er es ausdrückt, im Verlauf eines Werkes “ein Schicksal erleiden”.

In der *Lyrischen Suite* gilt dies sogar für die Zwölftonreihen, denen Berg damit eine sekundär thematische Bedeutung zuspricht. Explizit äußert er sich hierzu nur in Bezug auf seine Ur-Reihe, die alle Sätze durchzieht (im Folgenden R1). Sie beginnt im Kopfsatz in der oben erläuterten palindromischen Intervallanordnung, durchläuft jedoch in späteren Sätzen eine Entwicklung, die sich in einem zweistufigen Prozess niederschlägt. Berg schreibt dazu:

Die Reihe verändert sich im Verlauf der 4 Sätze durch Umstellung einiger Töne. (Diese Veränderung [ist] unwesentlich in Hinblick auf die Linie, wesentlich aber in Hinblick auf die Charaktere – “Schicksal erleidend”).³

Lyrische Suite: Reihe R1 und ihre “schicksalhaften” Veränderungen

R1	f	e	c	a	g	d	as	des	es	ges	b	h
R1, Quarttransposition	b	a	f	d	c	g	des	ges	as	h	es	e
R1a	b	a	f	h	c	g	des	ges	as	d	es	e
R1a, Terztransposition	des	c	as	d	es	b	e	a	h	f	ges	g
R1b	des	c	as	d	f	a	e	b	h	es	ges	g

³Schneider, *op. cit.*, S. 236.

Und Berg fährt fort:

Verknüpfung der einzelnen Sätze geschieht – abgesehen davon, dass die 12ton-Reihe eine solche Verknüpfung herstellt – dadurch, dass jeweils 1 Bestandteil (1 Thema oder 1 Reihe, 1 Stück oder 1 Idee) in den folgenden Satz hinübergenommen wird und der letzte wiederum auf den 1. zurückgreift. Natürlich nicht mechanisch, sondern ebenfalls im Verhältnis der großen Entwicklung (Stimmungssteigerung) innerhalb des *ganzen* Stückes (“Schicksal erleidend!”)

Die unabhängigen Reihen, die eine Verknüpfung zwischen den Sätzen erzeugen, stellt Berg nicht vor. Dabei sind sowohl deren erster Auftrittsort als auch die durch sie verknüpften Aspekte höchst aufschlussreich. Wenn Berg in seinen “Neun Blättern zur *Lyrischen Suite* für Streichquartett” sechs der zwölf Sätze bzw. Abschnitte des Werkes als in tonaler Hinsicht “frei” kennzeichnet und sie sechs nach der Zwölftonmethode komponierten gegenüberstellt, scheint er anzudeuten, dass er im Kontext der freien Atonalität auf Reihenordnungen verzichtet. Tatsächlich kommen jedoch auch dort im Kontext bedeutsamer thematischer Komponenten mehrere vollständige Zwölftonreihen vor, die ebenfalls verarbeitet werden. Es sind vor allem die Nebenstimmen und Überleitungen, die “frei” angelegt sind. In dieser Studie werden die von Berg selbst ausgewiesenen Varianten seiner Ur-Reihe, wie oben schon geschehen, als “R1a” und “R1b” gekennzeichnet, die unabhängigen Zwölftonreihen dagegen in fortlaufender Nummerierung (Reihe 2 bis Reihe 5).

Berg verwendet seine Reihen nicht nur fortlaufend von Ton 1 bis Ton 12, sondern bezieht oft kreisförmige Verschiebungen mit ein. Hinzu kommen Ableitungen, bei denen er eine Reihe in einander ergänzende Exzerpte von 7 + 5 oder 6 + 6 Tönen teilt. Diese erklingen entweder in zwei Instrumenten komplementärrhythmisch und bilden so eine mehrfarbige Reihe, oder sie folgen aufeinander und sind als Derivate der ursprünglichen Reihe nicht mehr zu erkennen. Berg bezeichnet diese Exzerpte als “Halbreihen”. Sein satzbezogenes Beispiel für 7 + 5 Töne zeigt, abstrakt dargestellt: Aus 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 wird entweder

1 ___ 4 5 ___ 7 ___ 10 11 12 oder 1 4 5 7 11 12 2 3 6 8 9 10
2 3 ___ 6 ___ 8 9 _____

Diese alternativen Reihen ordnet Berg durchaus thematisch zu. Einige setzt er auch satzübergreifend ein und unterwirft sie dabei manchmal sogar gleichfalls einer Entwicklung, die das implizite ‘Programm’ des Werkes spiegelt.

Dieses ‘Programm’ ist die semantische Schicht hinter den Tönen und Strukturen. Seit den Analysen und Funden, die Constantin Floros und George Perle Mitte der 1970er-Jahre fast zeitgleich jedoch unabhängig voneinander veröffentlichten,⁴ ist der autobiografische Gehalt des Werkes bekannt. Es erzählt in der Art eines musikalischen Tagebuches von Bergs leidenschaftlicher aber aussichtsloser Liebe zu Hanna Fuchs-Robettin, unter liebevoller Erwähnung ihrer zwei Kinder, zu denen Berg große Zuneigung fasste: den zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Berg siebenjährigen Munzo und die damals dreieinhalbjährige Dorothea. Hannas Schwägerin Alma Mahler-Werfel und Bergs damaliger Schüler Theodor W. Adorno fungierten als Boten der Liebesbriefe Bergs. Adorno erinnert sich:

In der Zeit, in der ich bei ihm war, spielte die Geschichte mit Hanna, der Schwester Werfels; er hat mich als postillon d’amour benutzt. [...] Die ganze Affäre war hoffnungslos von Anfang an, da sie einerseits mit einem ungeheuren Pathos belastet war, andererseits weder Berg seine Frau noch Hanna ihren Mann und ihre zwei Kinder verlassen wollte.⁵

Die Familie Fuchs-Robettin floh 1938 vor den Nationalsozialisten in die USA, wo Hanna 1964 starb. Im Nachlass ihrer Mutter fand die Tochter Dorothea ein Exemplar der Taschenpartitur, das Berg für Hanna mit ausführlichen handschriftlichen Randnotizen versehen hatte. Als George Perle diese 1977 auswertete, boten sie eine unerwartete Bestätigung der semantischen Analyse, die Constantin Floros zwei Jahre zuvor auf Basis der musikalischen Details erstellt hatte. Perles Bericht und Transkript konnte Floros’ Deutungen in zahlreichen Aspekten verifizieren, sie aber auch um konkrete biografische Zuweisungen bereichern. Im selben Nachlass fanden sich zudem 14 Briefe von Berg an Hanna, die Floros später herausgab.⁶

⁴Constantin Floros, “Das esoterische Programm der Lyrischen Suite”, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft I* (1974); zitiert nach der Fassung in H.-K. Metzger et al., Hrsg., *Musik-Konzepte: Alban Berg Kammermusik I* (München: edition text + kritik, 1981), S. 5-48. George Perle, “The Secret Program of the Lyric Suite”, in *The International Alban Berg Society Newsletter 5* (1977); erweiterte Fassung in *The Musical Times* (1977); hier zitiert aus “Das geheime Programm der Lyrischen Suite” in *Alban Berg Kammermusik I*, S. 49-74.

⁵Adorno in Henri Lonitz, Hrsg., *Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel 1925-1935*, Bd. II (Frankfurt: Suhrkamp, 1997), S. 335.

⁶Constantin Floros, *Alban Berg und Hanna Fuchs: Die Geschichte einer Liebe in Briefen* (Zürich: Arche, 2001). Vgl. auch Gerhard Fischer, *Amour fou: Hanna Fuchs, Alban Berg und ein Streichquartett, genannt Lyrische Suite* (Wien: Transmediale Gesellschaft Daedalus, 2009).

I – Allegretto gioviale

Eine Entsprechung sowohl zum emotionalen Verlauf der Tempi als auch zur Symmetrie der tonalen Anlage fand Berg in Fritz Heinrich Kleins 1921 entwickelter Allintervallreihe, die er bereits seiner Zweitvertonung von Theodor Storms Gedicht “SchlieÙe mir die Augen beide” zugrunde gelegt hatte. Diese besondere Zwölftonanordnung, die alle elf Intervalle vom Halbtonschritt bis zur großen Sept enthält, galt zu der Zeit als einzig mögliche Allintervallreihe. Klein hatte sie zusammen mit dem sogenannten “Mutterakkord” entwickelt, einer Vertikalisation, die ebenfalls aus zwölf verschiedenen Tönen und elf verschiedenen Intervallen gebildet ist.⁷ Erst 1937 fügte Ernst Krenek eine zweite hinzu, der später weitere folgten.⁸

Im Kopfsatzhauptthema unterstreicht Berg die Intervalle zudem durch ihre Richtung, indem er die Tonpaare mit 1, 3, 5, 7, 9 und 11 Halbtönen Abstand fallend setzt, alle Schritte mit geradzahligen Halbtongrößen dagegen steigend:

Lyrische Suite I:

Die Originalform der Reihe:



Diese Reihe ist in sich symmetrisch, insofern die zweite Hälfte eine Tritonustransposition der ersten Hälfte darstellt:

1. Hälfte der Reihe
mit Krebs



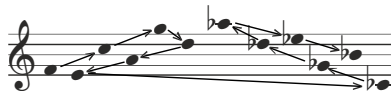
Krebs in Tritonustransposition,
in Bergs Oktavpositionen



Wie Berg betont, ist jede Hälfte der Reihe aus verzahnten Folgen von Quinten und Quartan gebaut. Dadurch ergibt sich eine interessante Beziehung zum Quintenzirkel: Die erste Hälfte der Reihe enthält eine Hälfte des Quintenzirkels (*f, c, g, d, a, e*), die zweite Hälfte in symmetrischer Anordnung die komplementäre zweite Hälfte (*ces, ges, des, as, es, b*).

Lyrische Suite I:

Der Quintenzirkel in der
Originalform der Reihe



⁷Vgl. die Schlussakkumulation in der Zweitvertonung von “SchlieÙe mir die Augen beide”: *f1/c2/b2/g3/es4/d5/gis5/a5/cis6/e6/fis6/h6* mit 7-10-9-8-11-6-1-4-3-2-5 Halbtönen.

⁸Vgl. Manuel Gervink, “Die Strukturierung des Tonraums. Versuche einer Systematisierung von Zwölftonreihen in den 1920er bis 1970er Jahren”. In K. W. Niemöller et al., *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft* (Frankfurt: Lang, 2003), S. 323-334.

Im Kopfsatz macht Berg sich den Bezug seiner Reihe zum Quintenzirkel und zur verschränkten Quint-/Quartenfolge einerseits und deren Kontur aus Aufstieg und Abstieg andererseits auch jenseits dodekaphon basierter Tongruppen zunutze. Insbesondere stellt er hier mehrfach ein zwölfmäßig entworfenen Segment horizontal einem Quintenzirkelblock gegenüber oder unterlegt zwölfmägigen Phrasen einen Quint/Quart-Gang, der zuweilen sogar den Auf-/Abstieg der Originalform der Reihe gestisch imitiert. Zuletzt zeichnet sich die Reihe dadurch aus, dass sie in zwei spiegelsymmetrisch entsprechenden Segmenten (Ton 4-3-2 und 9-10-11) Dreiklänge enthält. In der Originalform sind dies a-Moll und es-Moll; in der Umkehrung (*f-ges-b-des-es-as-d-a-g-e-c-h*) werden daraus Ges-Dur (auch notiert als Fis-Dur) und C-Dur.⁹

Aus diesen Materialien bildet Berg Konturen und Klänge, Texturen und thematische Komponenten, die seinem Anspruch an die Erprobung der dodekaphonen Kompositionsweise ebenso zu genügen haben wie seinem Empfinden für Ästhetik und überzeugende Struktur. Bevor die wesentlichen Zwölftonbausteine in der ersten Hälfte des Kopfsatzes vorgestellt und Bergs spezifische Adaptationsweisen der Dodekaphonie erläutert wird, soll daher zuerst das auf den Hörer wirkende Klangerlebnis dieser 35 Takte, die der Komponist selbst als "Exposition" in einem "Sonatensatz ohne Durchführungsabschnitt" kennzeichnet, dargestellt werden.

Gleich zu Beginn unterstreicht Berg die Rolle der Quint/Quartfolgen für seine Allintervallreihe, indem er der Einführung des Hauptthemas durch die 1. Geige eine homophone Einleitung der anderen drei Instrumente vorausschickt, deren Akkorde jeweils Ausschnitte aus dem Quintenzirkel zum Klingen bringen. In einem synkopischen Rhythmus, der das *gioviave* im Satztitle auszudrücken scheint, durchlaufen die ersten drei Akkorde viertönige Segmente des Zirkels: *f/c/g/d*, *a/e/h/fis* und *des/as/es/b*; der vierte Akkord fügt sechstönig eine ganze Quintenzirkelhälfte hinzu: *c/g/d/a/e/h*.¹⁰ Es folgt, anfangs unbegleitet, das Hauptthema, das durch seine Artikulation mit Legato-Tonpaaren, zentralem Haltepunkt, *staccato*-Tonwiederholung und Schlussakzenten einprägsam charakterisiert ist.

⁹In den von Berg bevorzugten Tritonustranspositionen von Reihe und Umkehrung treten dieselben Dreiklänge auf, in den seltener verwendeten Transpositionen um eine kleine Terz tiefer oder höher ergeben sich, ebenfalls identisch an symmetrisch analoger Stelle, die Dreiklänge von c-Moll / fis-Moll in der Reihe und A-Dur / Es-Dur in der Umkehrung. Insgesamt stehen Berg somit in den engen Grenzen seiner bevorzugten Reihentransformationen Dur- und Moll Dreiklänge auf *c*, *es*, *ges/fis* und *a* zur Verfügung.

¹⁰Im ersten und vierten Akkord erklingen die Töne der Quintenzirkelsegmente in aufsteigender Anordnung, im zweiten und dritten Akkord mit vertikaler Vertauschung.

Lyrische Suite I: Das Hauptthema am Satzbeginn



Der Schlussston des Hauptthemas bildet seinerseits ein Tonpaar mit seinem Halbtonnachbarn, der jedoch (wie Berg ausdrücklich in der Partitur vermerkt) vom Cello übernommen und fortgeführt wird. Diese Fortführung bildet den melodischen Strang der Hauptthema-Ergänzung, die von den drei anderen Instrumenten überraschend konsonant mit einem homophonen Akkordschritt von Ges-Dur nach a-Moll begleitet wird. Diese Begleitung erklingt anschließend, viel leiser, erneut in der tieferen Oktave, während die 2. Geige ein gestisches Echo der Cellofigur anstimmt.

Lyrische Suite I: Die Hauptthemaergänzung

Dieses gestische Echo leitet über zu einer der für Berg typischen thematischen Entwicklungen. Schon in seinen frei atonalen Werken hatte er betont, dass Themen nie unverändert wiederkehren können, weil sie im musikalischen Verlauf notwendig "ein Schicksal erleiden". Die Zwölftontechnik fordert (und ermöglicht) nun ein neues Verständnis von thematischer Verwandtschaft. Sofern sich der Komponist nicht darauf beschränken will, den Wiederaufnahmen einer Komponente stets dieselbe Reihenform oder eine ihrer Transpositionen zugrunde zu legen, sofern also nicht wie in der tonalen Musik die melodisch-intervallische Identität im Vordergrund steht, stellt die gestische Verwandtschaft den Bezug her. Diese zeigt sich in weitgehender Beibehaltung des rhythmischen Verlaufs bei nur angedeuteter Ähnlichkeit der Gesamtkontur.

Ein neues Beispiel gestischer Verwandtschaft findet sich in der ersten Hauptthemaverarbeitung. In T. 7-11 erklingt ein dreistimmiger Engführungskanon mit fünf in halbtaktigem Abstand einsetzenden Hauptthema-Varianten. Die Einleitung durch Quintenzirkel-Akkorde, die dem ersten Hauptthema-Einsatz vorausgeht, ist hier ersetzt durch einen gezupften

Quart/Quint-Gang des Cellos in der thematisch vorgegebenen Kurvenform: $b \nearrow es \nearrow as \nearrow des \nearrow fis \nearrow h \nearrow$, $e \searrow a \searrow d \searrow g \searrow c \searrow f$ und durch einen ritardierenden Ausklang, in dem die Instrumente in absteigender Anordnung eine Hälfte des Quintenzirkels untereinander schichten.¹¹

Lyrische Suite I: Das Hauptthema und seine gestisch verwandte Ableitung

The image shows two systems of musical notation for a cello part. The first system, starting at measure 2, is marked 'poco f' and shows a melodic line with a tritone interval (e.g., B4 to F4). The second system, starting at measure 7, is marked 'p' and shows a similar melodic line with a tritone interval (e.g., B3 to F3). Both systems are in 2/4 time and feature a tritone interval.

Die fünfte abwärts gerichtete Kumulation lenkt die Aufmerksamkeit auf das Cello. Aus dessen Basston erhebt sich eine zweieinhalbtaktige, *molto espr.* markierte Kantilene, die nach fünf eher engen Intervallschritten plötzlich exzentrisch ausschlägt. Begleitet wird sie von einer homophonen Textur, in deren vier Segmenten (♪♪♪ , ♪♪♪ , ♪♪♪ , ♪♪♪) Geigen und Bratsche mit ihrem wiederholten *pizz.*, *pizz.*, *arco* einen starken farblichen Kontrast erzeugen. Es folgt eine Parallele, die – überraschend für Zwölftonpuristen, aber nicht für Berg – fast gespenstisch konsonant wirkt: Aus dem synkopisch gestrichenen Anfangston in T. 15 schält sich, in gezupft weitergeführter homorhythmischer Vierstimmigkeit, eine Folge aus verminderten Septakkorden gefolgt von kurzen Parallelen in kleinen Terzen und großen Sexten,¹² bevor die vier Stimmen in frei polyphones Spiel übergehen. Ein nur minimal verändertes Hauptthemazitat der 1. Geige beschließt den ersten Abschnitt der Exposition.

In T. 23 setzt der Seitensatz ein, den die 2. Geige unter Einbeziehung eines Bratschentones in zwei analogen Takten anstößt, bevor die beiden Instrumente den großintervallischen und ausdrucksmächtigen, mit einer Anspielung auf den Hauptthemaschluss endenden Dreitakter der 1. Geige mit Tritonusparallelen untermalen.¹³

¹¹Vgl. die Quintenzirkelhälfte $h\text{-}fis/\text{ges}\text{-}des\text{-}as\text{-}es\text{-}b$ in den Quartan bzw. Quinten von T. 12: Geigen $b/es + des/\text{ges}$, dann Bratsche as/es , zuletzt Cello h/fis .

