

II – Reigen

Der Titel dieses Satzes wirft Fragen auf, da ein “Reigen”, besonders im Kontext einer Suite, meist mit Rundtänzen assoziiert wird. Berg scheint jedoch eher an die bunte Reihung mehrerer Segmente einer Gattung nach Art der im 19. Jahrhundert beliebten Walzerfolgen gedacht zu haben. Auch kannte er, wie Susanne Rode nachweist, Arthur Schnitzlers gleichnamiges Bühnenstück, das mit seiner Kette aus zehn erotischen Begegnungen einen alternativem Entwurf zu rondoartigen Bauplänen bietet.¹⁸ Berg selbst erklärte später, er habe den Satz als orchestrale Studie zur Gasthausszene des *Wozzeck* entworfen.¹⁹

Im Gegensatz zum Beginn des Präludiums mit seiner allmählichen Entstehung der Musik aus der Stille setzt Bergs zweites Orchesterstück mit einer Kumulation praktisch aller thematischen Komponenten ein, die in diesem Satz erklingen werden. Nur die ersten viereinhalb Schläge im *alla-breve* Metrum sind als “anfangs etwas zögernd” charakterisiert und zudem rhythmisch augmentiert, doch schon sie zitieren zweimal das erste Akkordpaar aus dem Tremolandothema, das Berg im abschließenden Rahmen des Präludiums eingeführt hat. Die vier Hörner, wie dort im *pp* aber einen Halbton höher transponiert und ohne Tremolo, geben den Anstoß mit zwei synkopierten Halbenoten, denen die tiefen Streicher den von einem Tamtamschlag unterstrichenen Orgelpunkt *cis* unterlegen. Die vier Klarinetten mit den gedämpften Geigen greifen die Vorlage mit 3/4-Notenwerten auf. Erst dann folgt – im neuen Kontext “leicht beschwingt” – die im Kopfsatz als ‘verwunschen’ beschriebene tremolierende Akkordfolge der Geigen mit nachschlagenden Celesta-Klängen.

Noch an der Grenze zwischen “zögernd” und “beschwingt” setzt als Hauptstimme ein Unisono von Fagott und Trompete mit einer Variante der (hier aus *e-f-as* gebildeten) Grundzellenkontur ein. Überlappend mit deren Ende tritt in T. 6 das im Präludiumshöhepunkt eingeführte Rubathema hinzu: Die geteilten Bratschen spielen, nun *p* statt *ff*, dessen erste Hälfte, wobei sie die Großterzparallele der Sextolenfigur tongetreu zitieren, den Übergang zur im Pizzicato aufwärts stürmenden Fanfare jedoch variieren.

¹⁸Zwar wurde das 1897 vollendete Schauspiel erst 1920, fünf Jahre nach Bergs Abschluss des mittleren seiner Orchesterstücke, erstmals als Ganzes aufgeführt, doch zirkulierte der Text schon Jahre vorher als Privatdruck, und wie so viele seiner Zeitgenossen hatte auch Berg eine Kopie in seiner Bibliothek. Vgl. Susanne Rode, *Alban Berg und Karl Kraus: Zur geistigen Biografie des Komponisten der “Lulu”* (Frankfurt: Peter Lang, 1988), S. 468.

¹⁹Mosco Carner, *Alban Berg. The Man and The Work* (London: Duckworth, 1975), S. 144.

Gleichzeitig mit dieser dritten thematischen Übernahme aus dem Präludium führt Berg die ersten reigen-eigenen Komponenten ein. Zwei Oboen präsentieren eine sehnsuchtsvoll anmutende Geste aus Aufschwung und teilchromatischem Abstieg, imitiert von Horn und Fagott mit Celli. Das Imitationsgeflecht setzt sich in Streichern und Horn fort mit einer zweiten Figur, die auf die erste als verkürzte Umkehrung antwortet, wobei sie emphatisch gesteigert ist: Berg weitet das Anfangsintervall zur kleinen Septime, intensiviert den Zielton wiederholt durch Punktierung und fügt nach dem Halbton-Rückschritt verschiedene Verlängerungen hinzu.

