

III – (Aus dem III. Akt, 4. - 5. Scene)

Die Musik des dritten Satzes, die im langsamem 3/4-Takt beginnt und in einem vergleichbar langsamem 12/8-Takt schließt, ist in ihren wesentlichen Abschnitten durch verschiedene Ausprägungen musikalischer Stasis und deren nur subtile Alterationen bestimmt. Dies beginnt mit einem über achtzehn Takte unveränderten Akkord, der bei grundlegend gleichmäßiger, nur minimal abnehmender Bewegung in kleinsten Schritten verschoben wird. Hinzu kommen subtile Veränderungen der Klangerzeugung.

Schon das Eröffnungssegment – die Hälfte des 36-taktigen ersten Abschnittes – verbindet beide Aspekte. Hier steigt ein Sechsklang, gebildet aus einem halbverminderten Septakkord mit darüber geschichteter Quint und großer Sext,¹⁸ in einer ersten Klanggruppe chromatisch aufwärts. Dieser Aufstieg wird fünfmal, stets kurz polymetrisch überlappend, von einer anderen Klanggruppe in jeweils etwas längeren Notenwerten staffettenartig imitiert, wodurch sich sowohl die Anzahl der Schritte und als auch der Tonumfang jeder Aufstiegsbewegung verringert. Die folgende schematische Darstellung der ersten drei chromatischen Akkordverschiebungen¹⁹ mag dies veranschaulichen:

Drei Bruchstücke III: Der Sechsklang im chromatischen Aufstieg

284

Die Imitationen in stetig verlangsamter Schrittbewegung beginnen mit einem Wechsel zwischen Streichern und Bläsern, wobei Berg die Streichereinsätze durch Differenzierungen der Spieltechnik und die Bläser-einsätze durch Unterschiede in der Kombination der Instrumente graduell abschattiert:

¹⁸Vgl. im Beispiel *c/es/ges/b/f/g*. Im ersten Takt des Satzes treten allerdings die Septen, die unterhalb der Reichweite der Celli liegen würden, erst auf dem dritten Taktschlag hinzu.

¹⁹Notabene: In T. 288-289 zeigt das Faksimile nach Bergs Handschrift falsche Schlüssel für die Bratschenstimmen; in der Opernpartitur ist dies korrigiert.

- T. 284₂-288₁ Streicher am Steg, ohne Dämpfer, 60 Schritte in Sechzehntelquintolen über fünf Oktaven.
- T. 287₂-290₃ Holzbläser, 43 Schritte in Sechzehnteln über 3½ Oktaven.
- T. 289₃-293₁ Streicher *col legno gestrichen* mit Dämpfer, 32 Schritte in Achteltriolen über 2½ Oktaven.
- T. 292₁-295₁ Fagotte und Hörner, 19 Schritte in Achteln über 1½ Oktaven
- T. 293₃-296₂ Streicher am Steg, mit Dämpfer, 12 Schritte in Vierteltriolen über eine Oktave.

Das Segment endet mit acht Takten in Viertelnotenschritten, in denen die Instrumentengruppen sich mit immer kürzer werdenden chromatischen Aufstiegen des Akkordes abwechseln: Trompeten und Posaunen steigen fünf Schritte, Streicher (nun am Griffbrett, mit Dämpfer) vier Schritte, Holzbläser und Hörner drei Schritte, und sechs Solostreicher noch einmal zwei Schritte, jeweils einen Halbton höher einsetzend.

Der Zielklang der sechs Solostreicher, *b/des/fes/as/es/f*, durchzieht sodann als Liegeklang die zweite achtzehntaktige Hälfte des Segmentes. Darüber wiederholen eine Flöte, zwei Klarinetten und ein Horn ein vierstimmig polymetrisches Muster, das Berg tonal aus einer Umkehrung der Quinttransposition des Sechsklanges bildet.²⁰ Zudem spielen Celesta und Harfe im Zentrum dieser Passage alternative Schichtungen derselben Töne als fallende Intervallparallele.²¹ Das ritardierende *b-des*-Pendel, mit dem das Segment schließt,²² bekräftigt noch einmal den fort klingenden Zielklang der Solostreicher.

Im Übergang zum zweiten Abschnitt, dessen Bogenform sich über 52 Takte erstreckt (T. 320-371), transformiert Berg den bisher alles beherrschenden Sechsklang durch neue chromatische Schritte – fallend für drei Töne, steigend für die übrigen drei – zum Vierklang über einer Quart. Diese zwei Teilschichtungen eines d-Moll-Dreiklanges mit hinzugefügter None bestimmen die *Adagio* bzw. *Tempo I* markierten Rahmensegmente des Abschnittes. Im *Adagio* ist der Vierklang bald verschiedenen Spreizungen unterworfen; im *Tempo I* dagegen bleibt er über vier der sechs Takte intakt, indem alle höheren Instrumente das *f/a/d/e* aufgreifen und es dann in diatonischen Schritten über anderthalb Oktaven abwärts führen.

<i>f</i>	↘	<i>e</i>
<i>es</i>	↘	<i>d</i>
<i>as</i>	↗	<i>a</i>
<i>fes</i>	↗	<i>f</i>
<i>des</i>	↗	<i>d</i>
<i>b</i>	↘	<i>a</i>

²⁰Vgl. T. 303-313: Flöte *es*, Klarinetten *c-h* über *ais*, Horn *gis-f*, aus *f/as/ces/es/b/c*.

²¹Vgl. T. 306-309, Celesta/Harfe: *||: c/as-h/f-b/es-as/c-f/h-es/b :||*.

²²Vgl. T. 316-319: Pauke, Kontrabass, Harfe.