¹²Zur Parallele der verminderten Septakkorde in weiter Lage vgl. T. 15 Mitte-16 Mitte: $as/d/h/f$, $g/cis/b/e$, $es/a/\text{ges}/c$, $c/fis/es/a$, $b/e/des/g$, $h/f/as/d$. Zur Terzenparallele vgl. 1. Hälfte T. 17: 2. Geige/Bratsche, zur Sextenparallele vgl. 2. Hälfte T. 17: 1. Geige/Bratsche.

¹³Für die Tritonusparallelen vgl. T. 25-26: 2. Geige/Bratsche (von b/e bis h/f). Für die Hauptthemaanspielung vgl. Rhythmus und Akzente der 1. Geige in T. 27-28 mit T. 2-3.

Lyrische Suite I: Der zweiteilige Seitensatz

Eine Überleitung der *brilliant* markierten 1. Geige, die anfangs dank spärlicher Begleitung cadenza-artig wirkt, mündet in den Schlusssatz. Hier initiiert das Cello eine Folge diatonisch aufsteigender Skalenabschnitte, deren Wechsel von C-Dur und Fis-Dur die anderen Instrumente aufsteigend übernehmen, bis die oberen drei, verzahnt in Sechzehntelstaffelung, kontinuierlich beschleunigend dem Takt zustreben, den Bergs "Tempo I" als Beginn der Reprise deklariert.

Der Übergang ist aus gleich zwei Gründen alles andere als eindeutig: Zum einen ist die Hauptthemaverarbeitung bei dieser offiziellen Wiederaufnahme weiter entfernt von dessen ursprünglicher Form als alle anderen Ableitungen. Zum anderen greift das Cello den gezupften Quart/Quintgang, den es in T. 7-9 der ersten Hauptthemavariante unterlegt, hier schon anderthalb Takte vor dem Ende der Exposition und damit einen ganzen Takt in die Reprise hineinreichend wieder auf. So beginnt die zweite Satzhälfte nicht nur fast unmerklich; der vom Komponisten erwähnte Neubeginn erscheint auf den ersten Blick sogar geflissentlich verschleiert. Erst der genaue Blick auf die beiden Hälften des Quintenzirkels, die Berg durch den plötzlichen Sprung über eine oktavierte Quint wirkungsvoll trennt, zeigt die tonale Untermauerung der Zäsur: Die zweite Hälfte des Quart/Quint-Ganges ist die transponierte Krebsumkehrung der ersten. Dabei fällt der Spiegelungspunkt exakt auf die Schnittstelle zwischen den zwei Großabschnitten des Satzes.

Lyrische Suite I:
Der Bassübergang
als transponierte
Krebsumkehrung

Zugleich erinnert dieser Bassgang an die dodekaphone Basis des Satzes: die Quintenfolge in der zugrunde liegenden Ur-Reihe, deren zweite Hälfte, wie oben erläutert, ebenfalls die Krebsumkehrung der ersten ist (vgl. Notenbeispiel S. 159 Mitte).

In einem zweiten Schritt soll die bislang thematisch und strukturell analysierte Kopfsatz-Exposition nun unter dem Blickwinkel von Bergs Anwendung der Zwölftontechnik neu betrachtet werden.

Berg verwendet acht Transformationen der unveränderten Allintervallreihe: zusätzlich zur Originalform (O_0) und deren Umkehrung (U_0) die Transpositionen beider auf den Tritonus (O_6 und U_6) sowie, etwas seltener, auf die Kleinterzen darüber und darunter (O_3 und U_3 sowie O_9 und U_9). Im “magischen Quadrat” der Reihe stellt sich dies so dar:

Lyrische Suite I: Bergs Auswahl im “magischen Quadrat” der Allintervallreihe

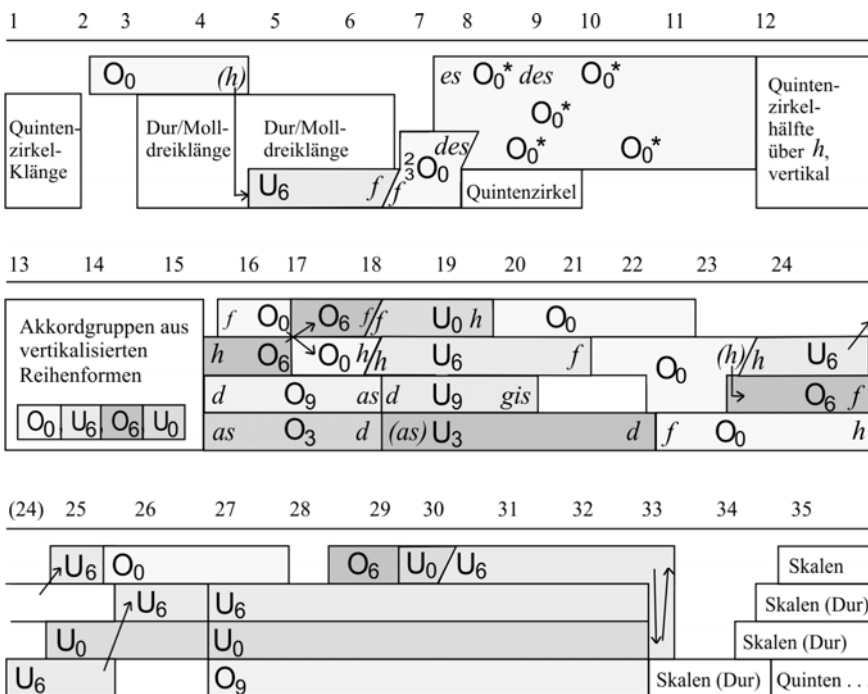
	U_0	U_{11}	U_7	U_4	U_2	U_9	U_3	U_8	U_{10}	U_1	U_5	U_6
O_0	f	e	c	a	g	d	as	des	es	ges	b	h
O_1	ges	f	des	b	as	es	a	d	e	g	h	c
O_5	b	a	f	d	c	g	des	ges	as	h	es	e
O_8	des	c	as	f	es	b	e	a	h	d	ges	g
O_{10}	es	d	b	g	f	c	ges	h	des	e	as	a
O_3	as	g	es	c	b	f	h	e	ges	a	des	d
O_9	d	des	a	ges	e	h	f	b	c	es	g	as
O_4	a	as	e	des	h	ges	c	f	g	b	d	es
O_2	g	ges	d	h	a	e	b	es	f	as	c	des
O_{11}	e	es	h	as	ges	des	g	c	d	f	a	b
O_7	c	h	g	e	d	a	es	as	b	des	f	ges
O_6	h	b	ges	es	des	as	d	g	a	c	e	f

Da das Rahmenintervall der Reihe ein Tritonus ist, sind neben O_0 auch die ersten drei der genannten Transformationen – U_0 , O_6 und U_6 – zwischen f und h bzw. h und f ausgespannt.¹⁴ Bergs Präferenz für die vier Kleinterztranspositionen schlägt sich im Satz in kurzen Parallelführungen nieder; vgl. in T. 15-17 und 25-26 die konsonant klingenden Einsprengsel in verminderten Septakkorden, kleinen Terzen, großen Sexten und Tritoni.

¹⁴Dasselbe gilt für die Krebs- und Krebsumkehrformen, die in dieser symmetrischen Reihe die genannten Transpositionen verdoppeln: $K_0 = O_6$, $K_6 = O_0$, $KU_0 = U_6$, $KU_6 = U_0$.

In die linearen Zitate der vier Reihentransformationen zählt Berg auch nahe Varianten: die kreisförmige Verschiebung der Reihe um $\frac{2}{3}$ (O_0^* im Kanon der ersten Hauptthemaverarbeitung, T. 7-11: Ton 9-12 + 1-8), den Stimmtausch in der Reihenmitte (T. 15-18), die Übernahme eines Reihentones durch eine benachbarte Stimme (T. 23-24), die Weitergabe einer Reihe an ein anderes Instrument (T. 24-26) und die vertikale Ausbreitung eines Reihenschlusses in mehrere Partnerstimmen (T. 33). Hinzu kommen der Doppelbezug eines Schlusstones als neuer Anfangston, die Binnenwiederholung eines Tonpaares (beides *passim*) sowie die Vertikalisierung sukzessiver Reihensegmente zu homophonen Akkorden (T. 13-15).

Lyrische Suite I: Die Reihe in der Exposition



Diese Reihensetzungen umgibt Berg mit horizontalen und vertikalen Manifestationen des Quintenzirkels sowie (kurz nach Beginn) konsonanten Dreiklängen und (am Ende der Exposition) sechstönig aufwärts eilenden Ausschnitten aus den Skalen der Tritonusverwandten C-Dur und Fis-Dur. Im allerletzten, crescendierenden Viertel des Abschnittes verbindet er diese Skalen zu einer Parallele in übermäßigen Dreiklängen.

Wie schon erwähnt, weicht die Reprise von der Exposition am deutlichsten in ihren Anfangstakten ab: Während das Cello seinen Quintenzirkelgang mit dessen doppelt gespiegelter zweiter Hälfte vervollständigt, erklingen Teile des Hauptthemas verteilt auf 1. und 2. Geige: Die 1. Geige, anfangs von der Bratsche in Terzenparallele verdoppelt, zitiert Rhythmus und Kontur des zweiten und dritten Thementaktes (vgl. T. 36-37 mit T. 3-4), während die 2. Geige die ersten zwei Drittel der Originalform dagegen setzt. Eine Ergänzung der Themengestalt durch den gestisch erkennbaren Themenbeginn fügt Berg erst in T. 41-42 hinzu.

Lyrische Suite I: Die Hauptthemaeröffnung in Exposition und Reprise

Der von konsonanten Begleitakkorden dominierte Zweitakter, der in der Exposition auf die Einführung des Hauptthemas folgt, ertönt hier als Einschub – derart umgestaltet, dass zusätzlich zu den im Vorbild enthaltenen Dreiklängen Ges-Dur und a-Moll auch die beiden anderen in Originalform und Umkehrung enthaltenen Dreiklänge, es-Moll und C-Dur, ertönen.

Lyrische Suite I:
Die konsonante
Hauptthemaergänzung

in Exposition

und Reprise

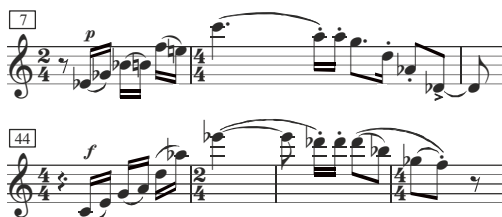
Auch die Bausteine der ersten Hauptthema-Verarbeitung trennt Berg in der Reprise. Der Quintenzirkelgang des Cellos, der zuvor dem Beginn des Engführungskanons in T. 7-11 unterlegt war, erklingt jetzt unter Trillern und Tremoli der Geigen in hohen Lagen von Bratsche und Cello als innovative Zweistimmigkeit: Jedes Instrument spielt Dreitongruppen aus dem Quintenzirkel, auf- und wieder absteigend, während die komplementäre Linie des Zusammenklingsens dabei gleichzeitig das Hauptthema in seiner ursprünglichen Kontur und Rhythmik aus T. 2-3 erzeugt.

Lyrische Suite I: Quint/Quart-Gang in Bratsche und Cello in Themengestalt



Erst danach folgt die Kanonvariante des Hauptthemas, die hier alle vier Instrumente einbezieht. Sie ist in Kontur und Rhythmik eng verwandt mit ihrem Vorbild in der Exposition, aber reihentechnisch neu entworfen.¹⁵

Lyrische Suite I: Die neue Kanonvariante des Hauptthemas



Danach erhält zunächst der aus einer vertikalisierten Quintzirkelhälfte gebildete Takt 12 sein Gegenstück in T. 48, sodann die homophone Textur mit wiederholtem *pizz.*, *pizz.*, *arco* als farblich kontrastierende Begleitung einer Kantilene, die hier die 2. Geige übernimmt.

Nachdem die Reprise zuvor das vorgegebene Material erweitert hat, komprimiert sie es nun in gleichem Maße: Anstelle der vierstimmigen Pizzicato-Parallele und der freien Polyphonie mit krönendem Hauptthematizitat bereitet hier nur eine leiser gestrichene und im Verlauf zunehmend beruhigte Version der Parallele den Übergang zum Seitensatz vor.

¹⁵Während Berg für die Kanonvariante in der Exposition die um 2/3 verschobene Originalform O_0 einsetzt, legt er hier die Tritonusumkehrung U_6 zugrunde, die jeweils aus einem (noch nicht zugehörigen) h erwächst. Das Ergebnis ist eine Dur-Aufhellung der Variante.

Der Seitensatz selbst ist eine fantasievolle Kombination aus weitgehend entsprechenden, aber im Register versetzten Segmenten und einer vertikalen Spiegelung des exzentrischen Schlusses:

Lyrische Suite I: Der Seitensatz in Exposition und Reprise

Im Schlusssatz konkurrieren neuerliche Quintenzirkelgänge, die sich hier über sechs Takte und alle vier Instrumente ausdehnen,¹⁶ mit allerlei modalen Varianten der sechstönigen Skalenausschnitte. In diesen holt Berg u. a. die kurzen zweistimmigen Terzen- und Sextenparallelen sowie die vierstimmige Parallele aus verminderten Septakkorden nach, die er in der Verkürzung der Überleitung zum Seitensatz ausgelassen hatte.¹⁷

Ein einziger Schlusstakt rundet die durchführungslose Sonatensatzform ab. Mit seiner homophonen Textur, seiner synkopischen Rhythmik, die die beiden Taktschwerpunkte ausspart, und der erneuten (wenn auch nicht ganz so konsequenten) Schichtung von Quintenzirkelhälften¹⁸ kann er als Pendant zum Eröffnungstakt gehört werden, mit dem er somit einen Rahmen um den ganzen Satz bildet.

Schon Constantin Floros weist darauf hin, dass der Kopfsatz genau 69 Takte zählt und damit Bergs Vorstellung vom eigenen Lebensschicksal unterstreicht (3 x 23).¹⁹ So darf man im Blick auf die in der *Lyrischen Suite* musikalisch symbolisierte Liebesgeschichte vermuten, dass der „joviale“ Einleitungssatz das noch unbelastete Ich des Liebenden vor dem Beginn der leidenschaftlichen Verwicklung repräsentiert.

¹⁶Vgl. 2. Geige T. 61-63: *g-c-f-b-es-as, des-ges-as-ces* (übernommen vom Cello:) -*h-e-a-d*; vgl. Cello T. 64-66: *f-c-g* (übernommen von 1. Geige:) -*g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis-as*.

¹⁷Vgl. die Terzen-/Sextenparallele der Geigen in T. 63-64 + 64-65 mit Bratsche/2. Geige T. 17 und Bratsche/1. Geige T. 17-18 sowie die vierstimmige Parallele T. 68₄ mit T. 15-16.

¹⁸Vgl. T. 1, 2.-4. Achtel: *f/c/g/d/a/e* (+ *cis*), 4.-7. Achtel: *h/fis/cis/gis/dis/ais* (+ *f/g*).

¹⁹Constantin Floros, „Das esoterische Programm“, S. 19.

II – *Andante amoroso*

Dem zweiten Satz geht in Bergs annotiertem Handexemplar eine an Hanna gerichtete Erläuterung voraus:

Dir und Deinen Kindern ist dieses “Rondo” gewidmet: eine musikalische Form, in der die Themen (namentlich Deines) – den lieblichen Kreis schließend – immer wiederkehren.²⁰

Bergs Bemerkung, dass “die Themen” immer wiederkehren, entspricht zwar nicht ganz der klassischen Rondostruktur mit einem Refrain zwischen meist unterschiedlichen Episoden, beschreibt seine Konzeption des Satzes jedoch sehr gut. Wie Perle berichtet, ordnen die in drei Farben gehaltenen Einzeichnungen im Handexemplar das erste Thema (eingeführt in T. 1-15) Hanna zu, das zweite (vgl. T. 16-34) ihrem Sohn Munzo und das dritte (vgl. T. 56-80) ihrer “Dodo” genannten kleinen Tochter Dorothea.

Entsprechend seiner eigenen Schicksalszahl 23 setzt Berg auch für Hanna ein numerisches Symbol ein. Schon Floros vermutete, dass dies die Zahl 5 sein müsse: Tatsächlich umfasst das 1. Thema im *Andante amoroso* 15 Takte, die folgenden drei Segmente 25 + 15 + 25 Takte, und der ganze Satz 150, und im ebenfalls Hanna in den Vordergrund stellenden *Presto delirando* des fünften Satzes setzt Berg seine fünf Abschnitte durchgehend aus Fünftaktgruppen zusammen.²¹

Adorno, der von den Randnotizen für Hanna nichts wusste, jedoch mit der Liebesgeschichte selbst eng vertraut war, betonte als Erster, dass der kompositorische Erfindungsreichtum gänzlich unabhängig von seinem biografischen Hintergrund zu beurteilen ist:

Die *Lyrische Suite*, eine Programmmusik mit verschwiegenem Programm, hat mit zahllosen Anspielungen die ganze Geschichte verkomponiert, ohne dass übrigens jene Anspielungen [...] der Qualität den leisesten Abbruch getan hätten; im Gegenteil, das höchst verführerische Werk empfing seinen Elan aus jenem Hintergrund.²²

Unter diesem Blickwinkel sollen Material, Textur und Struktur dieses “Rondos über drei Themen” nun analysiert und gedeutet werden.

²⁰Perle, *op. cit.*, S. 58.

²¹Floros, *op. cit.*, S. 18. In seinen Annotationen nennt Berg die 10 als Hannas Zahl. Dem widersprechen jedoch die zahlreichen und auffälligen Vielfachen der 5.

²²Adorno, “Aufzeichnungen über Berg” (1955), zitiert in Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, “Statt eines Nachworts zur Kontroverse”, in *Musik-Konzepte 9: Alban Berg Kammermusik II* (München: edition text + kritik, 1979), S. 8-10 [10].

