

I – (Aus dem I. Akt, 2. - 3. Scene)

Für das erste der “Bruchstücke” entnimmt Berg seiner Opernpartitur 116 Takte.⁴ Bezüglich Tempo und Stimmung bildet dieser Ausschnitt eine dreiteilige Form mit Coda, wenn auch ohne die thematischen Analogien einer Bogenform. Vorerst ohne Berücksichtigung aller Modifikationen zeigt sich die folgende Gesamtstruktur:

A	24 Takte	<i>Langsam</i> (♩ = 54-60)
A/B	4 Takte	A-Ausklang \cong 8 Takte B-Einleitung
B	28 Takte	<i>Marschtempo</i> (♩ = ca. 108)
C	40 Takte	<i>Langsam</i>
Coda	14 Takte	<i>Ganz langsam</i>

Hinzu kommen kleine und größere Abweichungen, von denen einige bereits in der Opernpartitur vorgegeben sind, während andere erst in der Bearbeitung für die konzertante Aufführung hinzugefügt wurden. Zur ersten Kategorie zählen zwei Zusatzakte, die außerhalb von Bergs sonst meist achttaktiger Phrasengliederung liegen. An den Mittelabschnitt im Marschtempo schließt sich ein fünf Viertelschläge umfassender thematischer Neuanfang, der abrupt abbricht,⁵ und in Abschnitt C trennt ein auf die Hälfte verkürzter Zusatztakt die achttaktige Einleitung vom 32-taktigen Hauptsegment. Ein dritter und letzter Zusatztakt, den Berg für das Triptychon hinzufügte, beschließt die Coda nach einer Gesamtorchestrierung.

Von den zwei größeren Modifikationen des obigen Schemas stammt ebenfalls eine aus der Opernpartitur, die andere ist neu. Den Übergang zwischen den Abschnitten A und B bildet, wie im obigen Schema angedeutet, ein Segment, in dem Schlagzeug und Bläser im verdoppelten Tempo die Marschmusik einleiten, während der im letzten Drittel von Abschnitt A etablierte Liegeakkord in vier weiterhin langsamen Takten verklingt. Entscheidender für die Gesamtstruktur sind die Wiederholungszeichen, die Berg um die 28 Takte setzt, in deren Zentrum die Sopranstimme ihre ersten Worte singt. Abschnitt B des “Bruchstückes” präsentiert sich somit für Hörer als ein wiederholt dreiteiliger Ablauf, dessen Spieldauer genau der vorausgegangenen Kombination von [A + A/B] entspricht, erweitert nur um den oben erwähnten Zusatztakt, in dem die Musik zu einer dritten Wiederholung anzusetzen scheint.⁶

⁴Opernpartitur T. 302-417: Akt I Schluss / Verwandlung Szene 2 / Anfang Szene 3.

⁵*Bruchstücke* I und *Wozzeck* I, T. 362-363₁.

⁶Aus *Wozzeck* I, T. 334-363₁ wird T. 334a-361a, 334b-361b, 362-363₁ = 334-335_{1c}.

Dieser ersten Entsprechung der Aufführungsdauern stellt Berg in der zweiten Hälfte des Satzes eine zweite zur Seite. Abschnitt C beginnt, im langsamen Tempo von Abschnitt A, mit einer achttaktigen Einleitung, die sich zudem gegen Ende "allmählich beruhigen" soll. Nach dem Zusatztakt folgt ein aus zwei Phrasenpaaren gebildetes Wiegenlied, das dank der leicht verlangsamten Wechselstrophen gleichfalls etwas gedehnt ist. Zusammen mit der Coda entsteht so in den $40 + 15 = 55$ Takten der zweiten Satzhälfte ein Pendant zu den 56 Takten der Abschnitte $[A + A/B] + B$.