Drei Orchesterstücke II: Sehnsuchtsvolle Geste und emphatische Figur

The image shows a musical score for three instruments: 2 Oboen, Fagott/Celli, and 1. Horn. The score is written in treble clef for the Oboes and bass clef for the Bassoon/Cello and Horn. It begins with a box containing the number 6. The first staff (2 Oboen) starts with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with a slur and a fermata. The second staff (Fagott/Celli) also starts with *p* and has a similar melodic line. The third staff (1. Horn) starts with *p* and features a more complex melodic line with slurs, accents, and fermatas. A dynamic marking of *mf* is placed above the second staff. The score ends with the word "etc." on the right side.

Kontrapunktisch zu diesem bereits sehr dichtem Geflecht ertönen Imitationen der Fanfare, zuerst als Teilwiederholung der Bratschen, dann mehrfach in den zwei Harfen, die die aufwärts stürmende Figur zuletzt verlängern (T. 11) und beschleunigen (T. 12), bis sie sie schließlich – kurz unterbrochen von einer Imitation der Tremolandofigur durch die gedämpften Trompeten mit Celesta-Nachschlag über einer Verbindung der beiden reigen-eigenen Komponenten in Fagott und Bratschen – im Glissando zur Kleinterzparallele vereinfachen (T. 13). In den noch verbleibenden sechs Takten dessen, was Berg als sein Scherzo bezeichnete, spinnt das Orchester die drei aus dem Präludium übernommenen Komponenten in einander durchdringenden und überlagernden Fragmenten weiter. Die wenigen Konturen, die sich nicht von den oben beschriebenen fünf thematischen Komponenten ableiten, bleiben ohne Konsequenz für den weiteren Verlauf des Satzes.²⁰

²⁰Dies betrifft vor allem die kammermusikalisch hervorgehobene, die emphatische Figur der Bratschen und Celli 'sprechend' kommentierende Homophonie der drei Sologeigen in T. 7-11 und deren spätere Fortsetzung in einer einzelnen Geige.

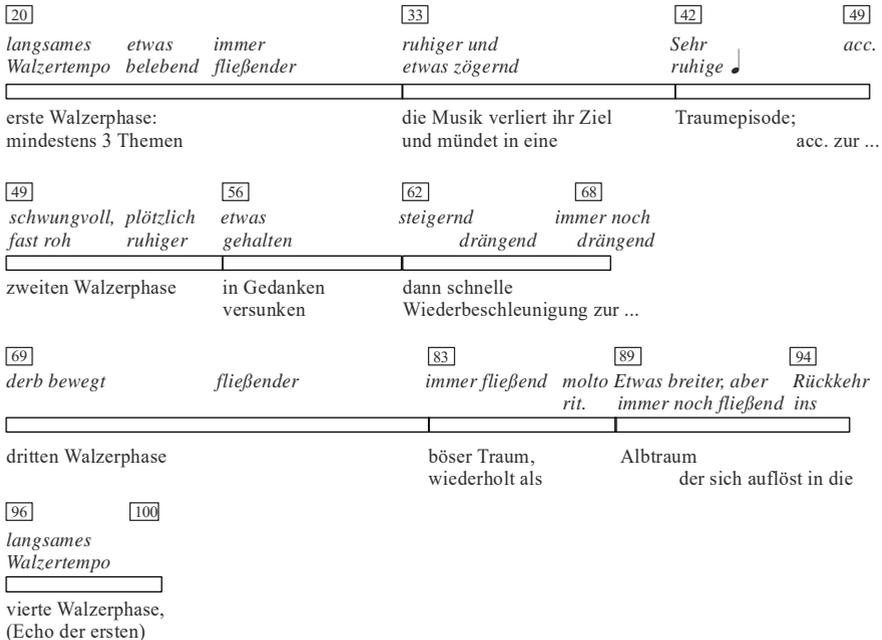
Bei einem mit chromatischen Linien unterstrichenen “Übergehen ins langsame Walzertempo” isoliert Berg erstmals die Oberstimme des ursprünglichen Tremolandothemas. Die Kontur erklingt ätherisch im höchsten Register und bestätigt so die schon beim ersten Auftreten des Themas im Präludium als ‘verwunschen’ empfundene Stimmung.