Das 1. Thema des *Andante amoroso* suggeriert mit seinem moderat bewegten 6/8-Metrum die Stimmung einer Romanze, bietet dabei aber zugleich ein anschauliches Beispiel für die Verknüpfung von Thematik und Reihentechnik. Die 15 Takte umfassen nicht nur zahlreiche wiederkehrende Motive und Figuren, sondern zudem zwei sowohl von der Ur-Reihe als auch voneinander unabhängige Zwölftonreihen sowie – am anderen Ende des Spektrums – zwei überraschend diatonisch wirkende Komponenten.

Lyrische Suite II: Motive und ergänzende Figuren im 1. Thema

Andante amoroso

The image displays a musical score for the first theme of 'Lyrische Suite II'. It consists of four staves of music in 6/8 time, labeled M1a, M1b, M1c, and M1d. M1a is the first measure. M1b and M1c are grouped together with a dashed line. M1d is the final measure. To the right, two smaller staves are shown: the first is labeled '1' and 'Kontrapunktfigur (zu M1a)', and the second is labeled '8' and 'M1c-Ergänzung (diatonisch)'. The key signature has one sharp (F#).

Die in T. 1-3 eingeführte, in T. 4 extradodekaphon verlängerte Reihe 2 (*e-dis-ais-fis-g-a-h-d-cis-gis-c-f*) weist eine für Berg typische Besonderheit auf: Sie enthält Dreiklänge, tonale Dreitongruppen und konsonante Intervalle. Dazu gehören im ersten Drittel die fallende Dreiklangsumkehrung (vgl. Ton 2-3-4: *dis-ais-fis* = dis-Moll), im zweiten Drittel ein steigender Dreiklang mit diatonischem Durchgangston (Ton 5-6-7-8: *g-a-h-d* = G-Dur) sowie am Reihenende eine weitere, hinter enharmonischer Notation versteckte Dreiklangsumkehrung (Ton 10-11-12: *gis-c-f* = f-Moll). Zudem erhält die tonale Dreitongruppe *e-dis-ais* (Ton 1-2-3) in der rhythmisch diminuierten Sequenz *d-cis-gis* (Ton 8-9-10) eine Art Echo. Kein Tritonus verfremdet die Romanzenmelodie, die damit ein uneingeschränkt liebliches Bild der bewunderten jungen Frau zeichnet. Die Zwölftonfolge der Reihe 2 unterliegt den Hauptthemaesätzen dieses Satzes mit ihrer Originalform, drei Transpositionen und einer Umkehrung.

M1d, die letzte Komponente vor dem neutralen Schluss des Hauptthematikomplexes, basiert auf *e-b-f-es-des-h-g-a-gis-d-c-[fis]*, einer weiteren unabhängigen Zwölftonfolge. Reihe 3 zeichnet sich durch drei Tritoni aus

(Ton 1-2, 9-10, 11-12), enthält jedoch in Ton 2-3-4-5: *b-f-es-des* = b-Moll wie die das Hauptthema eröffnende Reihe 2 einen Dreiklang mit diatonischem Durchgangston. Allerdings verwendet Berg sie mit einer kleinen Anpassung: Da der zwölfte Ton, *fis*, im selben Takt nacheinander in den drei anderen Instrumenten erklingt, ersetzt Berg ihn durch *h* – den einzigen der zwölf Töne, der in diesem Takt fehlt.²³ (Wenn Berg später für das Cello in T. 48-49 und für die 2. Geige in T.49-50 die Quintransposition von Reihe 3 einsetzt, endet sie jeweils mit dem dodekaphon “richtigen” Ton.)

Andere Komponenten, die gleichfalls später im Satz verarbeitend aufgegriffen werden, sind tatsächlich tonal “frei”. Die exzentrisch gespreizte, rhythmisch einprägsame Kontrapunktfigur dehnt mit *b/g/e* einen verminderten Dreiklang; in M1b umspielt und variiert die 1. Geige mit *d/h/gis* einen zweiten. M1c beginnt wie eine Transposition der Tonsignatur BACH, wird dabei jedoch von der Bratsche in verminderten Oktaven maximal dissonant verdoppelt. Wie zur Versöhnung beschließen 2. Geige und Cello den ersten Achtakter mit der diatonischen Sextenparallele der M1c-Ergänzung. In einer kurzen Verarbeitung verknüpft die 1. Geige in T. 9-10 M1a + M1b über der Kontrapunktfigur des Cellos, die ihrerseits in eine M1a-Variante übergeht. 2. Geige, Bratsche und Cello begleiten M1d homorhythmisch, bevor sie und bald auch die 1. Geige zum Abschluss des Themenkomplexes in Skalenparallelen aus konsonanten Septakkorden übergehen.

Das 2. Thema, charakterisiert durch einen beschleunigten 3/8-Takt in homophoner Textur, wirkt wie ein Ländler. Die rhythmisch identischen Viertakter von Vorder- und Nachsatz (T. 16-19, 20-23) bestehen aus je einer zweitaktigen Hemiole und einem wiederholten Takt mit Zupfbassbegleitung.

Lyrische Suite II: Munzos Thema als Ländler

16 a tempo, ma più mosso

²³ Auf Bergs “Anpassungen” einer gewählten Reihe im Sinne der Vermeidung von Tonverdopplungen werde ich in der Analyse von Satz III ausführlicher zurückkommen.

Die führende Stimme dieses Themas hat Berg erneut zwölftönig angelegt: *e-fis-a-cis-d-es-g-b-c-f-h-[as]*. Allerdings werden die Töne 5-6-7 einer dem Tanzgenre geschuldeten Binnenwiederholung unterworfen, und anstelle von Ton 12 permutiert Berg zweimal das erste Drittel der Reihe (Ton 2-1, 4-3). Wenn zu Beginn der nun folgenden Themaverarbeitung die Bratsche die Figur dieser Permutation frei imitiert, wählt Berg eine wieder andere dodekaphone Grundlage. Diesmal handelt es sich um die erste Variante seiner Ur-Reihe: In der Kleinterztransposition ertönt hier, nach Tausch des 4. und 10. Tones, die Tonfolge *as-g-es-a-b-f-h-e-fis-c-cis-d*. Kennzeichnend für diese Antizipation der den dritten Satz bestimmenden Reihe R1a sind der chromatisch aufsteigende Dreitonschluss sowie die Viertongruppe mit den Initialen der Verliebten, *a-b-f-h*.

Verschränkt mit dem Ende dieser Bratschenkotur, die mit reihentechnischen Mitteln eine Beziehung zwischen dem Liebenden und dem Söhnchen der Geliebten anzustreben scheint, spielen die drei anderen Instrumente vielfache Kombinationen aus gestischen Imitationen des Ländlerschlusses und aufsteigenden Zügen.²⁴ In den sieben letzten Takten dieses Themenkomplexes wechseln zweistimmige Erinnerungen an die volkstümlichen Motive in Vorder- und Nachsatz: Man hört über vier Takte eng verzahnte Echos der Motive M2a aus T. 18-19 und M2b aus T. 22-23, gefolgt von einer crescendierend verlangsamenden Rückleitung zu Hannas Thema. Dieser Rückleitung unterlegt Berg im Cello eine Spreizung um den Ton *es*, die in die Kontrapunktfigur des 1. Themas mündet.²⁵

Der "Refrain" des 1. Themas im Gewand von Reihe 2 beginnt in T. 41 in dichtem vierstimmigen Satz. Die 1. Geige, nun strahlend aber noch immer verlangsamend, zitiert Themenkontur und Reihe eine Großterz unter dem Original aber ansonsten identisch bis auf den oktavierten Schlussston; die 2. Geige fügt bei freier melodischer Gestaltung die erste Hälfte der eine Großterz über dem Original liegenden Transposition hinzu. Anschließend variiert Berg die Themenverlängerung (T. 43/44 \approx T. 4) und zitiert M1d (zweimal vollständig, zweimal verkürzt, in Quinttransposition der Reihe 3). Zuletzt setzen Geigen und Bratsche zu den akkordischen Skalenparallelen an, werden jedoch von M1b-Varianten ausgebremst, die verklingend in das wesentlich langsamere Tempo des 3. Themas überleiten.

²⁴ Dabei erklingt im Cello die erste Dreitontongruppe der von der Bratsche vorgestellten R1a-Transposition (T. 29: *as-g-es*), von der 2. Geige ergänzt um die Töne 4-12 (T. 30-32: *a-b-f-h-e-fis-c-cis-d*).

²⁵ Vgl. die Dreitonfigur im Cello T. 37-41: rund um ein wiederholtes *es* erklingt absteigend *d-des-c-h-a-as-g-fis*, aufsteigend *f-ges-as-a-b-b-h-c*.

In diesem durch ein ruhiges 2/8-Metrum bestimmten Themenkomplex bewegt sich der Klang überwiegend zwischen *pp* und *ppp*. Hinweise wie *dolce* oder *flautando* charakterisieren die Stimmung; die Dynamik erreicht auch an ihrem Höhepunkt nur *mf*. Die 25 Takte entwickeln sich als eine Reihung unterschiedlicher Segmente. Rahmend in den ersten und letzten vier Takten erklingt das eigentliche Thema, bestehend aus einer lombardisch rhythmisierten Tonwiederholung auf *c* und einer kurzen, zwei- bis dreistimmig homophonen Ergänzung.

Bergs Anmerkungen weisen die Tonwiederholung *c-c* als lautmalersches Emblem *do-do* dem Kosenamen des Töchterchens zu. Ob die Intervalle *h/f* und *a/b*, aus denen die zart crescendierende Ergänzung erwächst, auf Hanna und ihn anspielen, verrät er nicht.

Nach einem wie verhuscht folgenden Zweitakter, dessen Skalen und Intervallsprünge Dodos *c* um die Ganztonleiter *GT-c* erweitern, zeigt sich die Lebhaftigkeit des kleinen Mädchens, indem sich deren rhythmische und tonale Kennzeichen, die lombardischen Punktierungen und homophonen Akkorde, neu verbinden und dabei vom Metrum gelöst verselbständigen.

Lyrische Suite II:
Weit gespannte Sprünge
und neue Synkopen

Anschließend erklingen, ausgehend von einem D-Dur-Dreiklang mit großer Sept, leise auf und ab rauschende Arpeggien, deren sieben Versionen dank ihrer Rhythmik und Dreiklangssättigung verwandt wirken, obwohl die Intervalle in jeder Variante anders verteilt sind. Der Themenkomplex endet vor einer deutlichen Zäsur, indem die Bratsche ihr *do-do* ebenfalls zu 3/16-Gruppen zusammenzieht. Zuletzt schwingt sich das Cello über die anderen Instrumente auf und übergibt dann die melodische Führung an die 1. Geige. Die eröffnet den nun folgenden zweiten Refrain mit Material aus dem 1. Thema, das jedoch nach dem inzwischen Erlebten (dem Blick auf die Kinder) tonal nicht mehr ganz so 'rein' wirkt wie zu Beginn des Satzes.

Lyrische Suite II: Das sanfte 3. Thema

Die Romanzenmelodie erklingt in zwei vierstimmigen Engführungen, zunächst in der Originalform von Reihe 2, später – nach anderen Motiven aus dem Komplex des 1. Themas – auf Basis der R2-Umkehrung.²⁶

Der Beginn des *Animando* ab T. 91 dient mit seinen drei Pizzicato-Akkorden als Übergang in einen Abschnitt, in dem Berg Segmente aus den drei Themen einander gegenüberstellt und miteinander verschmilzt. Dabei nimmt der Umfang der Taktgruppen ab, während die Kontrapunktik zunehmend komplexer wird und die Zwölftonbasis der Komponenten in den Hintergrund tritt:

- T. 94- Das Ende des 2. Themas, mit der Transposition von Reihe R1a unterlegt und in Teilimitationen fortgesetzt, entspricht dem Ende des 2. Themas in T. 24ff. Die 1. Geige zitiert hier die dort von der Bratsche eingefügte Transposition von R1a mit leicht verändertem Schluss.
- T. 101- Ergänzend folgt der Beginn des 2. Themas (\approx T. 16-19).
- T. 105- Langsamer und eine Oktave höher als zuvor spielen die Geigen über dem neu rhythmisierten lombardischen *do-do* der Bratsche den Beginn des 3. Themas (\approx T. 56-61).
- T. 109- Wieder beschleunigt und mit vertauschten Stimmen folgt das bisher ausgelassene Mittelstück des 2. Themas (\approx T. 20-23).
- T. 113- Vier durch große Sprünge verbundene Akkorde der Geigen, *ppp flautando* markiert in hemiolischer Rhythmik, erinnern an das zweite Segment des 3. Themas (\approx T. 62-65), kontrapunktiert mit der Hauptphrase des 1. Themas (tonal O_3 von Reihe 2).
- T. 118- In einer langen Steigerung ertönen M2a und M2b aus dem 2. Thema, ergänzt durch das Arpeggio aus dem 3. Thema.
- T. 129- In oktaviertem *forte* fügt die Bratsche das lombardische *do-do* hinzu, überhöht von der 1. Geige mit M1b aus dem 1. Thema.

Die siebentaktige Coda kehrt zum 6/8-Takt des Romanzenbeginns zurück. Auf das 1. Thema (tonal O_4 von Reihe 2) und seine im ausdrucksvollen Duett von Bratsche und 2. Geige verklingende Erweiterung folgen die akkordischen Skalenparallelen aus T. 13-15, ergänzt um ein letztes verzögertes *do-do*, vom Cello gezupft auf dessen tiefster Saite.

²⁶Vgl. 1. Geige T. 81-82: O_3 von Reihe 2 (*g-fis-cis-a-b-c-des-f-e-h-es-as*, modifiziert mit *des* statt *d*, *b* statt *h* und *d* statt *es*), gefolgt von Fünftonfragmenten in Cello (T. 82), 2. Geige (T. 82-83), Cello (T. 83); dazu Kontrapunktfigur in Bratsche: T. 81 + 84, Cello: T. 84. Dann M1c in 1. Geige: T. 84, M1c-Ergänzung in Bratsche/Cello (T. 85), 2. Geige/Bratsche (T. 86-87), 1. Geige/Bratsche (T. 87-88). Zuletzt (T. 89-92 Cello) Umkehrung der Kontur des 1. Themas mit beschleunigtem Dreitonbeginn mit U_9 von Reihe 2, in Geigen und Bratsche gefolgt von fünf Teilimitationen.

III – *Allegro misterioso*

Den dritten Satz hat Berg als einen Sonderfall der dreiteiligen Bogenform konzipiert: Ein flüsterndes Scherzo wird nach einem ekstatischen Trio abzüglich einiger Binnenpassagen krebsförmig gespiegelt.²⁷ Scherzo und Trio sind durchgehend mit Dämpfern zu spielen.

Die Rahmenabschnitte klingen in der Tat geheimnisvoll: Sie bestehen aus fast ununterbrochenen Sechzehntelketten, die teils in jeder Stimme einzeln zwischen gestaffelt interpolierten Pausen, teils im komplementären Spiel mehrerer Instrumente erzeugt werden. Ganz unterbrochen wird der eröffnende Scherzoabschnitt durch eine einzige kurze “Generalpause” in 3/16-Umfang; in der Reprise dauert die minimale Stille sogar nur 1/16. Hinzu kommen einzig die Sechzehntelpausen, die an Anfang und Ende des Satzes je drei thematische Viertongruppen voneinander trennen.

Dieser unablässige, im *Allegro* bei Viertel = 150) sehr rasche Fluss ist *pp sempre* markiert. Er umfasst alle bekannten Streichquartett-Texturen, von der vierstimmigen Polyphonie über eine vor ostinatem Hintergrund ertönende zweistimmige Thematik (als komplementär erzeugte Kontur oder als Kanon) und eine homorhythmisch begleitete Hauptstimme bis hin zur vierstimmigen Homophonie. Dabei charakterisiert Berg jedes Segment mit einer neuen, jeweils kontrastreich vom Vorausgehenden abgesetzten Farbe. So wechseln im eröffnenden Scherzo die anfänglichen Legatoketten mit Phrasen in Spieltechniken von Pizzicato über Flageolet und *portato flautando* bis zu geschlagenen und am Griffbrett oder mit dem Bogenholz gestrichenen Tönen, bis die Instrumente zuletzt zum “gewöhnlich” markierten Legato zurückkehren. Die zweistimmig komplementären Phrasen legt Berg zudem so an, dass in jeder der beteiligten Stimmen Muster entstehen. Mehrfach werden einer der Stimmen Töne zugeteilt, die Ausschnitte aus der chromatischen Skala bilden, wobei die Verteilung ein wiederkehrendes rhythmisches Motiv entstehen lässt.

Die Scherzoabschnitte sind zwölftönig entworfen. Dazu transponiert Berg die schon in T. 24-26 des zweiten Satzes durch einen Tontausch aus der ursprünglichen Allintervallreihe entwickelte erste Variante (R1a) auf den Anfangston *b*. So erhält er eine Tonfolge, die gleich zu Beginn des Satzes und – ganz wesentlich im Hinblick auf die Krebspiegelung der Reprise – als dessen Abschluss sogar in ‘korrekter’ Buchstabenfolge Hannas Initialen mit seinen verbindet: *b-a-f-h* bzw. *h-f-a-b*.

²⁷T. 93-104 ≈ T. 69-57₂, T. 105₁-108₁ ≈ T. 45₂-42₃, T. 108-109₁ ≈ T. 40₁-39₁ und T. 110-138 ≈ T. 28₃-0.