Während die Thematik in jedem Abschnitt verschieden ist, sorgt die Tonalität für den Zusammenhalt. Abschnitt A beginnt mit drei Streicherakkorden unter einer achttönig angereicherten, in schwerem Portamento fallenden Ganztonskala.⁷ Die Akkordfolge über der Bassfolge *f-es-c* und die Skala werden oktaviert wiederholt und dann fortgesponnen. Auf eine gedehnte Hornfanfare in C-Dur folgt ein Trompetenruf, der ebenfalls von *c* seinen Ausgang nimmt, dieses zur Terz eines As-Dur-Dreiklanges umdeutet und melodisch ergänzt auf *b* endet. Von diesem *b* führt ein Einsatz der Klarinette "die Trompete nachahmend" in intervallisch fallenden Dreifachzungenstößen nach *a*. Aus der Ferne tönt ein Horn mit dem ganztönig verfremdeten Beginn des Liedes von der "lustigen Jägerei", kann sich aber gegen die Sologeige mit ihrer ausdrucksvoll variierten Imitation von Trompeten- und Klarinettenfigur nicht durchsetzen. Im Hintergrund dieser solistischen Einwürfe formieren sich die übrigen Streicher allmählich zu einem leisen Akkord, dessen Einzeltöne nacheinander aussetzen und dann, tiefoktaviert erneuert, bis zum Ende des A/B-Überganges durchklingen.

Tonal wird Abschnitt A bestimmt durch den Bassgang von *f* nach *c*, den akkordisch bestätigten 'Grundton' *a* mit seiner Dominante *e*, und den melodischen Zentralton *b*. Der 'Grundton' ist ohne Konkurrenz: Er wird als Ziel der fallenden Klarinettenfigur erstmals prominent erreicht, sofort von den Celli übernommen und unterliegt dann dem Liegeakkord bis zum Ende von Segment A/B. Sein Dominantton *e* bildet das Zentrum des vertikalsymmetrischen Streicherakkordes aus *f/a/e/h/dis*, mit dem der Satz beginnt, und krönt im zwölften Takt den ersten Aufstieg der Bässe. Der melodische Zentralton *b*, Zielton des Trompetenrufes und der 1. Geigen, wird zum Anstoß der Klarinettenfigur, bevor die 1. Solovioline ihn zu einer Kantilene entwickelt. Das umspielte hohe *b* tönt als Oberstimme des oben erwähnten Liegeklanges weiter und verklingt, nach einem Abstieg über zwei Oktaven, erst am Ende von Segment A/B.

⁷ Akkord 1: *f/a/e/h/dis*; Akkord 2: *es/ges/c/f/h*; Akkord 3: *c/e/des/es/as*. Fallende Ganztonskala *dis-cis-h-a-g-f*, chromatisch angereichert zu *dis-cis-h-a-as-g-f-e*.

Während des allmählichen Ausklanges der Streicher formiert sich das Klangspektrum der Marschmusik, angeführt von den Bläsern typischer Militärkapellen mit Klarinetten und Posaunen. Große und kleine Trommel sowie ein gestrichenes Becken setzen mit einem charakteristischen zweitaktigen Rhythmus ein, aus *pp* aufsteigend und dann allmählich crescendoend. Bald treten Fagotte und Hörner hinzu, bevor ein homophoner Zweitakter aus Flöten, Klarinetten, Posaune und Triangel die Steigerung vollendet, die dann abrupt abgedämpft wird.

Abschnitt B ist als rudimentäres Rondo entworfen. Der Refrain ist charakterisiert durch die Gegenüberstellung einer graziösen Piccolofigur mit einer durch zwei Synkopen und viele Akzente sehr robust wirkenden Terzenparallele in Oboen und Trompeten über Schlagzeugrhythmen und den marschüblichen Bassvierteln. Tonal stehen die in *cis* ankernden Bassquarten querständig zum G-Dur-Nonakkord, der sowohl der Thematik der melodietragenden Instrumente als auch den begleitenden Terzen der Hörner und Posaunen zugrunde liegt und eine Tonika auf *c* impliziert.

Drei Bruchstücke I: Der Refrain des Marsch-Rondos

334

Piccoloflöte *mf*

4 Oboen
2 Trompeten *f*

2 Hörner
2 Tenorposaunen
kl. Trommel

Bassposaune/Tuba
Becken/gr. Trommel

kl. Tr.

Auch in den zwei Legatophrasen des ersten Couplets führen die Trompeten, verdoppelt abwechselnd von Hörnern und Piccolo. Das zweitaktige Begleitmuster erklingt homorhythmisch in den übrigen Holzbläsern und der kleinen Trommel, die Bassquarten wieder in Posaunen und Tuba.