Drei Orchesterstücke II:
Die ätherische Kontur

Es-Klarinette (sehr zart hervor, *pp*) +
1. Harfe Flageolet (*p*) und Celesta (*mf*)

Der Reigen langsamer Walzerfragmente umfasst die Takte 20-100. Dabei handelt es sich, wie Derrick Puffett in seiner gründlichen Analyse schreibt, um “nicht mehr als kurze Episoden, in denen walzerähnliche Metamorphosen des Materials – zuweilen bloß Bruchstücke – zum Vorschein kommen.²¹ Dazu liefert Puffett ein (englischsprachiges) Diagramm, das ich hier übersetzt und visuell angepasst wiedergebe:

Drei Orchesterstücke II: Die Walzerfolge



²¹Derrick Puffett, “Berg, Mahler und die drei Orchesterstücke op. 6”, in Anthony Pople, Hrsg., *Alban Berg und seine Zeit*, S. 153-193 [177].

Nach der Überleitung durch eine Ableitung des ‘verwunschenen’ Themas zeigt sich die erste Walzerphase bestimmt von neuen Varianten der beiden anderen aus dem Präludium übernommenen Komponenten. Die Grundzellenkontur ist in neuer Weise erweitert, die erste Hälfte des Rubathemas fragmentiert und rhythmisch modifiziert:

Drei Orchesterstücke II: Die Thematik in der ersten Walzerphase

19 *langsames Walzertempo*

Fagott /
gedämpfte
Trompete

p

24 *etwas belebend*

2 Flöten +
2 Oboen

p-pp *cresc.*

In der nachfolgenden Beruhigung tritt die Walzerrhythmik in den Hintergrund. Stattdessen erheben solistische Streicher mit Dämpfer ihre zarten Konturen über Harfen und Celesta. In Walzerphase II erweitern die nun wieder im *forte* strahlenden, oktavierten Geigen die ursprünglich dreitönige ‘emphatische Figur’, kontrapunktiert mit der schrittweisen Entwicklung einer Komponente, deren Identität Berg erst später enthüllen wird:

Schwungvoll, fast roh

49 *Geigen coll 8va*

f *4 Hörner* *mf* *3* *3* *3* *fp* *sfzp*

*Drei Orchesterstücke II:
Die Thematik zu
Beginn der zweiten
Walzerphase*

In der erneut folgenden Beruhigung ertönt vor dem Hintergrund einer choralartigen Phrase der Holzbläser ein zarter Aufstieg der gedämpften Sologeige, bevor sich die Musik steigernd in die dritte Walzerphase stürzt.²² Deren Beginn ist dominiert von Varianten der Fanfare, die in Trompeten, dann Hörnern und zuletzt Posaunen “schmetternd” ertönen, bevor eine gemeinsame Flatterzungenversion die in der ersten Walzerphase eingeführte Dehnung des Aufstiegs aufgreift.

²²Mark DeVoto weist darauf hin, dass Berg diese Steigerung harmonisch als zunehmende Quartenschichtung komponiert: Der sechstönige Klang *a/d/g/c/f/b* in T. 61 wird sukzessive nach oben und unten erweitert, bis im *f* von T. 66 der zwölftönige ‘Quartenturm’ über *fis* erreicht ist. Vgl. DeVoto, *op. cit.*, S. 102.

In den beiden Segmenten, die Puffett als “böser Traum” und “Albtraum” charakterisiert, verzichtet Berg auf jede Andeutung der typischen Walzerrhythmik. Stattdessen verwischt er die metrischen Konturen durch Schichten polymetrischer Ostinati, die in T. 83-88 Bratschen und Celli (je 11 Achtel), Hörner und Celesta (je 8 Triolenachtel), Fagotte und Harfen (je 7 Achtel) und Oboen, Trompeten und Geigen (Fanfaren mit unterschiedlichem Umfang) gegeneinander stellen, in T. 89-93 ergänzt um ähnlich verwirrende Muster in anderen Instrumentenkombinationen.

Mit dem Zeichen H für Hauptstimme markiert Berg in beiden Segmenten eine in langen Notenwerten dagegen gesetzte Großterzparallele, die in T. 86-88 in zwei Trompeten chromatisch abwärts zwischen *c/e* und *ces/es* und in T. 90-93 in sechs Hörnern mit den geteilten 1. Geigen aufwärts zwischen *c/e* und *des/f* pendelt. Aus deren Oberstimme entwickelt sich ab T. 93 die um eine Oktave höher transponierte und deutlich verstärkte Variante der Grundzellenkontur aus der Eröffnung der ersten Walzerphase (siehe das Beispiel vorige Seite oben), zu der die begleitenden Instrumente allmählich wieder in einen Walzerrhythmus einmünden.