Wie Berg in seinen “Neun Blättern” ankündigt, beschränkt er sich in der musikalischen Verarbeitung auf Transformationen der Reihe, die die vier Töne *a-b* und *h-f* in direkter Folge enthalten – wobei sein Konzept von ‘Folge’ die kreisförmige Verschiebung der zwölf Töne einbezieht. In diesem erweiterten Verständnis erhält er die Viertongfolge nicht nur am Beginn der Originalform R1a, sondern auch in deren Transpositionen auf Quint und kleine Sept sowie in der Quarttransposition der Umkehrung:

Lyrische Suite III: R1a im magischen Quadrat

	U ₀	U ₁₁	U ₇	U ₁	U ₂	U ₉	U ₃	U ₈	U ₁₀	U ₄	U ₅	U ₆		
O ₀	b	a	f	h	c	g	des	ges	as	d	es	e	K ₀	
O ₁	h	b	ges	c	des	as	d	g	a	es	e	f		
O ₅	es	d	b	e	f	c	ges	h	des	g	as	a	O ₇ Ton 10-11-12-1 = <i>a-b-h-f</i>	
O ₁₁	a	as	e	b	h	ges	c	f	g	des	d	es		
O ₁₀	as	g	es	a	b	f	h	e	ges	c	des	d	O ₁₀ Ton 4-5-6-7 = <i>a-b-f-h</i>	
O ₃	des	c	as	d	es	b	e	a	h	f	ges	g		
O ₉	g	ges	d	as	a	e	b	es	f	h	c	des	U ₅ Ton 9-10-11-12 = <i>f-h-b-a</i>	
O ₄	d	des	a	es	e	h	f	b	c	ges	g	as		
O ₂	c	h	g	des	d	a	es	as	b	e	f	ges	K ₀ Ton 9-10-11-12 = <i>h-f-a-b</i>	
O ₈	ges	f	des	g	as	es	a	d	e	b	h	c		
O ₇	f	e	c	ges	g	d	as	des	es	a	b	h	(f)	KU ₅ Ton 1-2-3-4 = <i>a-b-h-f</i>
O ₆	e	es	h	f	ges	des	g	c	d	as	a	b		

Die direktesten Tonfolgen mit der erwünschten Initialenverbindung, jeweils ohne Umstellung der Buchstaben und innerhalb eines Reihendrittels, ergeben sich im Krebs des Originals, wo sie “Hanna Fuchs + Alban Berg”, und in der Quarttransposition der Krebsumkehrung, wo sie “Alban Berg + Hanna Fuchs” bilden. Diese Viertongruppen erklingen im eröffnenden Scherzoabschnitt nur wie beiläufig als Nebenstimmen-Ostinati (2. Geige T. 30-34/35-39), doch in der Reprise umso prominenter. Der Satz endet mit dem unbegleiteten *h-f-a-b* der 1. Geige.

Das Scherzo beginnt mit der Vorstellung des “Themas”: Geigen und Bratsche präsentieren nacheinander die ihrer jeweiligen Transposition entnommene Viertongruppe. (Diese Viertongruppen als Fragmente des Satz-themas greifen später sogar auf das tonal freie Trio über.)

Lyrische Suite III: Die drei Viertongruppen als “Thema” des Satzes



Anschließend alternieren die drei höheren Instrumente die Fragmente in freiem polyphonen Spiel mit der vollständigen Reihe. Dabei behält jede Stimme die Viertongruppe als “Themenkopf” bei; die Reihen erklingen also als O_0 Ton 1-12, O_7 Ton 10-9 und O_{10} Ton 4-3.

Ab T. 6 tritt das Cello hinzu. Klanglich abgesetzt im Pizzicato kleidet es die drei Viertongruppen des Themas in eine frei augmentierte, rhythmisch charakterisierte Form, während Geigen und Bratsche überraschend die Viertongruppen ganz aussparen und nur die achttönigen ‘Reihenreste’ kanonartig staffeln.

Lyrische Suite III: Das Thema, rhythmisiert im Cello



Dieser Rhythmus dient als zweite thematische Komponente innerhalb des geheimnisvoll flüsternden Sechzehntelflusses aus Zwölftongebilden. Er besteht aus zwei Hälften, die später auch getrennt erklingen:

Lyrische Suite III: Die zweiteilige rhythmische Komponente



Auf die Einführung der rhythmischen Komponente folgt in T. 10-19 ein Segment, in dem Berg zweistimmig komplementär konzipierte Reihenzitrate mit den beiden rhythmischen Modellen verbindet. Die Modelle erklingen anfangs in der vom Cello eingeführten augmentierten Form, bald jedoch dem Sechzehntelfluss angepasst in rhythmischer Verkleinerung. Die erste ‘Duettpaarung’ zeigt Bergs Verteilung der Reihentöne mit dem thematischen Rhythmus und kurzen chromatischen Linien:

T. 10-12, Bratsche komplementär mit 1. Geige, beide *pizz* = O_7 ,
Bratsche chromatisch in [rh a], 1. Geige in [rh b]; dazu

2. Geige U_5 gefolgt von dreimal U_5 Ton 9-12: *f-h-b-a*.

T. 11-13, Cello komplementär mit 1. Geige, beide *arco* = U_5 ; dazu

2. Geige chromatisch [rh a] diminuiert, Bratsche [rh b] diminuiert.

Dieses rhythmisch und reihentechnisch komplexe Segment²⁸ endet mit einem Aufstieg aller vier Instrumente. Das Cello fällt zuletzt weg und schafft Raum für einen kurzen, homophon tremolierten Abstieg von Geigen und Bratsche in einer Variante des rhythmischen Motivs.

In T. 22-25 ertönt im vierstimmig polyphonen Satz eine Engführung im Achtelabstand zwischen Flageoletttönen der 1. Geige (mit U_5 Ton 9-8), und am Steg gestrichenen Tönen des Cellos (mit U_5 Ton 1-12). Beide spielen den vollständigen und nicht diminuierten thematischen Rhythmus [rh a + b], begleitet von 2. Geige (mit O_0 Ton 5-4) und Bratsche (mit O_7). In T. 25-28 initiiert das Cello die Viertongruppe aus U_5 in Hintergrundsechzehnteln und übergibt dann an die Bratsche, die das Flüstern mit Permutationen der Viertongruppe fortsetzt, während Geigen und Cello mit den Reihenresten jonglieren.²⁹ Anschließend emanzipiert sich die Bratsche, indem sie solistisch (mit O_{10} Ton 4-3) in das folgende Segment überleitet.

Es folgt ein zehntaktiger Kanon zwischen den Geigen einerseits und Bratsche/Cello andererseits. Dabei spielen die Binnenstimmen durchgehend mit zwei Viertongruppen in freier rhythmischer Parallele (2. Geige *a-b-h-f*, Bratsche *f-h-a-b*), während die Außenstimmen mit den Reihenresten von O_7 bzw. O_0 im erweiterten Rhythmus [rh a] führen. Auch dieses Segment rundet Berg mit zwei homophonen Erweiterungen ab: In T. 39-40 ertönt ein fanfarenartiger Aufstieg als Parallele der vier Reihentransformationen³⁰, gefolgt in T. 40-42 von geschlagenen Akkorden aus den vier Reihenresten. Sehr leise – *ppp flautando* im Flageolett der 1. Geige – schließt sich in T. 42-45 ein O_{10} -Reihenzzitat im vollständigen thematischen Rhythmus an. Darunter setzen 2. Geige und Bratsche ein komplementäres Spiel mit O_7 , bevor sie über dem “Thema” des Cellos in Kleingruppen einmünden und gemeinsam verklingen. Erst jetzt folgt – nach einem ununterbrochenen Fluss von 514 Sechzehnteln – die schon erwähnte 3/16-Generalpause.

Für die verbleibenden 24 Takte des eröffnenden Scherzos wechselt das Metrum: Während die Sechzehntel unverändert bleiben, geht die Musik im 9/16-Takt in ein triolisches Gefüge über. Dabei erklingt in T. 45-67 eine Art Pseudokanon: Gestaffelte Einsätze aus den vier Transformationen³¹ steigen

²⁸T. 13-14: Vl. I/Vl. II = O_{10} , Vla/Vc = O_0 ; T. 14-15: Vl. II/Vl. I = O_7 , Vc/Vla = U_5 ; T. 15-16: Vl. I/Vl. II = O_{10} , Vla/Vc = O_7 ; T. 16-17: Vl. II/Vc = U_5 , Vl. I/Vla = O_0 ; T. 17-18: Vc/Vla = O_7 , dazu Viertongruppen, T. 18-19: Vl. II = O_7 (Ton 10-9).

²⁹Vl. II = O_{10} Ton 1-3 + 8-12, Vc = O_7 Ton 1-9, Vl. I = O_0 Ton 5-12.

³⁰Vl. I = O_0 , Vl. II = O_{10} Ton, Vla = O_7 , Vc = U_5 .

³¹Vc = U_5 , Vla = O_0 , Vl. II = O_{10} , Vl. I = O_7 .

in zwölf Schritten chromatisch auf, wobei Berg die kreisförmige Lesung der Reihen sukzessive um einen Ton verschiebt.³² Den Abschluss bildet ein Dreitakter, in dem die 1. Geige chromatisch aufsteigende Linien initiiert, die durch die Oktaven fallend ans Cello weitergereicht werden, während die 2. Geige ihre ebenfalls durch die Oktaven fallende Fünffonfigur der Bratsche übergibt. So endet die Scherzo-Exposition, im tiefsten Register und unverändert leise. Umso dramatischer wirkt der plötzliche *ff*-Ausbruch, mit dem die Geigen den zentralen Abschnitt eröffnen.

Der Kontrast zwischen dem rahmenden *Allegro misterioso* und diesem *Trio estatico* könnte nicht größer sein: Zuvor *pp sempre*, nun *sempre f possibile*; zuvor durchgehendes Sechzehntelmurmeln, nun größtmögliche rhythmische und dynamische Vielfalt in horizontaler und vertikaler Gegenüberstellung; zuvor Stetigkeit von Tempo und Metrum, nun fünf Taktwechsel und zum Ende hin eine Beschleunigung auf das Anderthalbfache. Adorno spricht davon, dass hier “eine verzweifelt leidenschaftliche, doch unterdrückt geflüsterte Szene [...] einmal auszubrechen wagt, um wieder ins fiebernde Flüstern sich zu verstecken.”³³

Die im *ff* ausbrechenden Geigen initiieren das Trio mit einer neuen, kreuzweisen Wiederaufnahme der Viertongruppe: *f-b* über *a-h*. In deren Fortsetzung liefert die 1. Geige eine Überraschung. Berg listet das Trio ja als einen der “tonal frei” komponierten Abschnitte des Werkes, doch wie schon im zweiten Satz gibt es auch hier eine sekundäre Zwölftonreihe. Der emphatisch springenden Oberstimme in der Eröffnung des Trios unterliegt eine verschleierte Variante der Reihe 2, die im *Andante amoroso* Hannas Thema bestimmt (vgl. oben S. 170). Reihe 2a ist aus dieser abgeleitet durch Ganztontransposition der Krebsumkehrung:

Reihe 2	e	dis	ais	fis	g	a	h	d	cis	gis	c	f
Umkehrung	e	f	b	d	cis	h	a	fis	g	c	gis	dis
Krebsumkehrung	dis	gis	c	g	fis	a	h	cis	d	b	f	e
Ganzton höher	f	b	d	a	as	h	cis	es	e	c	g	fis
Reihe 2a	f	b	as	e	c	h	cis	es	a	d	g	fis

Wie bei den von Berg selbst erläuterten Ableitungen seiner Ur-Reihe werden auch hier die Rahmenpaare sowie ein Mittelstück beibehalten. Damit ordnet Berg den Beginn der “Ekstase” eindeutig Hanna zu. Doch ertönen anstelle der Moll- und Durdreiklänge, die ihr liebliches Romanzen Thema bestimmen, nun ein übermäßiger Dreiklang (*as-e-c*) und ein Tritonus (*es-a*).

³²Vgl. z. B. VI. I: O₇ Ton 1-12, O₈ Ton 2-1, O₉ Ton 3-2, O₁₀ Ton 4-3 etc.

³³Adorno, *Berg: Der Meister ...*, S. 142.

Wie leidenschaftlich die Gefühle des Verliebten “ausbrechen”, zeigen sowohl die zunehmende Weite der Intervallsprünge als auch die verminderten Oktaven und Tritoni, mit denen erst die 2. Geige, dann das Cello die führende Stimme herausfordern.

Lyrische Suite III: Der Ausbruch in Ekstase



Auf ein weiteres indirektes Zitat aus dem *Andante amoroso* weist Berg selbst hin: Die akkordische Skalenparallele, die dort Hannas Themenkomplex abrundet, ertönt hier mehrfach verfremdet: in T. 76 als vierstimmig polymetrische Gegenüberstellung mit 7 : 5 : 4 : 3 Unterteilungen des halben Taktes, in T. 77-78 in horizontaler Polymetrik und indem die zuvor diatonischen Skalen zunehmend mit Ganztonleitern durchsetzt sind. Im weiteren Verlauf des Satzes werden in T. 76-77 und T. 83 der Kopf des Ekstase-Themas und in T. 84 die versteckte Viertongruppe aus den Initialen der Liebenden in Erinnerung gerufen (vgl. 1. Geige = *a-f-h-b*, 2. Geige = *b-a-f-h*).

Diese Fragmente werden unterbrochen durch ein Motiv, das die Bratsche in T. 74-75 einführt. Es wird in T. 84-86 vom ganzen Quartett sowie am Ende des Trios in T. 92 noch einmal von den tiefen Stimmen erkennbar variiert. Sein Kennzeichen ist ein fünftöniges Sekundpendel gefolgt von einem unterschiedlich großen Intervallschritt oder -sprung aufwärts und einem ebenfalls je verschiedenen, rhythmisierten Abstieg. Da dieses Motiv dem darauffolgenden vierten Satz der *Lyrischen Suite* als Ausgangspunkt dient, muss es trotz seiner vielfältigen Erscheinungsformen zum thematischen Material gezählt werden. Floros glaubt, in der melodischen Geste trotz erheblicher Abweichungen in Rhythmus und Intervallstruktur ein “freies Zitat” aus dem dritten Gesang in Alexander Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie* zu erkennen.³⁴ Die als Vorbild angenommene Passage erklingt im dritten Gesang der Liedsinfonie als zweite Zeile des Refrains, dessen erste Zeile Berg im folgenden Satz ganz unmissverständlich zitiert. Der vom Baritonsolisten gesungene Text des vertonten Tagore-Gedichtes betont die besondere Innigkeit seiner Zuneigung zu der, die “in meinen Träumen wohnt”:

³⁴Floros, “Das esoterische Programm ...”, S. 26-27.

Alexander Zemlinsky, *Lyrische Sinfonie* III: Ende Refrain I*Lyrische Suite* III: Das ekstatische Motiv

Das Trio endet mit einem von Bratsche und Cello im *fff* geführten dreitaktigen *molto accelerando*, das nach einem kurzen Schlusscrescendo zu *pp subito* abgedämpft wird. Damit beginnt die krebsgängige Reprise des flüsternden Scherzos. Zunächst führt ein kurzer Aufstieg aus leisem, tiefem Gemurmel in den triolisch rhythmisierten “Pseudokanon”, der jedoch schon nach zehn Takten abrupt abbricht. Die Generalpause währt hier, da sie gestaffelt erreicht wird, nur $1/16$; dann folgt unmittelbar der Krebsgang durch das, was im eröffnenden Scherzo der Schluss des ersten Kanons war. Die lange Passage von T. 29-42₂ gibt Berg nur durch einen einzigen Takt wieder, die Spiegelung des homophonen Vier-Reihen-Aufstiegs von T. 39 in T. 108-109; die Passage aus T. 46-57₂ fehlt ganz. Die Reprise setzt sich fort mit dem Krebs der polyphonen Taktgruppe (T. 110-116 \approx T. 28-22), der zweistimmig komplementären Reihenzitate mit rhythmischer Gestaltung und Chromatik (T. 117-128 \approx T. 10-19) und der wie eine Auflösung des thematischen Materials klingenden schrittweisen Reduktion des Satzes auf die primären thematischen Elemente: die rhythmische Phrase und die drei aus Reihentranspositionen gewonnenen Viertongruppen mit den kryptogramatischen Initialen der Liebenden.

Im Hinblick auf sein außermusikalisches Programm ist dieser Satz dank der vielfältigen Zitate sowohl aus dem *Andante amoroso* als auch aus Zemlinskys Orchestergesang eine einzige Liebeserklärung, ein intimes Flüstern, das sich kurz zu leidenschaftlichen Sehnsuchtsrufen aufbäumt. Berg hat den Satz denn auch über die Tonbuchstaben hinaus unter Einsatz seiner mystisch verstandenen Zahlen – 23 für ihn selbst, 5 für Hanna – symbolisch konzipiert: Das eröffnende Scherzo hat 69 Takte, das Trio 23, die Scherzoreprise dank der genau berechneten Kürzungen 46 Takte. Die Metronomangabe verlangt fast durchgehend $\text{♩} = 150$, unterbrochen nur für “75 für den halben Takt” zu Beginn des Trios und “molto accel. von $\text{♩} = 50$ bis 75” für dessen Rückleitung in die Reprise.

Zuletzt: Wer diese krebsläufigen Repriseabschnitte mit den entsprechenden Passagen im eröffnenden Scherzoabschnitt vergleicht, wird an einigen Stellen durch kleine tonale Abweichungen überrascht. Besonders häufig finden sich Tonvertauschungen, die entweder in der Krebsvariante eines Reihenzitats unerwartet auftreten oder aber, im Gegenteil, dort gegenüber ihrer Vorlage ‘korrigiert’ erscheinen.³⁵ Andere Abweichungen betreffen einzelne Tondauern, die verschobene Position einer Note im Takt oder eine Ungenauigkeit des im komplementären Zusammenspiel zweier Instrumente entstehenden rhythmischen Modells.

Der Geiger Walter Levin, langjähriger Primarius des LaSalle Streichquartetts, hat in akribischer Arbeit fünfzehn derartige Stellen identifiziert, im Detail beschrieben und mit Notenbeispielen belegt.³⁶ Anhand eines Vergleichs der fraglichen Passagen in der Druckausgabe mit den heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglichen handschriftlichen Vorlagen – Bergs Manuskript und Reinschrift – konnte Levin zeigen,

dass bei den fraglichen Stellen ausnahmslos von Berg korrigiert worden ist. Ursprünglich stand an jeder Stelle die reihen- und motivtechnisch korrekte Version. Die Korrekturen sind zuweilen durch verbale Hinweise verstärkt. [...]

Wenn man die Urfassung der korrigierten Stellen miteinander vergleicht, wird offensichtlich, dass es sich bei jeder dieser Stellen ursprünglich um das Zusammentreffen im Einklang handelt – sei es Unisono oder Oktave, oder auch nur unmittelbare Nachbarschaft. Berg respektierte hier das bekannte Tabu der Tonwiederholung oder -verdopplung, welches besonders am Anfang der Zwölftonperiode eine wichtige Rolle spielte.