Drei Bruchstücke I: Die Melodik im ersten Couplet

337 Trompeten *f*

+ Piccolo

+ Hörner

kleine Trommel

Im zweiten Refrain ist die Hauptthematik – nun *ff* in den höheren Holzbläsern unter der graziösen Piccolokontur – durch Sequenzen und Verkürzungen variiert. Die Trompeten, ebenfalls im *ff*, setzen zunächst quasi-kontrapunktisch zu einer weiteren Phrase ihrer Couplet-Thematik an, unterstreichen dann jedoch das abschließende Crescendo zum *fff*.

Wesentlich deutlicher als das erste Couplet kontrastiert das zweite mit den Refrains. Unter Bergs Überschrift "Quasi Trio" setzt im *p subito* die Sopranstimme ein. Maries Schwärmen für die schmucken Soldaten wird anfangs in den Trompeten, dann in zwei Flöten *colla parte* verdoppelt und in drei enggeführten instrumentalen Imitationen quasi verallgemeinert. Die gestimmten Begleitinstrumente sind auf Viertelschläge beschränkt. Das Militär selbst ist nur im viertaktigen rhythmischen Muster der kleinen Trommel präsent, das zu den instrumentalen Imitationen von der großen Trommel imitiert wird.

Drei Bruchstücke I: Bewunderung für die Soldateska

345

Hörner

Klarinetten

+ Trompeten

+ Flöten

Trompeten

Sol-da-ten, Sol-da-ten sind schön-e Bur - - schen!

Zu den letzten Tönen der vom Orchester bekräftigten Schwärmerei setzt das zweifach synkopierte Hauptmotiv des Refrains wieder ein, dessen erste Hälfte durch Augmentation und die Besetzung mit Bassposaune und Tuba hier ins Pompöse gesteigert ist. Zwei aufsteigende Sequenzen der ersten Motivhälfte in erst vier, dann sechs Instrumenten und ein mächtiges Crescendo führen in der ebenfalls augmentierten zweiten Motivhälfte zurück ins *fortissimo*, in dem die Wiederholung von Abschnitt B bzw. der einen weiteren Durchlauf anstoßende Zusatztakt folgen.

Tonal dominiert in diesem Abschnitt die dominantische Beziehung zwischen dem G-Dur-Nonakkord der Refrains und einer implizierten Tonika *c*, die im instrumentalen Unisono vor dem "Quasi Trio" erreicht und in der Gesangsphrase bestätigt wird. Dieser Haupttonart stehen die querständig um *cis-gis* kreisenden Marschbässe vertikal und die Modulationen beider im ersten Couplet horizontal gegenüber.

Abschnitt C, wieder langsam, umfasst fünf achttaktige Segmente, deren schlichte Folge Berg auf zweierlei Weise belebt: Dem ersten, einleitenden Segment fügt er den oben schon erwähnten halben Zusatztakt hinzu, den einzig ein *b* der Solovioline durchklingt. Wie zum Ausgleich für diese Erweiterung fällt der Schlusston des fünften Segmentes mit dem Beginn der Coda zusammen. Auch stehen sich in der Abfolge drei unterschiedliche metrische Schemata gegenüber: Auf die Einleitung im 4/4-Takt folgen zwei Strophenpaare im hemiolischen Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Takt.

In der Einleitung spricht Marie liebevoll zu ihrem "armen Hurenkind", das ihr "so viel Freud' bringt". Dieser Text ist in eine kammermusikalische Textur eingebettet, die nach zwei Anfangstakten von chromatisch fallenden Quartsextgängen und dem aus Abschnitt A erinnerten Zentralton *b* bestimmt ist.⁸ Rund um dieses *b* entwickelt Berg die trotz ihrer taktweise querständigen Harmonik volksliedhafte Gesangskontur der ersten und der abweichend endenden dritten Strophe. Sowohl die zehntönige Linie als auch die im *pp* stützenden solistischen Bläser und Streicher kreisen mit chromatisch verschobenen Dreiklängen um den B-Dur-Dreiklang, wobei die Instrumente den Romanzenrhythmus des Gesanges zunächst teilen, bevor sie ihn vorübergehend durch betonte Hemiolenviertel unterlaufen.⁹ In

Drei Bruchstücke I: Das Wiegenlied¹⁰

372

⁸Chromatisch fallende Quartsextgänge vgl. T. 365-367: Englischhorn/2. Horn/1. Posaune, T. 367-368: drei Solocelli, T. 368-370: Geigen und Bratschen. Melodischer Zentralton *b* vgl. T. 365-368 Solovioline, T. 368-369: Horntriller, T. 369-370: Flöte in accelerierender Tonwiederholung, T. 370-371: Solovioline (vor verstummtem Orchester).