Überlappend mit dem Ende dieser den zentralen Abschnitt des Satzes umrahmenden Thematik sorgt eine zweite palindromisch platzierte Komponente für die Rückleitung vom Walzertakt ins *alla breve*. Im *pp*, aber “sehr ausdrucksvoll und frei” spielt die Sologeige die Umkehrung der ‘ätherischen’ Kontur, die Berg aus der Oberstimme seines gegen Ende des Präludiums eingeführten ‘verwunschenen’ Themas isoliert hat. Anlässlich der ersten Wiederaufnahme ist die vertikale Spiegelung noten- und intervallgetreu (aus dem Abstieg von *fis* zu *des* wird ein Aufstieg von *cis* zu *fis*). In den folgenden Imitationen modifiziert Berg die Kontur, u.a. mit dem Septsprung aus der ‘emphatischen’ Figur, den er schon zu Beginn der zweiten Walzerphase eingefügt hat.

Drei Orchesterstücke II: Tonale Spiegelung an den Rändern der Walzerfolge

18

Es-Klarinette (*sehr zart hervor, pp*) +
1. Harfe Flageolett (*p*) und Celesta (*mf*)

97

Solo-Geige m. Dpf. (*sehr ausdrucksvoll, frei, immer mehr durchdringend*)

105

Klarinette, *espr.*

Beginnend mit T. 101 steht die Musik wieder wie zu Beginn des Stückes im geradtaktigen Metrum: zunächst bis T. 110 im vierschlägigen *alla breve*, dann, in T. 111-121, im 4/4-Takt. Oberflächlich gesehen entwirft Berg seinen Reigen somit als ein weiteres Beispiel der vertrauten Bogenform: Die zentrale Walzerfolge wird mit 19 geraden Takten eingeleitet und mit 20 geraden Takten abgerundet. Diese äußerlich suggerierte Symmetrie unterläuft er jedoch zugleich absichtlich in mehrfacher Weise.

Da beide Hälften des dritten Abschnittes in vierschlägigen Takten notiert sind, entsteht zunächst der Eindruck, dass jede Hälfte hinsichtlich der Anzahl ihrer Schläge den 2/2-Takten des ersten Satzabschnittes entspricht. Dieser Eindruck verdankt sich jedoch Bergs äußerst ungewöhnlicher Zählweise:

- Zu Beginn des den Reigen einleitenden Abschnittes bezeichnet er die Viertelnote vor dem ersten Taktstrich, mit der die Hörner ihren ersten Vierklang synkopisch antizipieren, als "T. 1". Dies ist jedoch nur in der Partitur erkenntlich. Faktisch zählt dieser Abschnitt in den 18 Takten eines einfachen *alla breve* 36 ganze Schläge.
- Eine ähnliche Manipulation nimmt Berg zu Beginn des Schlussabschnittes vor. Den in Fortsetzung der Walzer-Dreischritte noch von melodischen Triolen in Hörnern und Solobratsche und vom "Zwei-drei" der Walzerbegleitung in Holzbläsern, Becken und den übrigen Bratschen dominierten ersten 4/2-Takt unterteilt er mit gestrichelten Vertikalen. Dabei zählt er das polymetrische Hybrid aus Viertelduolen und -triolen als vier 3/4-Takte (mit insgesamt 12 Schlägen), die sechs folgenden Takte dagegen als ganze 4/2-Takte, wobei er die Unterteilungen für die zunehmend in den Hintergrund tretende Walzerschicht nur kleingedruckt außerhalb der Notensysteme anfügt. Es folgen in T. 105-110 somit weitere $6 \times 4 = 24$ Schläge.

Durch diese absichtsvollen Anpassungen erzielt Berg in der ersten Hälfte des abschließenden Rahmensegmentes eine zahlenmäßige Entsprechung zu den 36 Schlägen des ersten Abschnittes. Unterschieden sind die so bemüht symmetrisch zurecht gerückten Abschnitte jedoch ohnehin durch ihr Tempo, das in den ersten 36 Schlägen kurz "zögernd" und dann "beschwingt", in den späterem 36 Schlägen dagegen zunächst "langsam" und dann bald "sehr langsam" ist. Das Tempo in T. 111-121 markiert Berg als "entsprechend dem zögernden Anfangszeitmaß", ohne Ritardando. Damit entspricht die Musik des Satzes tatsächlich Bergs Beschreibung als "Scherzo und langsamer Satz (in dieser Reihenfolge!)".