An der Authentizität der Korrekturen ist nach Einsicht in das Manuskript nicht zu zweifeln. Über die Gründe, warum Berg das Einklangsverbot über alle anderen Gesetzmäßigkeiten stellte, ließe sich bestenfalls mutmaßen: die Beweggründe waren wohl eher theoretisch-ästhetischer als praktischer Natur.³⁷

³⁵Um ein Beispiel zu nennen: In T. 11₃-13₃ bilden Cello und 1. Geige im komplementären Spiel die von Berg bevorzugte R1a-Umkehrung in Quinttransposition. Allerdings spielt das Cello sein *cis* nicht vor, sondern erst nach dem *fis* der 1. Geige; die Reihentransformation ertönt somit unter Vertauschung des fünften und sechsten Tones. In der Spiegelung von T. 125₂-127₁ dagegen folgen die Reihentöne in korrekter Ordnung aufeinander.

³⁶Walter Levin, “Textprobleme im Dritten Satz der *Lyrischen Suite*”, in Metzger/Riehn, Hrgs., *Musik-Konzepte 9: Alban Berg Kammermusik II*, S. 11-28.

³⁷Levin, *op. cit.*, S. 15.

IV – Adagio appassionato

So wie die Leidenschaft mit der Ekstase verwandt ist, entwickelt Berg auch sein *Adagio appassionato* aus dem *Trio estatico*. Sein annotiertes Handexemplar deutet eine zeitliche Folge an: Im dritten Satz, den er mit dem Adjektiv *misterioso* charakterisiert (“denn noch war alles Geheimnis – uns selbst Geheimnis”), sollte nicht nur das rahmende Zwölftonflüstern, sondern auch das ekstatisch ausbrechende Trio durchgehend mit Dämpfer ausgeführt werden. Für Hanna kommentiert er diese Anweisung, indem er die Spieltechnik ins Emotionale überträgt: “Trio estatico (*sempre possibile*) aber verhalten, gleichsam mit Dämpfer.” Wenn er dann über den vierten Satz “Tags darauf” schreibt, scheint er anzudeuten, dass die Gefühle, die gerade eben noch mehr erahnt als eingestanden waren, nun für die Liebenden voll ins Bewusstsein treten.³⁸

Musikalisch drückt Berg diese Entwicklung auf mehreren Ebenen aus: Er verwebt Zitate aus dem *Trio estatico*, aus dem Romanzenthema des zweiten Satzes und aus der werkbestimmenden Refrainzeile des dritten Gesanges in Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie* mit allerlei Viertongruppen, in denen seine und Hannas Initialen erklingen, zunächst durch Transposition verschleiert, später aber auch direkt ‘ausbuchstabiert’.

Der Satz beginnt mit unterschiedlichen Varianten des “ekstatischen Motivs” aus dem *Trio* in einer Staffelung der vier Instrumente. Die 1. Geige entwickelt daraus ein insgesamt siebentaktiges Thema, wobei Berg durch expressive Dynamik und mehrere Tempowechsel ein tönendes Abbild der Leidenschaft erzeugt:

Lyrische Suite IV: Das Appassionato-Thema

The musical score for the *Adagio appassionato* theme is presented in two systems. The first system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The piano part begins with a *pp* dynamic, while the violin part starts at *mp*. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note figures. Dynamics range from *mp* to *fp*, with a *poco rit.* marking towards the end of the system. The second system continues the theme on a single staff. It starts with *a tempo*, includes a triplet of eighth notes, and reaches *molto* and *f* dynamics. It concludes with a *poco rit.* and a return to *a tempo*. Three motifs are identified: M4a (the initial triplet), M4b (a more complex melodic figure), and M4c (the concluding phrase).

³⁸Berg für Hanna, zitiert in Perle, *op. cit.*, S. 60-61.

Der 'ekstatische' doppelpunktierte Halbtonfall setzt sich auch nach dem Ende des Themas noch vereinzelt fort, kontrapunktisch zu Varianten des triolischen Motivs M4a. Schon in T. 12-13 erklingt als weiteres Zitat das Ekstase-Thema selbst – dem *Adagio* angepasst in halbierten Notenwerten. Auf drei gestaffelte Einsätze der Umkehrung von M4a sowie andere kurze Fragmente aus dem Thema³⁹ und ein Crescendo zum *ff* folgt das nächste Zitat aus dem *Trio estatico*,⁴⁰ diminuierend abgerundet mit M4b in einer Tritonusparallele der Geigen. Über einem polymetrischen Arpeggioduett von Cello und 2. Geige erheben sich erneute Einsätze des ekstatischen Motivs, gefolgt von einer zweistimmig gestaffelten Verarbeitung der Oberstimmenkontur aus den ersten drei Triotakten.

Nach einem gliedernden Ritardando wechselt Berg die Klangfarbe: Eine tremolierende Terzenkette der 2. Geige und im Pizzicato dagegen gesetzte Terzen des Cellos, beide chromatisch fallend, bilden den Hintergrund für Einwüfe von Bratsche und 1. Geige, die das Themamotiv M4a, mit einer Punktierung versehen, in die erste Verarbeitung von Hannas Romanzenthema aus dem zweiten Satz überführen – als wollte Berg durch diese Verbindung bekräftigen, wem Ekstase und Leidenschaft gelten:

Lyrische Suite IV: Die Leidenschaft und ihre Adressatin

Anschließend evoziert die Bratsche, eingebettet in das erste von zwei weiteren *Trio estatico*-Zitaten,⁴¹ oktaviert und klangmächtig die thematisch führende Zeile aus Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie*, den Refrain des dritten Gesanges. 13 Takte später beantwortet die 2. Geige dieses Liebesgelöbnis in stark zurückgenommener Stimmung (*Molto tranquillo*, *ppp* mit Dämpfer und eine Oktave höher). Im Handexemplar unterlegt Berg das zweimal erklingende Zitat nicht nur mit dem Originaltext, sondern verteilt die

³⁹T. 15/16 und 17/18 ≈ T. 5/6, T. 16/17 und 19/20 ≈ T. 7 (Cello jetzt nach 1. Geige).

⁴⁰*Adagio appassionato* T. (20-21)-22-23 ≈ *Trio estatico* T. 81-83.

⁴¹*Adagio appassionato* T. 32-39 ≈ *Trio estatico* T. 80/81, 86-91.

Worte zudem – anders als Tagore und nach ihm Zemlinsky – dialogisch auf die beiden Liebenden: Über die kräftige Einführung durch die Bratsche in T. 32-33 schreibt er: “Ich: » Du bist mein Eigen, mein Eigen! «”; über die viel später und sehr leise erklingende Antwort der 2. Geige in T. 46-50: “Nun sagst es auch Du: » Du bist mein Eigen, mein Eigen! «”.⁴²

Lyrische Suite IV: Das mit Zitat unterstrichene Liebesgelöbnis

Alexander Zemlinsky,
Lyrische Sinfonie,
Satz III, Strophe 1 und 3:
erste Refrainzeile



Du ——— bist mein Ei - gen, mein Ei - gen

Alban Berg,
Lyrische Suite,
Satz IV, Bratsche,
molto espr.



Lyrische Suite,
Satz IV, 2. Geige,
mit Dämpfer



Verbunden werden die zwei Hälften der gegenseitigen Versicherung nicht nur durch das oben erwähnte zweite Zitat aus dem *Trio estatico*, sondern zudem durch zwei Zwölftonreihen. Die erste, Reihe 4, ertönt *molto f e patetico* als Septenparallele von Cello und Bratsche. Sie beginnt mit Transpositionen von *h-f-a-b* und wird nach ihrem elften Ton zudem von drei isoliert in die Höhe steigenden Transpositionen dieser Viertongruppe ergänzt.⁴³ Die zweite Zwölftonfolge, Reihe 5, mit der nach *calando* + Zäsur die *col legno* streichende Bratsche über drei leeren Celloqinten das *Molto tranquillo* eröffnet, hat keine Beziehung zu den Initialen. Vielmehr überrascht sie mit der Einbettung großintervallischer Arpeggien in erweiterte Septakkorde.⁴⁴ Diese Konsonanz setzt sich auch in den Rahmentönen des antwortenden Zemlinsky-Zitates fort.⁴⁵ (Im angeblich “frei-tonalen” Rahmen von Satz V greift Berg die Reihe 5 thematisch auf.)

⁴²Perle, *op. cit.*, S. 62.

⁴³Vgl. IV T. 40-42, Bratsche: *cis g h c, b e d as, es f a (fis)*
Cello: *dis a cis d, c fis e b, f g h (gis)*

Transpositionen von: *h f a b as d c fis cis es g (e)*
ergänzt mit Bratsche: *fis-c-e-f* (= *h-f-a-b*), 2. Geige: *g-des-f-ges* (= *h-f-a-b*), 1. Geige: *h-f-a-b*.

⁴⁴T. 45₁₋₂: *d/fis/a/c/es+b*, T. 45₃₋₄: *fis/a/cis/e+h+f*, T. 46₁₋₂: *b/d/f/as+des+g*.

⁴⁵Das *b*, mit dem die 2. Geige das antwortende Zemlinsky-Zitat eröffnet, markiert Berg durch gestrichelte Linien (*fis-es-b-c-a-d*) als Teil des ersten konsonanten Klanges; das abschließende *es* wird aufgefangen von *d/fis/a* (Cello/Bratsche) und ergänzt von *es-b-c* (1. Geige).

Ab T. 51 folgt *a tempo* ein mächtiges Crescendo zum *ff*-Höhepunkt in T. 54-57, in dessen Verlauf jede Stimme ihren eigenen, nicht an Thematik oder dodekaphone Logik gebundenen Weg zu den Initialen H, F, A und B findet.⁴⁶ Der resultierende Viertonklang bricht bald von unten nach oben ab, ersetzt durch ein homorhythmisches Klopfen im *fff*, das die acht Töne des 'Reihenrestes' übereinander türmt. Der Wechsel zwischen Viertongruppe und Achttonrest wiederholt sich im zweitaktig diminuierenden Ausklang des *Molto tranquillo* noch zweimal. Wie Perle berichtet, kommentiert Berg den anschließenden Übergang zum *Molto adagio* des Satzes (T. 57-58/59f.) mit der Eintragung "verebbend . . . ins ganz Vergeistigte, Seelenvolle, Überirdische"⁴⁷.

Das Schlusssegment ist Rahmen und Coda zugleich. Die 1. Geige setzt, mit Dämpfer und *flautando* aber *molto espressivo*, mit der aus *h-f-a-b* entwickelten Reihe 4 ein, deren Transpositionen in Septenparallele dem *Molto tranquillo*-Einschub vorausgegangen waren. Begleitend ertönt in der Bratsche eine neue Transposition der Viertongruppe. Chromatisch steigende Linien münden in die Schlussmotive des Satzthemas (M4b, M4c), die in der Andeutung eines vierstimmigen Kanons noch einmal Klangfülle entfalten. Geigen und Bratsche verselbständigen zuletzt die Dreitongruppe vom Ende des M4b zu einem komplementären Aufstieg, während das Cello

Lyrische Suite IV: Der hoffnungsvolle Schluss

zugleich den M4c-Abstieg der 1. Geige imitiert und fortsetzt. So entsteht eine letzte Spreizung. Der Satz endet mit einer Wiederaufnahme der erweiterten Septenklänge aus dem *Molto tranquillo*.

Im Taktumfang des Satzes (69) und im Tempo der Viertelnotenwerte (69) herrscht Bergs Schicksalszahl 23, in der Zahl der Anagramme dagegen Hannas 5: Die untransponierte Viertongruppe *h-f-a-b* erklingt insgesamt fünfzehnmal, ergänzt um fünf je verschiedene Transpositionen.

⁴⁶Vgl. 1. Geige T. 51-56₃: Arpeggien endend in *f-b-a*, Neuanfang mit fallenden Halbtönen *des-c*, *e-es*, *g-ges*, *b-a* kulminierend in *b-a*-Triller mit abschließender Viertondoppelkurve. 2. Geige T. 53-55: zwei fallende Halbtöne komplementärrhythmisch zur 1. Geige, dann chromatische Spreizung mündend in *h-f*-Tremolo. Bratsche T. 51-55: chromatische Spreizung (*g-fis*, *g-f*, *as-e*, *a-es*, *b-d*, *h-des*, *c-c* / *cis-b*, *d-a*, *es-as*, *e-g* / *f-e*, *fis-es*, *g-d*, *gis-cis*, *a-c*) endend mit dreimal *h-f-a-b*). Cello T. 51-55₁: Die Töne der Quint *f/c* steigen in chromatischen Schritten auf, bis die Viertongruppe *a-b-h-f* entsteht, die dreimal wiederholt wird.

⁴⁷Perle, *op. cit.*, S. 62.

V *Presto delirando*

Bergs offizielle Erläuterungen zum fünften Satz seiner *Lyrischen Suite* füllen zwei seiner “Neun Blätter” und sind damit deutlich ausführlicher als die zu den anderen Sätzen. Er betont darin vor allem drei Aspekte: die Form mit zwei “Trios” (A B A' B' A"), den schrittweise zunehmenden Umfang der Abschnitte mit 50, 70, 90, 110, 140 innerhalb von insgesamt 460 Takten und die Segmentierung als “fast durchwegs fünftaktig”. Detailliert weist er zudem auf die in den Trios verwendeten Transpositionen der zweiten Entwicklungsform seiner Ur-Reihe hin, mit konkreter Nennung der jeweils erklingenden Transpositionen und Umkehrungen von R1b sowie der damit gebildeten Kanons.

Das Hauptthema des Satzes kommentiert er erst ganz am Schluss, zunächst, indem er auf die unterschiedlichen Spielweisen zu Beginn der drei Prestoabschnitte hinweist, und anschließend mit dem kuriosen Satz: “Ohne streng 12tönig zu sein ist das Hauptthema übrigens auch 12tönig”.⁴⁸ Tatsächlich liegt diesem Hauptthema die Ganztontransposition der im vorausgehenden Satz zu Beginn des *Molto tranquillo* von der Bratsche eingeführten Reihe 5 zugrunde:

IV, T. 45-46: *fis es b c a e h f g as des d*
 V, T. 1-4: *as f c d h fis cis g a b es e*

Doch während sich dort drei gestisch ähnliche Arpeggiokurven mit den leeren Quinten des begleitenden Cellos zu überraschend konsonanten Akkorden verbinden, bietet Berg die Zwölftonfolge hier als Unisono und damit gleichsam nackt an. Dabei erzeugt er den Eindruck von “Schrecken und Qualen” (wie er Hanna in seiner annotierten Partitur verrät), indem er die vier steigenden Sekunden zu extremen Intervallen verzerrt: die Ganztonschritte *c-d* und *g-a* werden zu Nonen, die Halbtonschritte *a-b* und *es-e* zu großen Septen. Dabei fällt die erste innerhalb einer Oktave, die zweite dagegen von der 1. Geige zum Celloeinsatz über fast 4 Oktaven:

Lyrische Suite V: Das Hauptthema

Presto delirando

1. Geige
 2. Geige
 Bratsche

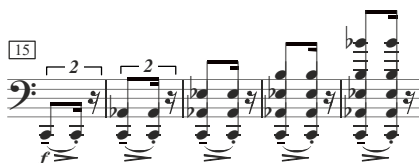
Cello
 (pizz.)

⁴⁸Berg in *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, S. 244.

Wenn dieses Hauptthema zu Beginn der beiden weiteren Prestoabschnitte wiederkehrt, soll es “*col legno* geschlagen” (T. 121-124) bzw. *pizzicato* (T. 326-329) gespielt werden; die halbtönig fallende Imitation des Hauptthematikopfes im zweiten Prestoabschnitt (T. 148-153) ist *martellato* markiert. Zusammen mit dem Adjektiv *delirando* im Satztitle legen diese Spielanweisungen Zeugnis ab für das Pathos, das Berg der Unerfüllbarkeit seiner Liebe zu Hanna beilegte. Im langen dritten Prestoabschnitt erklingt zuletzt eine ausführliche Verarbeitung des Themas, in der Berg das musikalische Symbol seiner Qual in fünf Schritten verschiedenen Prozessen und Texturen unterwirft; dazu unten mehr. Auch die drei Figuren, die das Hauptthema unmittelbar ergänzen und dabei Material für spätere nicht-thematische Segmente liefern – die homophon aufschießenden Glissandi, die Pizzicatokurve des Cellos und der gemeinsame Unisonofall in die Tiefe – sind musikalische Gesten der Vergeblichkeit.

Die zweite thematische Komponente ist von der Zahl 5 bestimmt. Sie erklingt als fünfteilige Folge duolisch rhythmisierter, jeweils verklingender Tonwiederholungen, die sich von der Einstimmigkeit zum Fünftonakkord auftürmen. Berg beschreibt sie als Ausdruck eines “jagenden Puls”.

Lyrische Suite V:
Der jagende Puls



Anschließend initiieren 1. Geige und Cello zwei voneinander unabhängige freie Kanons. Die exzentrisch gezackte siebentönige Achtelfigur des Cellos wird von Bratsche, 2. Geige und 1. Geige gestisch frei und nur im abschließenden Septaufsprung zur Synkope identisch imitiert. Kontrapunktisch ertönen als $\searrow \nearrow \searrow \nearrow$ pendelnde große Septen, deren Notenwerte von 5/8 auf 1/8 abnehmen – als wolle Berg zum Ausdruck bringen, dass sein alles beherrschendes “Delirium” in beklemmend enger Staffelnung von Hanna (in Form ihrer symbolischen Zahl 5) besetzt ist.