⁹Vgl. T. 375-376: 1. Geigen zu Hörnern und Bratschen, T. 378: Gesang. Noch deutlicher T. 392-395: alle Holzbläser, 2. Geigen und Bratschen.

¹⁰Vorzeichenfehler bei *? Vgl. das *g* in Flöte/Hörnern/Posaune sowie im Gesang T. 398.

der von Berg "bedeutend langsamer" gewünschten Wechselstrophe gehen die Hemiolenviertel dann auch im Gesang in einen 3/4-Takt über. Hier schwebt die Singstimme über Arpeggien und Liegeakkorden.

Im Hintergrund des Wiegenliedes erklingen teils komplementär erzeugte Quartenschichtungen. In den Romanzenstrophen markiert Berg die Halbzeilenschlüsse mit unterschiedlichen Auszügen des Quintenzirkels rund um *cis*;¹¹ in den langsameren Wechselstrophen unterliegt den ersten Strophenhälften die im Quintenzirkel diametrale Quartenschichtung *e/a/d/g*, die sich jedoch infolge chromatischer Abweichungen einzelner Stimmen zuletzt auflöst. Umgekehrt führt der F-Dur-Septakkord am Schluss der Wiegenlied-Strophe dominantisch in den B-Dur-Septklang, dessen Umkehrung die Romanzenstrophen eröffnet.

In der Coda, wo die Harfe im Unisono erst mit einer Klarinette, dann mit einer Posaune und schließlich mit dem Kontrafagott den Romanzenduktus der Singstimme in drei absteigenden Sequenzen weiterspinnt, sind alle beteiligten Stimmen von Quartsprüngen als Emblemen der Volkstümlichkeit durchzogen. Dies ändert sich erst in den Schlusstakten, wo der aus der Tiefe aufsteigende Streicherklang über den gezupften Bassquarten *c-f* die vieroktavige Quint *a/e* bildet, die Berg nach einer Zäsur mit einer sechs Oktaven überspannenden *e/h/e*-Schichtung krönt.

Mit den zwei unter und über dem Ton *e* gebildeten Quinten schließt Berg den Kreis zum Beginn des Satzes: Im Zentrum des fünfstimmigen, vertikalsymmetrischen Ausgangsakkordes steht dieselbe Quintenschichtung *a/e/h*. Eine weitere, gleichfalls strukturell symmetrisch eingesetzte harmonische Klammer bildet der Akkord *a/d/g/h/dis/fis/b*, mit dem Abschnitt A ab T. 317 ausklingt und in den Beginn von Abschnitt B überleitet. Seine Quarttransposition *d/g/c/e/gis/h/es* liegt, aufgespalten in die zwei Streicherakkorde mit Gesangskronung *d/g/c/as* und *dis/gis/h/e*, in T. 363 dem Beginn von Abschnitt C zugrunde, umschließt also den zentralen Kontrastabschnitt des Satzes.

Bedenkt man, dass es sich bei diesem *Bruchstück* um eine Kombination von 22% der zweiten mit 55% der dritten Szene der Opernmusik handelt, einen Auszug, der – nur wenig bearbeitet – dem Publikum einen Vorgeschmack auf das zu erwartende musikdramatische Werk geben sollte, so erscheint es höchst beeindruckend, welchen Grad an architektonischer Logik und Stringenz Berg erreicht.

¹¹Vgl. T. 375, Fagott/Harfe/Solobratschen: *gis-cis-fis-h-e*; T. 379, Oboe/Fagott/Horn/Harfe/Solocelli: *c-f-b-es-as-cis-fis*; T. 391, Horn/Trompete/Posaune/Geigen/Celli: *gis-cis-fis-h-e*; T. 395, alle Holzbläser/Horn/Harfe/2. Geigen/Bratschen: *c-f-b-es-as-des*.