Lyrische Suite V: Der Kanon der Notenwertreihe

20

Die Kanonstimmen setzen sich crescendierend fort, untermischt mit neuerlichen Herzschatg-Duolen, die sich wieder bis zur Fünfstimmigkeit verdichten. Die verbleibenden 15 Takte des ersten Prestoabschnittes sind bestimmt durch großintervallisch fallende Tonpaare zwischen einzelnen Pizzicati. Die wie resigniert klingenden Gesten folgen einander in immer kürzeren Abständen von 4/8 über 3/8 und 2/8 bis hin zur 1/8-Überlappung. Abschließend bilden 1. Geige und Bratsche drei asynchrone Palindrome, als wollte die Musik darauf hinweisen, dass die Situation aussichtslos ist – egal aus welchem Blickwinkel man sie betrachtet.⁴⁹

Aus dem letzten Takt des *Presto*-Abschnittes schält sich, *ppp subito*, in 2. Geige und Bratsche der erste Liegeklang des *Tenebroso* überschriebenen ersten Kontrastabschnittes. Dessen Musik ist ganz Hannas Zahl 5 unterworfen, wie Bergs Hinweis „fünftaktig“ hier und erneut in T. 211 (unter *di nuovo tenebroso*) ankündigt. Für Hanna präzisiert Berg, was er mit der „finsternen“ Stimmung verbindet: dies könne nur verstehen, „wer eine Ahnung hat [...] von dem qualvollen *Tenebroso* der Nächte“. Adorno beschreibt diese Trios ganz technisch als „auf die Idee des ‘wechselnden Akkords’, die reine Farbwirkung je unhörbar einsetzender flautando-, später Steg-Tremolo-Harmonien gestellt, völlig vertikal.“⁵⁰

Tonal basieren die Harmonien auf der zweiten Entwicklungsstufe der Ur-Reihe. Für diese Zwölftonfolge unterwirft Berg die schon im Übergang vom zweiten zum dritten Satz erstmals durch einen Tontausch veränderte symmetrische Allintervallreihe zwei weiteren Tauschvorgängen. Damit grenzt er sich von Schönbergs Verständnis werkstabiler Reihen ab, seiner Überzeugung gemäß, dass musikalische Komponenten im Verlauf wiederholten Einsatzes „ein Schicksal erleiden“. Nach seiner Erläuterung in den „Neun Blättern“ zu urteilen, war es Berg sehr wichtig zu zeigen, dass auch und gerade diese akkordischen Abschnitte konsequent reihentechnisch entworfen sind. Wie er darlegt, hat er die Reihe R1b aus der Kleinterztransposition der im Ton *b* ankernden Reihe R1a entwickelt und betrachtet somit *des* als ihren Grundton. Die ersten 30 Takte des *Tenebroso* allerdings basieren, wie seine „Blätter“ ebenfalls zeigen, auf U_3 , der Kleinterztransposition der Umkehrung. Diese Tonfolge erklingt in T. 51-80 dreimal nacheinander, wobei Anfang und Ende sowohl die betonte Fünftaktigkeit als auch die vertikale Anordnung der Akkorde verschwimmen lassen.⁵¹

⁴⁹Vgl. T. 46-50: 1. Geige fünftaktiges Palindrom, Bratsche drei- + zweitaktige Palindrome.

⁵⁰Adorno, *Berg. Der Meister ...*, S. 145.

⁵¹Vgl. im *ppp* U_3 T. 50 *eff/a* (2. Geige/Bratsche) bis T. 64 *h/b* (1. Geige); T. 62 *ef* (Cello) bis T. 68 *d/h/b* (Bratsche/2. Geige); T. 66 *e* (2. Geige) bis T. 80 *fis/d/h/b* (Cello/1. Geige).

R1b (*Lyrische Suite*, Satz V)

	U ₀	U ₁₁	U ₇	U ₁	U ₄	U ₈	U ₃	U ₉	U ₁₀	U ₂	U ₅	U ₆
O ₀	des	c	as	d	f	a	e	b	h	es	ges	g
O ₁	d	cis	a	es	fis	b	f	h	c	e	g	as
O ₅	fis	f	cis	g	b	d	a	es	e	as	h	c
O ₁₁	c	h	g	cis	e	as	es	a	b	d	f	fis
O ₈	a	as	e	b	cis	f	c	fis	g	h	d	es
O ₄	f	e	c	fis	a	cis	as	d	es	g	b	h
O ₉	b	a	f	h	d	fis	cis	g	as	c	es	e
O ₃	e	es	h	f	as	c	g	cis	d	fis	a	b
O ₂	es	d	b	e	g	h	fis	c	cis	f	as	a
O ₁₀	h	b	fis	c	es	g	d	as	a	cis	e	f
O ₇	as	g	es	a	c	e	h	f	fis	b	cis	d
O ₆	g	fis	d	as	h	es	b	e	f	a	c	cis

Lyrische Suite V:
R1b, die zweite
Ableitungsform
der Ur-Reihe⁵²

Interessanter als die Anwendung der Reihentechnik und wesentlicher für den Höreindruck ist im *Tenebroso* das Spiel mit der Zahl 5. In T. 51-80, wo die Drei- und Vierklänge der Binnen- und Außenstimmen überlappend wechseln, entsteht durch die Punkte, an denen der jeweils neue Akkord in den Vordergrund tritt, das Taktmuster 5-4-3-2-1. Es folgen drei statische Fünftaktgruppen – in Bergs Worten “ein kaum Schlaf zu nennendes Dahindämmern”. Während 1. Geige und Cello den zuletzt erreichten Vierklang für weitere 5 Takte am Steg tremolierend verlängern, etablieren 2. Geige und Bratsche, nacheinander einsetzend und wie zuvor *ppp flautando*, den Viertonaakkord aus dem Beginn der R1b-Originalform. Dieser klingt für 40 Takte weiter, bis in den Anfang des zweiten *Presto*-Abschnittes hinein. In den Tönen dieses gleichsam im wörtlichen Sinne ‘grundlegenden’ Akkordes, *des/c/as/d*, versteckt Berg eine neue Transposition der für das Programm des Werkes wesentlichen Initialen B A F H. Vor dem Hintergrund des Liegeklanges erzeugen die Außenstimmentremoli im Segment T. 81-120 das Taktmuster 5 + 5-4-3-2-1 + 1-2-3-4-5 + 5. Dabei ergänzen 1. Geige und Cello die vier durchklingenden Töne 1-4 der Binnenstimmen zweimal mit den Tönen 5-12 der Reihe: dem, was oben als ‘Reihenrest’ bezeichnet wurde.

⁵²Die umrandeten Tonfolgen markieren die neun Transformationen dieser Reihe, die Berg in den *Tenebroso*-Abschnitten des fünften Satzes verwendet.

Im längeren zweiten *Presto delirando*-Abschnitt verbindet Berg die Verarbeitung der thematischen und überleitenden Komponenten aus T. 1-50 mit einem erweiterten Spiel mit fünfteiligen Taktmustern. Auf das mit dem Bogenholz geschlagene, im Ausdruck der Qual auf die Mittellage verengte Hauptthema, eine Variante des jagenden Herzschlages und einen vierstimmigen Teilschluss in Staccatoarpeggien folgt in T. 132-147 im Wechsel der Außenstimmen eine doppelt geschwungene fünfkotavige Quart-/Tritonuskurve, gegen die Berg in den Binnenstimmen fünf Herzschlag-Duolen setzt, die das Taktmuster 5-4-3-2-1 bilden.

Nach weiteren vertikalen und horizontalen Gegenüberstellungen von 3/8-Figuren mit homophonen Duolen, einer Ergänzung durch fünf Takte mit Viertelhemiolen und einem Unisono-Teilabschluss folgt ab T. 171 ein ungewöhnlicher Doppelkanon: Die Geigen spielen Parallelen aus Ton 2-12 über Ton 1-11 aus drei unterschiedlichen, als konkave Arpeggienkurven entworfenen Zwölftonfolgen;⁵³ jede dieser Schein-Engführungen wird zudem von Bratsche und Cello imitiert. Zuletzt mischt sich die Komponente der Herzschlag-Duolen darunter und übernimmt bald die Führung.

Schon ab T. 199, zwölf Takte vor dem Ende des *Presto*-Abschnittes und noch im soliden *ff*, vereinen sich Bratsche und Cello zu einem neuen Liegeklang, der langsam diminuierend zum *ppp* verklingt und ab T. 211 den ersten dreißig Takten des zweiten *Tenebroso* unterliegt. Die Töne sind diesmal *f, g, des, ges*: eine Permutation des Beginns von O_5 und zugleich eine Großterztransposition der Initialen A H F B, in denen der Komponist (A B) seine Geliebte (H F) zärtlich zu umarmen scheint.

Doch nicht nur dieser Liegeklang verbindet das zweite *Presto* mit dem zweiten *Tenebroso*; auch eine neue Version von Bergs Spiel mit fünfteiligen Mustern überschneidet die Strukturgrenze. Die 2. Geige skandiert in zweistimmigen, diesmal nicht kumulierend wachsenden sondern von *fff* zu *pp* diminuierenden Herzschlag-Duolen die Taktfolge 1-2-3-4-5. Erst danach, nun im flüsternden, mit dem Bogenholz gestrichenen Farbstrang, vervollständigen die Geigen das liegend weiterklingende erste Reihendrittel von O_5 mit dem 'Reihenrest'. Dabei setzt Berg die leicht akzentuierten Tonwechsel so ein, dass neuerliche Fünftaktmuster entstehen:

Takt	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227
Reihenton	5	6	7	-	-	8	9	10	-	-	11	12

Takt	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240
Reihenton	5	-	-	6	7	8	-	-	9	10/11	12	-	-

⁵³Diese Zwölftonfolgen sind von keiner der bisher eingeführten Reihen abgeleitet.

Ähnlich stehen sich auch in den folgenden fünfzehn Takten vierstimmige Liegeklänge in Bratsche/Cello und Wechselakkorde der Geigen in einer Weiterführung des Fünftaktmusters mit Tönen aus der Transformation O_5 gegenüber. Dann kündigt sich, ähnlich wie im ersten *Tenebroso*, durch einen Fünftakter mit Stegtremoli ein neues Segment an. Hier verbindet Berg zwei in anderen Kontexten eingeführte Prozesse: das weitgehend homorhythmische Spiel und die verschränkte Kanonimitation. Alle Instrumente streichen am Griffbrett; ihre paarweise erzeugten Zwölftonaggregate entstammen drei verschiedenen Transformationen von $R1b$.⁵⁴

Ab T. 281 folgt ein Segment, in dem eine ruhige dreistimmige Homophonie und eine belebte Cellostimme einander zu je einer Reihentransformation vervollständigen.⁵⁵ Dabei skandiert die 1. Geige als Oberstimme der Homophonie das Taktmuster 1-2-3-4-5 über dem Cello, das erst in Achteln, dann in hemiolisch gesetzten Vierteln und zuletzt in ametrischen Halbenoten spielt. Die letzten 25 Takte des zweiten *Tenebroso* beruhen auf einer vertikalisierten Ganztontransposition der Reihe $R1b$, wobei die am Frosch gestrichenen, von zwei auf sechs Stimmen und von *p* zu *fff* anschwellenden Einwüfe des „jagenden Pulses“ mit einem 5-4-3-2-1-Taktmuster in den dritten *Presto*-Abschnitt hineinstürzen. Berg kommentiert dies in seiner Partitur für Hanna: „Aber schon meldet sich das Herz, und [es ist] wieder Tag . . . und so fort, ohne Stillstand . . . dieses Delirium ohne Ende.“

Der den Satz beschließende, bei weitem längste *Presto*-Abschnitt umfasst fünf Segmente mit fünf Hauptthemaverarbeitungen. Zu Beginn des ersten Segmentes (T. 321-340) ertönen achtstimmig gesetzte, mit äußerster Härte am Frosch gestrichene Herzschlag-Duolen. Das im *ff pizzicato* folgende Hauptthema klingt anfangs wie zuvor im Unisono, doch entfernen sich die Stimmen mit jedem Takt weiter voneinander und enden in vieroktaviger Parallele. Noch einmal meldet sich der jagende Herzschlag, diesmal wie in äußerster Not gegen das Metrum gesetzt. Er steigt von der Ein- zur Achtstimmigkeit und verklingt dann, zu einem durch die Stimmen fallendem, *martellato* am Steg ausgeführten B-Dur-Dreiklang, wieder zur Zweistimmigkeit im *piano*.

Mit einem plötzlichen Crescendo zurück zum *ff* versetzt das Cello die Herzschlag-Duolen einen Tritonus aufwärts und eröffnet damit das zweite Segment (341-400). Über dem duolischen Ostinato-Fünftakter des Cellos spielen die drei höheren Instrumente die erste Hauptthemaverarbeitung:

⁵⁴Geigen T. 261-266: O_2 , T. 266-271: O_8 , T. 271-278: O_3 ; Bratsche/Cello analog ab T. 263. Kanon mit Motiv aus chromatischen Sechstonclustern *es-e-g-fis-f-gis* und *a-b-des-c-h-d*.

⁵⁵T. 281-295: U_8 , U_1 und O_{10} . Cellostimme teils um ein Reihenviertel verschoben.

Die nacheinander einsetzenden, dann jeweils wiederholten Fragmente aus Ton 1-3, 4-7 und 8-12 klingen gegeneinander, gefolgt von einem zweimal fünftaktigen gemeinsamen Ausklang.

Die unmittelbar folgende zweite Hauptthemaverarbeitung besinnt sich auf die Antizipation der Reihe 5 im vorausgehenden Satz und 'zitiert' sie in variierten Form: Die Bratschenkantilene, die dort das *Molto tranquillo* in vier Arpeggiokurven eröffnet und sich dabei weich in die begleitenden Celloquinten fügt, wird hier (dem wesentlich schnelleren Tempo angepasst zu ametrischen 4/8-Noten gedehnt) dem Tremolo der 1. Geige übergeben. Die 2. Geige und die Bratsche verdoppeln teils abwechselnd, teils gleichzeitig in Oktaven, während das Cello die leeren Quinten der Vorlage umspielt.⁵⁶

In der anschließenden dritten Hauptthemaverarbeitung übernimmt die 2. Geige die Führung: Sie präsentiert die thematische Kontur in durchgehendem Pizzicato und wie zu Beginn des zweiten *Presto* als Ausdruck der "Qual" verengt, während die drei anderen Instrumente leise streichend durch Verdopplung einzelner Töne chromatische Linien bilden.⁵⁷ An einen nichtthematischen Ausklang schließt sich zuletzt eine Umkehrung des ungewöhnlichen Doppelkanons an.⁵⁸ Das umfangreiche Segment endet im gestaffelten Einklang mit vieroktavigen Sforzati auf *fis*.

Das dritte Segment innerhalb dieses *Presto*-Abschnittes (T. 401-420) bietet eine Art kontrastierenden Puffer zwischen den vom Hauptthema dominierten Passagen. In verlangsamtem Tempo (vgl. *poco più lento*, . . . *poco rit.*, . . . *poco pesante*) ertönt das Motiv des jagenden Pulsschlages – durchgehend vierstimmig mit chromatisch sich nähernden Mittelstimmen – zwischen einer Zweioktavenparallele der Außenstimmen. Die folgenden, in den Außenstimmen aufschießenden, in den Mittelstimmen erstmals auch abwärts crescendierenden Glissandi erinnern an den Anfang des Satzes mit Bergs musikalischer Tonmalerei von "Schrecken und Qual". Das Segment endet nach weiteren jagenden Pulsen und zu *martellato* fallenden, sich dabei aber steigernden Außenstimmen mit einer kurzen Generalpause.

⁵⁶Vgl. Satz IV, T. 45-46: Bratsche *fis-es-b-c, a-e-h-f, g-as-des-d* über Cello *d/a, fis/cis, b/f* mit Satz V, T. 355-370: 1. Geige ++ *as-f-c-d, h-fis-cis-g, a-b-es-e* über Cello Umspielung von *e/h, as/es, c/g*.

⁵⁷In dieser Textur, einer Variante der Heterophonie, exzerpiert das Cello die Töne *as-g-fis*, die Bratsche *c-h-b* und die 1. Geige *f-fis-f-e*.

⁵⁸Vgl. T. 386-398 mit T. 171-183: aufgrund des Stimmtausches von 1. Geige und Cello ertönen die Engführungen in Cello/2. Geige und, im zweitaktigen Abstand imitierend, Bratsche/1. Geige.

Das vierte Segment (T. 421-440) setzt jenseits der Generalpause die Verlangsamung des Tempos mit *sempre poco pesante* fort. Für die vierte Hauptthemaverarbeitung wählt Berg erstmals nicht die Originalform der Reihe, sondern die Transposition O_4 . Durch die vier Instrumente aufsteigend erklingt je ein Viertel der Kontur, gefolgt von der akkordischen Zusammenziehung dieser drei Töne in abnehmenden Tondauern. So ertönt, beginnend mit T. 422₃, ein Kanon der Notenwertfolge 5/8-4/8-3/8-2/8-1/8. Der zehntaktige Ausklang, metrisch verschleiert durch vier 8/8-Figuren der 1. Geige über gleichfalls ametrisch gegliederter homophoner Begleitung, setzt die Verlangsamung fort (*molto riten. . . . molto pesante . . . rall.*) und erreicht am Segmentende, wie Berg in der Partitur präzisiert, ein Drittel des Ausgangstempos.

Das *A tempo I* überschriebene fünfte Segment (T. 441-460) ist das einheitlichste des ganzen Satzes. Dies betrifft das Material, die Struktur, die nach je einem *non legato* akzentuierten Ausgangstakt durchgehend gleichbleibende Artikulation und Spielweise sowie das kontinuierliche Crescendo von *più p* bis *fff*. Wie in der ersten Hauptthemaverarbeitung von T. 342-345 basiert auch diese fünfte auf der Aufteilung des Themas: Die führende 2. Geige spielt zwanzig 3/8-Takte mit Ton 1-3, die Bratsche folgt mit vierzehn 4/8-Figuren aus Ton 4-7 und die 1. Geige vervollständigt Kontur und Reihe mit zehn 5/8-Gruppen aus Ton 8-12. Dieser ausgedehnten Polyphonie unterlegt das Cello gepaarte Herzschlagduolen und bildet mit deren fünf Einsätzen das Taktmuster 5-4-3-2-1 – ein Delirium, das sich zu schier auswegloser Bedrängnis steigert.

Lyrische Suite V: Das polyphon geteilte Hauptthema über jagendem Puls

The image displays a musical score for the fifth segment of 'Lyrische Suite V'. It consists of three staves representing different instruments: Violin II (top), Violin I (middle), and Cello (bottom). The Violin II staff is labeled with the notes 8,9,10,11,12 and the dynamic *più p*. The Violin I staff is labeled with the notes 1,2,3 and the dynamic *più p*. The Cello staff is labeled with the notes 4,5,6,7 and the dynamic *più p*. Below the staves, a rhythmic pattern is shown, consisting of five groups of notes. Each group starts with a quarter note followed by eighth notes. The dynamics for these groups are marked as *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff* from left to right.

Angesichts Bergs programmatischer Erläuterungen zur Bedeutung der beiden primären Komponenten für seinen Seelenfrieden evoziert diese fünfte Hauptthemaverarbeitung über fünfteilig beschleunigtem Herzschlag im fünften Segment des fünften Abschnittes innerhalb des fünften Satzes der *Lyrischen Suite* einen geradezu verzweifelten Aufschrei nach der durch die Zahl 5 symbolisierten Geliebten.

VI *Largo desolato*

Das Adjektiv im Titel des Finalsatzes enthält zwei Deutungsdimensionen: tiefe Niedergeschlagenheit und eruptive Verzweiflung. Beide, das Leise und das Heftige, inspirieren die Thematik. Bergs Annotationen für Hanna unterstreichen dies mit einem melopoetischen Subtext, der infolge seiner Entdeckung durch Douglass M. Green und seiner anschließenden Offenlegung durch George Perle großes Aufsehen erregte. In seinem Handexemplar stellt Berg dem Satz die Worte “De profundis clamavi” aus Psalm 130 sowie den Hinweis auf Charles Baudelaires Gedicht mit diesem Titel in Stefan Georges deutscher Nachdichtung voran und ordnet dessen Verse dann sogar den verschiedenen Stimmen seiner Musik zu: “Häße, Fähnchen und Balken aller Noten des ‘vokalen’ Parts hat er sorgsam mit roter Tinte neu gezeichnet.”⁵⁹

Dieses doppelte “Programm” hinderte Berg allerdings nicht, den Finalsatz in der Anwendung der Zwölftontechnik komplexer als alle früheren dodekaphonen Abschnitte zu gestalten. Schon die Originalformen des gewählten Tonmaterials sind vielfältiger und mehrdeutiger als zuvor. Wie er in seinen “Neun Blättern” betont, legt Berg dem Satz die schon in den *Tenebroso*-Abschnitten von Satz V in Transposition eingesetzte zweite Entwicklungsstufe seiner Ur-Reihe zugrunde. Dabei kehrt er nun zu deren ursprünglichem Ausgangston *f* und den Rahmentönen *f-h* zurück.

Lyrische Suite VI: Die dritte Entwicklungsstufe der Ur-Reihe auf *f*

R1	f	e	c	a	g	d	as	des	es	ges	b	h	
				┌──────────────────────────────────┐									
R1a	f	e	c	ges	g	d	as	des	es	a	b	h	
				┌──────────────────────────────────┐									
R1b	f	e	c	ges	a	des	as	d	es	g	b	h	

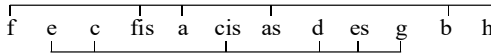
Dazu entwirft Berg eine neue Ableitung dieser zweiten Entwicklungsstufe seiner Reihe. Sie beruht auf einander ergänzenden Auszügen, die er als “Halbreihen” bezeichnet, wobei er das Wort sowohl für die sechstönigen Exzerpte als auch für die dann natürlich wieder zwölftönigen Zusammensetzungen verwendet (s. oben S. 157). Während er ähnliche Exzerpte im *Allegro misterioso* in je zweistimmig komplementären Passagen übereinander stellt, so dass die Abfolge der Reihentöne gut erkennbar bleibt, fügt er hier die beiden sechstönigen Exzerpte horizontal aneinander und erzeugt damit eine gänzlich neue Zwölftonfolge:

⁵⁹Perle, *op. cit.*, S. 52-64.

	U ₀	U ₁₁	U ₇	U ₁	U ₄	U ₈	U ₃	U ₉	U ₁₀	U ₂	U ₅	U ₆
O ₀	f	e	c	fis	a	cis	as	d	es	g	b	h
O ₁	fis	f	cis	g	b	d	a	es	e	as	h	c
O ₅	b	a	f	h	d	fis	cis	g	as	c	es	e
O ₁₁	e	es	h	f	as	c	g	cis	d	fis	a	b
O ₈	cis	c	as	d	f	a	e	b	h	es	fis	g
O ₄	a	as	e	b	cis	f	c	fis	g	h	d	es
O ₉	d	cis	a	es	fis	b	f	h	c	e	g	as
O ₃	as	g	es	a	c	e	h	f	fis	b	cis	d
O ₂	g	fis	d	as	h	es	b	e	f	a	c	cis
O ₁₀	es	d	b	e	g	h	fis	c	cis	f	as	a
O ₇	c	h	g	cis	e	as	es	a	b	d	f	fis
O ₆	h	b	fis	c	es	g	d	as	a	cis	e	f

Lyrische Suite VI:
Reihe R1b im
magischen Quadrat

Lyrische Suite VI:
Die "Halbreihen"



Lyrische Suite VI:
Horizontale Reihung
der beiden Exzerpte

f - fis - a - as - b - h + e - c - cis - d - es - g

	HU ₀	HU ₁	HU ₄	HU ₃	HU ₅	HU ₆	HU ₁₁	HU ₇	HU ₈	HU ₉	HU ₁₀	HU ₂
H ₀	f	fis	a	as	b	h	e	c	cis	d	es	g
H ₁₁	e	f	as	g	a	b	es	h	c	cis	d	fis
H ₈	cis	d	f	e	fis	g	c	as	a	b	h	es
H ₉	d	es	fis	f	g	as	cis	a	b	h	c	e
H ₇	c	cis	e	es	f	fis	h	g	as	a	b	d
H ₆	h	c	es	d	e	f	b	fis	g	as	a	cis
H ₁	fis	g	b	a	h	c	f	cis	d	es	e	as
H ₅	b	h	d	cis	es	e	a	f	fis	g	as	c
H ₄	a	b	cis	c	d	es	as	e	f	fis	g	h
H ₃	as	a	c	h	cis	d	g	es	e	f	fis	b
H ₂	g	as	h	b	c	cis	fis	d	es	e	f	a
H ₁₀	es	e	g	fis	as	a	d	b	h	c	cis	f

Lyrische Suite VI:
Die Halbreihenfolge
im magischen Quadrat

Die Konturen und Tonfelder des Satzes bildet Berg abwechselnd aus diesen beiden Reihen und ihren Umkehrungen; wie die rechteckigen Markierungen in den "magischen Quadraten" zeigen, ist zudem die Anzahl der verwendeten Transpositionen deutlich größer ist als in den vorausgehenden Sätzen. Zu den Transformations-Kennzeichnungen "O" für Originalform und "U" für Umkehrung treten daher jetzt "H" für Halbreihenfolge und "HU" für Halbreihenfolge in Umkehrung.

Die in den vorausgehenden Sätzen eingeführten Charakteristika greift Berg erneut auf. Dies beginnt in der Notation mit den beiden symbolischen Zahlen: Die zwei alternierenden Tempi mit den Metronomwerten $\text{♩} = 69$ (*Tempo I*) und $\text{♩} = 46$ (*Tempo II*) sind als Vielfache von Bergs Zahl 23 sofort erkennbar, und auch der Gesamtumfang des Satzes mit genau 46 Takten und einer Spiegelungsachse nach T. 23 basiert auf seiner Schicksalszahl. Die Hanna zugeordnete Zahl 5 bestimmt u.a. den Umfang des Hauptthematikomplexes und die Notenwerte im "Initialenthema".

Die palindromische Satzstruktur, die im Zentrum als exakter Krebs ertönt und in den nach außen anschließenden Segmenten frei angedeutet ist, erinnert an die spiegelsymmetrischen Rahmenabschnitte des *Allegro misterioso*. Auch die aus den Initialen der Liebenden gebildete Viertongruppe geht auf den dritten Satz zurück. Dem im *Adagio appassionato* integrierten Zitat aus Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie* und der bereits im *Trio estatico* des dritten Satzes erkennbaren Anspielung auf eine zweite Kontur aus demselben Werk stehen hier ein Zitat und eine Anspielung auf Wagners *Tristan und Isolde* gegenüber. Bergs eigenwilliges Verständnis der Zwölftonmethode, infolge dessen er die Ur-Reihe, die seine *Lyrische Suite* durchzieht, einerseits durch zweimaligen Tontausch einer "schicksalhaften Entwicklung" unterwirft und ihr andererseits vom zweiten Satz an jeweils zwar weniger prominente, aber doch mehrfach aufgegriffene weitere Zwölftonreihen zur Seite stellt, erreicht hier ihren Höhepunkt, indem er die sekundäre Reihe aus der primären entwickelt und beide sodann gleichwertig behandelt.

Wer sich dem Satz von seinen Enden her nähert, spürt zunächst, dass Einleitung und Coda als Ausdruck der Niedergeschlagenheit entworfen sind. Die ersten sechs Takte erklingen als ungewöhnlicher Kanon: Die Instrumente setzen *pizzicato* mit den vier untransponierten Reihenformen ein, die (im Gedanken an Hanna) von *f* nach *h* führen. Dabei steigen die Stimmen von Oktave zu Oktave in die Höhe, während die Notenwerte mit jedem neuen Einsatz kürzer werden, das Tempo aber, nach Bergs präzisen Angaben an den entsprechenden Stellen, schrittweise von $\text{♩} = 69$ (*Tempo I*) zu $\text{♩} = 46$ (*Tempo II*) abnimmt:

Lyrische Suite VI: Die gestaute Beschleunigung im Einleitungskanon

	<i>Tempo</i> <i>I</i>	<i>poco</i> <i>più lento</i>	<i>ancora poco</i> <i>più lento</i>		<i>ancora molto</i> <i>più lento rit. II</i>
1. Geige (H_0)					
2. Geige (O_0)					
Bratsche (HU_0)					
Cello (U_0)					
	Viertel	Viertel- triolen	Achtel		Achtel- triolen

In der Coda erfährt dieser Prozess eine freie Umkehrung: Anstelle der gestauten Beschleunigung im Pizzicato spielen alle Instrumente in gleichmäßigen Legatoachteln. Dabei werden ihre monoton gegeneinander klingenden Zwölftonketten durch Teilsequenzen verlängert, bis sie schließlich, in der Tiefe, ins Nichts verrinnen.

1. Geige	O_4	-----	-	H_9	-----	-	U_6	-----	- -
2. Geige	U_8	-----	- -						
Bratsche	H_{10}	-----	-	U_7	-----	-	O_2	-----	- - - -
Cello	HU_8	-----	-	HU_{11}	-----	- -			

Wie Berg in einer Partiturfußnote erklärt, soll die zuletzt unbegleitet dahinschleichende Bratsche das eingezeichnete *morendo* "bis zum völligen Verlöschen" umsetzen. Dabei dürfe sie die letzte Terz *des-f* "eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf *des* schließen!" Die *Lyrische Suite* endet somit auf dem grundtonähnlichen *f*, einer von Hannas Initialen, in einer Spiegelung von Satz- und Werkbeginn.

Ganz anders als diese tatsächlich trostlos klingenden Rahmenabschnitte gebärden sich die beiden Themen des Satzes in den Segmenten, die nach innen an die Rahmen anschließen. Aus dem *molto rit.*, in dem der vierstimmige Einleitungskanon mit einer Aufspaltung zu einem zwölfstimmigen Fünfklang endet, erhebt sich die 1. Geige. Berg unterlegt ihr eine seiner Halbreihen-Umkehrungen, die durch besonders viele fallende Halbtöne charakterisiert sind. Dabei unterwirft er die Tonfolge einem Rhythmus, der die lautmalerisch "desolate" Linie schon vor der späteren Manipulation der Intervalle zu einer bedrückt klingenden Aussage formt:

Lyrische Suite VI: Schlichte Tonfolge in ausdrucksvoller Rhythmisierung



Diese unspektakuläre Kontur verwandelt er durch Oktavierungen in eine Folge vehementester Ausschläge: Zwei der fünf fallenden Halbtöne (*e-es* und *c-h*) ersetzt er durch fallende kleine Nonen, einen dritten (*d-cis*) durch eine steigende große Sept. Die zwei weiteren fallenden (*a-as* und *cis-c*) und den einzigen steigenden Halbton (*f-fis*) dehnt er gar zur kleinen Sept bzw. Non mit zusätzlicher Oktavspreizung, als wollte er in den Intervallen des Themas dem in Psalm und Baudelaire/George-Gedicht evozierten “Schrei aus der Tiefe” Ausdruck verleihen:

Lyrische Suite VI: “De profundis clamavi”



Dem zuletzt über drei Oktaven fallenden Verzweiflungsausbruch fügt Berg in der 2. Geige “die 1. Geige fortsetzend” eine weitere fallende Sept hinzu. Zusammen mit den begleitenden tiefen Stimmen münden die beiden Geigen dann in den Akkord *fis/d/as/g*, der – als Transposition von *a/f/h/b* – auf die Initialen der Liebenden anspielt. Dieser Akkord wird am Steg tremoliert und anschließend von zwei weiteren Vierklängen zum Zwölftonaggregat ergänzt.

Vor den folgenden ametrischen, kleinterzversetzten Tremolomotiven erhebt sich das Cello mit einer Kontur, deren Kopfmotiv durch eine Kurve aus Synkopen, ausbrechender großer Sept und zwei akzentuiert fallenden Intervallen charakterisiert ist. In mächtigen Crescendi und mit einem ausgedehnten Schlussritardando führt diese Antwortkomponente zum zweiten Einsatz des *desolato*-Themas, das die Bratsche (zwar unter Verzicht auf die zusätzlichen Oktavspreizungen im ersten, zweiten und vorletzten Halbtonschritt, aber mit gesteigerter Emphase) auf dem Tritonus intoniert.

Lyrische Suite VI: Antwortkomponente und zweiter Themeneinsatz

Die Bratsche selbst fügt dann (mit U_2) einen abrundenden Teilschluss hinzu, ergänzt vom Cello, das ihre ausdrucksvolle Dreitonkurve imitiert. Der fünfzehntaktige Hauptthemakomplex endet *calando* auf einem tonal überraschend versöhnlichen C-Dur-Septakkord vor einer Zäsur.

Am andere Satzende ertönt, der Coda vorausgehend in T. 31-39, ein strukturell analoges Segment. Nach einer der oben erwähnten Zäsuren entsprechenden Generalpause setzt die Musik, spiegelsymmetrisch zum konsonanten Schlussakkord des Hauptthemakomplexes, mit homophonen Arpeggien des G-Dur-Quartsextakkordes ein. Die *molto f* gespielten Sechzehnteltriolen werden mehrfach durchbrochen von Tonänderungen, die Berg mit *fff* akzentuiert. Mit diesen Tönen spielt er (nach eigener Aussage in den "Neun Blättern") rhythmisch und (was er nicht sagt) auch in den exzentrischen Ausschlägen der Intervalle auf das Hauptthema an.



Lyrische Suite VI:
Rhythmik und Exzentrik
des *desolato*-Themas

Den Abschluss des Segmentes bildet Berg, indem er Varianten der *Pesante*-Takte vom Beginn des Kopfsatzes mit dem Kopf der Antwortkomponente aus T. 10 des Finalsatzes kombiniert: Der dreistimmig chromatische Abstieg von Ges-Dur nach a-Moll, der in T. 5-6 des *Allegro gioviale* von Geigen/Bratsche zu Bratsche/Cello wechselt, ertönt hier in T. 37 als Aufstieg von g-Moll nach E-Dur und in T. 39 als Abstieg von H-Dur nach d-Moll. Die Takte sind beziehungsvoll *pesante* bzw. *di nuovo pesante* überschrieben. Die Kontur der im Kopfsatz jeweils unterschiedlichen vierten Stimme erklingt hier im Cello, das Rhythmik und Gestik der Antwortkontur aus T. 10 in freier Umkehrung übernimmt.

Diese indirekten Zitate, die sowohl innerhalb des Finalsatzes als auch im Ganzen der *Lyrischen Suite* eine Spiegelung nahelegen, umschließen eine mehrgliedrige Präsentation des Initialen-Themas: Als Begleitung der führenden 2. Geige, die *dolce ma espressivo* die Töne von HU_5 zu einer eloquenten Melodie formt, intonieren die drei anderen – *pp flautando* und mit ihren ungewöhnlichen $5/8$ -Dauern wie aus der Zeit gefallen – eine homophone Viertophonphrase. Dabei spielt die 1. Geige die Töne 1-4 von O_5 , $b-a-f-h$, über den Tönen 5-8 in der Bratsche und 9-12 im Cello. Geigen und Bratsche ergänzen gestaffelt kumulierende Einsätze mit O_8 -Dritteln, deren erstes Glied, *des-c-as-d*, als Transposition von $b-a-f-h$ ebenfalls die enge Beziehung der Liebenden unterstreicht.

Lyrische Suite VI: Die Initialenthematik im Zentrum des Segmentes

T. 34-35	T. 36-37
<i>b</i> — <i>a</i> — <i>f</i> — <i>h</i>	<i>f-a-e-b</i> —————
<i>d</i> — <i>fis</i> — <i>cis</i> <i>g</i>	<i>h-dis-fis-g</i> —
<i>as</i> — <i>c</i> — <i>es</i> — <i>e</i>	<i>des-c-as-d</i> —————

Nach innen grenzen diese Segmente mit *desolato*- und Initialenthema an zwei Überleitungspassagen. Die knapp fünf Takte umfassende erste ist eine *tour de force*. Während sich das Tempo von $\text{♩} = 46$ zu $\text{♩} = 69$ auf das Anderthalbfache steigert, beschleunigen sich gleichzeitig die Notenwerte von Vierteln und Achteln in T. 16-18 über Sechzehntel und deren Triolen zu 32steln. Über den ersten drei Takten, in denen die drei unteren Stimmen mit Bogenholzstrichen ein eintaktiges Muster variieren, erhebt sich eine trotz *portato* und *non vibrato* ausdrucksvolle Kontur der 1. Geige (mit O_{10}). Sie wird abgelöst von einem Duett, in dem die Geigen ihre Zwölftonreihen U_6 und HU_0 freirhythmisch übereinander stellen, um dann deren viertönige Endglieder abzuspalten und im Zuge der allgemeinen Beschleunigung zwölffach auf und ab zu transponieren. Begleitet werden diese abgespaltenen Viertongruppen von alternierend gezupften Akkorden in Bratsche und Cello, deren fünf Stimmen aus verschiedenen Transpositionen derselben Zwölftonformation gebildet sind.⁶⁰ Die zuletzt auch dynamisch mächtige Steigerung gipfelt im *ff*-Eintritt des tiefen *h* im Cello. Für diesen Ton, der den nächsten fünf Takten orgelpunktartig unterlegt ist, muss der Cellist seine C-Saite schon vor Beginn des Finalsatzes um einen Halbton herunterstimmen.⁶¹

Auch im Gegenstück dieser Passage (T. 27₂-30) ist das Tempo mit *accel. - - - rit. - - - subito molto accel. - - -* zunächst ganz instabil, während die beiden Geigen nicht nur unabhängige Zwölftonreihen, sondern mit der Gegenüberstellung von Sechzehnteln und Achteltriolen auch unvereinbare rhythmische Muster gegeneinanderstellen. Im *Meno largo* schichten sie dann die Hälften zweier Zwölftonreihen übereinander, während Bratsche und Cello streckenweise vertikal gespiegelt verlaufen.⁶²

Zwischen diesen beiden Passagen stützt das durch Skordatur erreichte tiefe *h*, Hannas zweite Initiale neben dem grundtonähnlich eingesetzten *f*, das gespiegelte Zentrum des Satzes. Über diesem *h* und dem bald darauf in

⁶⁰Vgl. T. 19-20, Bratsche HU_6 über HU_8 , Cello HU_5 über HU_{10} über HU_4 .

⁶¹Zugleich erinnert der Ton an die Trostlosigkeit des *h* in der Todesszene des *Wozzeck*.

⁶²Für die vertikale Spiegelung vgl. besonders den anderthalbtaktigen Beginn der Passage sowie die Sechzehntelkette in T. 30.

der Zweitstimme des Cellos hinzugefügten *g* spielen Bratsche und 1. Geige *fff* > *pp* eine elffache Wiederholung des übermäßigen Dreiklages *ges/b/d* in auskomponierter synkopischer Verlangsamung. Angesichts des späteren, von Berg selbst erwähnten Zitates aus Wagners *Tristan und Isolde* deutet Floros dieses Pochen als Anspielung auf das Vorspiel zum “Nachtgesang” in Aufzug II, Szene 2 derselben Oper, wo die Synkopenketten allerdings durchgehend leise und gleichrhythmisch erklingen.⁶³

In T. 22-25 folgt, inzwischen wieder in *Tempo II* (♩ = 46) und weiterhin über dem Orgelpunkt, als Zentrum des Satzes die tongetreue horizontale Spiegelung beiderseits der Achse, die den Satz in zweimal 23 Takte teilt:

1. G.: *es-d-b-g-fis* ————— *g-b-d-es*
 2. G.: *h-c-es-es* ————— *es-es-c-h*
 Br: *c-des-f-e* ————— *e-f-b-g-a-cis* — *a-g-b-f-e* ————— *e-f-des-c*
 Vc: (*h/as*) ————— *as* ————— *h/as* ————— *as* ————— *h h*

Nach wenigen Überleitungstönen erklingt im Anschlusstakt an diese Spiegelung Bergs betont gesetztes *Tristan*-Zitat. Darin übernehmen die vier Streicher die auch bei Wagner kammermusikalisch instrumentierten Eröffnungstakte:

Lyrische Suite VI: Bergs explizites *Tristan*-Zitat

Einleitung

Langsam und schmachkend

Richard Wagner,
Tristan und Isolde
(Erster Aufzug)

Alban Berg,
Lyrische Suite
(*Largo desolato*)

⁶³ Floros, *op. cit.*, S. 34-35; vgl. dazu Tristans Worte “O sink hernieder, Nacht der Liebe”.

Die Anfangstakte von Richard Wagners berühmter Operndarstellung einer hoffnungslosen Liebe bieten sich Berg nicht zuletzt dank der sie prominent umschließenden Töne *a-f* (Celli), *f/h* (Klarinetten/Fagotte) und *a-b-h* (1. Oboe) an. Diesen Bezug zu den Symboltönen seiner privaten Liebesgeschichte unterstreicht er in seiner Übernahme durch die Vorbereitung der Cello/Bratschen-Kombination *f/h—a-b* mit einem Aufstieg des Cellos durch die vier miteinander verwobenen Initialen:

Lyrische Suite VI: Die Viertongruppe in und um Bergs *Tristan*-Zitat



So erklingt die in Tonbuchstaben unmissverständliche Widmung an die heimliche Geliebte prominent im Zentrum des Finalsatzes, den Berg mit allen Zeichen der Trostlosigkeit ausstattet.

Dem ebenso beziehungsreich wie im Sinne absoluter Musik stimmig konzipierten Streichquartettsatz verleiht der Komponist ein heimliches zweites Leben als Vokalkomposition mit einer an die Adressatin seiner Liebeswidmung gerichteten Botschaft. Als Anregung könnte Schönbergs 2. *Streichquartett* gedient haben, dessen dritter und vierter Satz zu zwei Texten aus Stefan Georges Gedichtband *Der siebente Ring* erklingen. Das Werk, und insbesondere die vertonte Lyrik, ist Schönbergs Frau Mathilde, der Schwester Alexander Zemlinskys, gewidmet. Damit schließt sich ein weiterer Kreis.

Baudelaires Gedicht mit dem Titel *De profundis clamavi* entstammt seinem berühmten Hauptwerk *Les Fleurs du mal*, einer Sammlung, die in den zwölf Jahren 1857-1868 in drei Fassungen zunehmenden Umfangs erschien. Das Gedicht ist Teil von "Spleen et idéal", der dominierenden Unterabteilung der Sammlung. Formal handelt es sich um ein Sonett in Alexandrinern. Inhaltlich entfaltet sich schon im zweiten Vers das Bild des "dunklen Abgrunds", der Trostlosigkeit, die das Leben fern der geliebten Frau bestimmt. Diese Gemütslage durchzieht das ganze Gedicht. Das letzte Terzett unterstreicht das Gefühl eines Steckenbleibens in der Zeit, die Verzweiflung über das monotone und langsame Verrinnen des seines wertvollsten Inhaltes beraubten Lebens. Die Worte, mit denen Baudelaire den Horror beklagt, der nicht in der Außenwelt, sondern in seinem Inneren herrscht, wirken wie ein Vorbild für die Anmerkungen, in denen Berg vor dem delirierenden Satz V zu Hanna von seinen Schmerzen und Qualen spricht.

De profundis clamavi

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
 Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
 C'est un univers morne à l'horizon plombé,
 Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
 Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
 C'est un pays plus nu que la terre polaire
 — Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
 La froide cruauté de ce soleil de glace
 Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
 Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
 Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!⁶⁴

Zu dir • du einzig teure • dringt mein schrei
 Aus tiefster schlucht darin mein herz gefallen •
 Dort ist die gegend tot • die luft wie blei
 Und in dem finstern fluch und schrecken wallen.

Sechs monde steht die sonne ohne warm.
 In sechsen lagert dunkel auf der erde.
 Sogar nicht das polarland ist so arm •
 Nicht einmal bach und baum noch feld noch herde.

Erreicht doch keine schreckgeburt des hirnes
 Das kalte grausen dieses eis-gestirnes
 Und dieser nacht • ein chaos riesengross!

Ich neide des gemeinsten tieres los
 Das tauchen kann in stumpfen schlafes schwindel ...
 So langsam rollt sich ab der zeiten spindel!⁶⁵

Für eine Beurteilung der Bedeutung dieser “Vokalfassung” für die *Lyrische Suite* ist es wichtig zu wissen, wie Berg Georges in fünfhebige Jamben gefasste deutsche Baudelaire-“Umdichtung” auf die Stimmen und thematischen Konturen seines Streichquartettsatzes verteilt. Die Rotstift-Einzeichnungen im Exemplar für Hanna zeigen an, zu welchen Tönen die Adressatin sich den Text gesungen vorstellen sollte. Da der Komponist

⁶⁴Text zitiert nach Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857), S. 69-70

⁶⁵Stefan George, *Die Blumen des Bösen*. Umdichtungen (Berlin: Bondi, 1891 etc.)

Konturen verschiedener Instrumente einbezieht, ergibt sich ein Tonumfang von mehr als vier Oktaven (von *es3* bis *fis7*), bis hinauf in Regionen, die keine menschliche Stimme erreicht. Perle gibt in seinem Aufsatz über die Entdeckung des geheimen Programms der *Lyrischen Suite* die Töne in den Oktaven der sie jeweils tragenden Stimmen wieder.⁶⁶ Für die 2005 als “Neuausgabe von George Perle (inkl. der ‘geheimen Gesangsstimme’)” bei Universal Edition erschienene Studienpartitur reduziert er die Kontur auf $2\frac{3}{4}$ Oktaven. Allerdings scheint Perle, dem Register der von Berg vor allem herangezogenen Geigen und Bratschen entsprechend, eine weibliche Stimme vorauszusetzen, obgleich der Text einem männlichen Subjekt in den Mund gelegt ist.

Berg verteilt die vier Strophen des Sonetts so auf die Segmente des *Largo desolato*-Satzes, dass der Beginn – zur Bratsche in T. 13-15 – als Hauptthema erklingt. Das zweite Quartett des Gedichtes mit der Klage über das Dunkel und die Sonne ohne Wärme, unter der dem Dichter die Erde ärmer als das Polarland erscheint, intoniert die zentrale Spiegelung in T. 22-25, gefolgt von der Klage über die Abwesenheit der Natur (“nicht einmal Bach und Baum noch Feld noch Herde”), die Berg dem Tristan-Zitat in T. 26-27 unterlegt. Der höhepunktartige Ausruf am Schluss des ersten Terzetts (“ein chaos riesengross!”) steht höchst effektiv über T. 31-32, wo die mit plötzlichen *fff*-Akzenten hervorgehobenen Tonveränderungen des homophon arpeggierten G-Dur-Quartsextakkordes rhythmisch und in der exzentrischen Weite der Intervalle erneut auf das Hauptthema anspielen. Der “Vokalpart” vermittelt hier mit zwei fallenden großen Dezimen und drei steigenden Tritoni äußerste Verzweiflung. Im abschließenden zweiten Terzett verdoppelt die Singstimme die Kontur der 2. Geige, zunächst in T. 33-35 als Hauptstimme mit der Bratsche (und damit die Viertonfigur der Initialen B-A-F-H übertönend), später, nach Art einer unpersönlichen Beobachtung zur Erfahrung der Zeit, in T. 40 zum Beginn der Coda.

Perle resümiert seine Ausführung zur Textunterlegung mit der Vermutung, Berg hätte “gegen eine vokale Aufführung des Finales nichts gehabt” – außer der gesellschaftlich natürlich ganz undenkbaren Enthüllung seiner außerehelichen Liebesbeziehung.⁶⁷ Doch während die überwiegende Monotonie der dem Text zugeordneten Achtelbewegung durchaus Pendant in Bergs Liedkompositionen hat, scheint mir die Herabstufung der anspruchsvollen Streichquartettpolyphonie auf eine Gesangsbegleitung dem Satz allzu viel von seiner Substanz zu nehmen.

⁶⁶Siehe den vollständigen “Vokalpart” des Satzes in Perle, *op. cit.*, S. 64.

⁶⁷Ibid.

Die *Lyrische Suite* in vielschichtiger Perspektive

Bergs größtes Kammermusikwerk basiert auf zahlreichen inner- und außermusikalischen Bezügen. Der tonal palindromischen Anlage mit ihrem konsequenten Wechsel von zwölftönig und “frei atonal” entworfenen Abschnitten entsprechen im Material die Allintervallreihe mit ihrer Tritonus-Spiegelung und strukturell die verkürzte Krebsreprise im dritten und die weitgehend freie Spiegelung im sechsten Satz. Die Idee einer “Erlebnisse” verarbeitenden Entwicklung manifestiert sich sowohl in der keilförmig in die Extreme gerichteten Abfolge der sechs Tempi als auch in den beiden “schicksalbedingten” Veränderungen der Ur-Reihe. Diesen fügt Berg im Finalsatz als eine Art unerwartete Steigerung der Entfaltungsmöglichkeiten eine komplexe Neuordnung hinzu. Jenseits der als dodekaphon angekündigten Abschnitte, die von den vier Fassungen seiner Reihe durchzogen sind, bereichert er – unangekündigt – seine angeblich “frei atonal” konzipierten Sätze II und IV mit je zwei unabhängigen Zwölftonreihen von jeweils lokaler Bedeutung, von denen je eine zudem als sekundäres Material im jeweils folgenden Satz aufgegriffen wird.

Zitate bilden den Übergang vom inner- zum außermusikalischen Bezugsrahmen. Beginnend mit dem *Allegro misterioso* verknüpft Berg die Abschnitte seiner sechssätzigen Suite durch werkinterne Wiederaufnahmen. Ebenfalls im dritten Satz erklingt die erste Anspielung auf Alexander Zemlinskys *Lyrische Symphonie*. Sie wird in der Folge durch tongetreue Zitate des dortigen Liebesbekenntnisses “Du bist mein Eigen, mein Eigen” bestärkt und eröffnet damit den semantischen Raum für den biografischen Hintergrund der Komposition. Im *Largo desolato* schließlich tritt zuerst eine freie Anspielung und dann eine unverkennbare Übernahme aus Wagners *Tristan und Isolde* hinzu; beide unterstreichen den programmatischen Hintergrund der leidenschaftlichen, aber zur Entsagung gezwungenen Liebe.

Eindeutig in die Sphäre der (nach Bergs Worten zum Kammerkonzert) “in die Musik hineingeheimnissten menschlich-seelischen Beziehungen”⁶⁸ gehören die Tonbuchstaben, die seine und Hannas Initialen verbinden. Eine aus *a b* und *h f* gebildete Viertongruppe ertönt erstmals in der sekundären Thematik von Satz II, tritt in Satz III führend in den Vordergrund und durchzieht die zweite Hälfte des Werkes als stete Präsenz.

Die Initialen und die verschiedenen aus ihnen gebildeten Doppelanagramme werden ergänzt durch die zwei die Musik nur äußerlich ordnenden Zahlen, Bergs “Schicksalzahl” 23 und die Hanna zugeordnete 5.

⁶⁸Vgl. Berg in *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, S.232.

- Die Sätze I und III vermitteln zwischen den beiden Protagonisten (vgl. Satz I: Umfang 69 Takte, Tempo ♩ = 100; vgl. Satz III: Umfang 69 + 23 + 46 Takte, Tempo ♩ = 150).
- Satz II und V stehen ganz im Zeichen Hannas (vgl. Satz II: Umfang 150 Takte, Tempo ♩ = 100; vgl. Satz V: Tempo ♩ = 115, darin unablässiges Spiel mit Fünftaktgruppen).
- Die langsamen Sätze IV und VI dagegen sind vor allem auf den verzweifelt Liebenden fokussiert (vgl. Satz IV: Umfang 69 Takte, Tempo ♩ = 69; vgl. Satz VI: Umfang 46 Takte, Tempo ♩ = 69 im Wechsel mit ♩ = 46).
- Einzig die zusammengesetzte Struktur des *Presto delirando* mit seinem Umfang von 50 + 70 + 90 + 110 + 140 = 460 Takten vereint in hoher Potenz (20 x 23) die numerischen Symbole beider.

Bezüglich der heimlichen literarischen Inspiration durch das Sonett von Baudelaire/George eröffnet sich eine bedeutungsvolle Perspektive vor allem, wenn man die Beziehung der Musik auf den Text im Sinne einer musikalischen Ekphrasis deutet, wie Schönberg sie in seinem auf Richard Dehmels Gedicht *Verklärte Nacht* basierenden Streichsextett verwirklicht. Der Ablauf des Satzes lässt eine solche Interpretation durchaus zu:

- Wie das erste Quartett des Sonetts beginnt der fünfzehntaktige Hauptthemakomplex des *Largo desolato* mit einem Schrei aus der Tiefe, indem der durch vier Oktaven aufsteigende Beginn mit seiner merkwürdig gestauten Beschleunigung abrupt in die exzentrische Hauptthemakontur ausbricht. Dieser Schrei sinkt zunächst in die wie bleiern wirkenden Steg- und Griffbrett-Tremoli ab, erhebt sich jedoch bald ein zweites Mal, aus größerer Herzentiefe und deutlich verstärkt.
- Der sechsmonatige Winter des zweiten Quartetts mit seinem Bild der in Dunkelheit und Kälte erstarrten Natur lässt sich erkennen in der aus Bogenholzstrichen und *non-vibrato*-Melodik erzeugten Farblosigkeit, die sich in beklemmender Beschleunigung ohne Thematik bedrohlich verdichtet, um in einem ultratiefen Ton und der jede metrische Ordnung ignorierenden synkopischen Verlangsamung eines übermäßigen Dreiklanges zu gipfeln.
- Die zentrale Spiegelung, deren gedankliche Voraussetzung – die Identität von vorwärts und rückwärts erlebter Entwicklung – der menschlichen Lebenserfahrung grundlegend fremd ist, kann als Äquivalent der im ersten Terzett evozierten “Schreckgeburt des Hirnes” gedeutet werden. Die wilden agogischen Verzerrungen der

folgenden *molto rubato*-Takte mit ihrem fünfmaligen *accel. . . . rit.* verbreiten tatsächlich kaltes Grausen, und der Klage über das “Chaos riesengroß” macht Berg in *fff*-Ausbrüchen Luft.

- Die folgenden, mit dem vierstimmigen Arpeggio kontrastierenden *flautando*-Linien deuten ein Eintauchen in “stumpfen Schlafes Schwindel” an. Besonders eindringlich ist der Schluss des Satzes, in dem sich das Gewebe der vier leisen Konturen zunehmend verdünnt, während der stete Achtelrhythmus ohne *Ritardando* in einem Terzenpendel der Bratsche endet. Dieses soll nach Bergs Anweisung gleichsam unterhalb unserer Hörschwelle bis in alle Ewigkeit weitertönen: eine musikalische Darstellung dessen, was das Gedicht im Bild vom “Abrollen der Zeitenspinde!” andeutet.⁶⁹

So ist die Aufführung des Satzes als Vokalkomposition keineswegs die einzige und vermutlich nicht einmal die angemessenste Art, dem Bezug zwischen Musik und lyrischer Aussage nachzuspüren.

Alban Bergs *Lyrische Suite* erweist sich als eine tonal und strukturell höchst anspruchsvolle Komposition, die dank der Melodik und Rhythmik ihrer thematischen Komponenten alle Nuancen des Emotionalen ausleuchtet. Dabei öffnet sich die Komposition einem Netz aus teils angedeuteten, teils sogar verborgenen beziehungsvollen Anspielungen. Die vielschichtige Semantik dieses Kammermusikwerkes hat in ihrer Differenziertheit und Tiefe kaum ihresgleichen.

⁶⁹Dieser letzte Gedanke findet sich auch in Douglass M. Green, “Berg’s De Profundis: The Finale of the *Lyric Suite*,” in *International Alban Berg Society Newsletter* 5 (June 1977).