Aus der Quart der unteren zwei Töne entwickelt Berg derweil ein Motiv, dessen Fragmente und Fortspinnungen sich über die ganze *Adagio*-Passage erstrecken. Dabei augmentiert er die Quarten zu Tritoni und die vorherigen chromatischen Schritte zur Ganztonfolge, bevor er zur reinen Quart zurückkehrt.

Drei Bruchstücke III: Das Adagio-Motiv



Im abschließenden *Tempo I*-Segment greift er dieses Motiv auf. Hier füllt der dreifache Aufstieg in steigenden Quarten und Tritoni, durch Teilwiederholungen und rhythmische Augmentation vergrößert und in den tiefen Bläsern und Streichern mit Pauken und Harfe zum *fff* intensiviert, fast das ganze Segment. Der Ganztonaufstieg mit fallender Quart folgt, sehr leise abgesetzt, in den höheren Streichern. Harmonisch folgerichtig führt die erste quasi-konventionelle Kadenz in T. 331-335, in den Celli und Kontrabässen gestützt durch die Stufenfolge V- \flat vi-II-V-I, im *diminuendo ppp* zum Ganztonakkord über *f*.

Melodisch verwandt mit der Wendung zu Tritoni und Ganztonfolgen ist auch der einzige explizite Querverweis innerhalb der *Drei Bruchstücke*: der tonal alterierte Beginn des Liedes von der "lustigen Jägerei", das hier wie schon im ersten Satz von einem Horn "wie aus der Ferne, aber deutlich" erklingt und auf Wozzecks Verfremdungserlebnisse anspielt.

Drei Bruchstücke I und III: Das Jägerlied als Binnenzitat

Bruchstück I



Bruchstück III



Im kontrastierenden Segment, das vom *Adagio* und seiner Kurzreprise umrahmt wird, durchschreitet die Musik einen Reigen kurzlebiger Komponenten in wechselnden Tempi. Im Kontext der vollständigen Opernmusik repräsentieren die Motive entscheidende Momente aus Wozzecks Leben, die im Augenblick des Todes aufblitzen. In der konzertanten Suite jedoch huschen sie als ein vielfarbiges Kaleidoskop vorbei.

Die ersten drei 'Erinnerungsmotive' entfalten sich über einem sechstaktigen Orgelpunkt-*cis* im Tremolo der Celli und Bässe mit Paukenwirbel. Sie evozieren das Bild des von seinem Hauptmann und dem Regimentsarzt gedemütigten kleinen Soldaten im ersten Akt der Oper.²³

Drei Bruchstücke III: Ausgenützt und verstört

345 *ff furioso* Trompete

2 Oboen

349 2 Posaunen

Die nächsten sechs Takte zitieren aus der Verwandlungsmusik, die auf Wozzecks 'Behandlung' durch den Regimentsarzt folgt.²⁴ Erinnerungen an den schnittigen Tambourmajor, den Marie ihrem verstörten Geliebten vorzuziehen droht,²⁵ führen zum Höhepunkt und Abschluss des Einschubs, der in der Oper die letzten Gedanken des Ertrinkenden musikalisch zusammenfasst: Über der monotonen, ins *ff* gesteigerten Tonwiederholung von Wozzecks devotem "Jawohl, Herr Hauptmann" ertönt machtvoll seine Verteidigung des kleinen Mannes: "Wir arme Leut', sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld".²⁶

361 *ff* Posaunen

tiefe Holzbläser
+ Streicher, Tuba,
kleine Trommel

ff coll'8va

Drei Bruchstücke III:
Zugleich devot und
machtlos

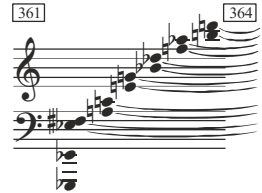
²³Vgl. *Bruchstücke III*, Trompete: T. 345-348 (imitiert in Flöten/Klarinetten: T. 348-349) mit Opernpartitur Akt I, T. 563-564, 1. Geigen zu Doktor: "Wozzeck, Er kommt ins Irrenhaus." Vgl. *Bruchstücke III*, Oboen: T. 347-348 (imitiert von Engführung aus Geigen T. 349-350, Hörner T. 350-351, Trompeten T. 350-351) mit Opernpartitur Akt I, T. 26-27 zu Wozzeck: "Jawohl, Herr Hauptmann" (bereits T. 4). Vgl. *Bruchstücke III*, Posaunen: T. 349-351 mit Opernpartitur Akt I, T. 486 (Zwölfton-Verwirrung zwischen Hauptmann und Doktor).

²⁴Vgl. Holzbläser in *Bruchstücke III*, T. 352-357 mit Opernpartitur Akt I, T. 656-660, ausgeschmückt mit Arpeggien in Harfe und Celli, Quintpendel in den Bässen; ohne Substanzänderung vom dortigen 4/4-Takt in den hier herrschenden 3/4-Takt übertragen.

²⁵Vgl. *Bruchstücke III*, Bläser: T. 357-359, mit Opernpartitur Akt I, Bläser: T. 666-667.

²⁶Vgl. *Bruchstücke III*, T. 361-362 (Instrumente siehe Beispiel) mit Opernpartitur Akt I, T. 26-27, Wozzeck: "Jawohl, Herr Hauptmann"; *Bruchstücke III*, Posaunen, in Engführung imitiert von 12 hohen Holzbläsern: T. 361-364, mit Opernpartitur Akt I, T. 136-137.

Im Hintergrund dieser zwei Erinnerungen erhebt sich langsam ein Akkord, in dem Berg die Lehre seines Lehrers und Freundes Schönberg mit seiner eigenen Vorliebe für Symmetrien verbindet. Beginnend mit dem „Jawohl“-Motiv türmt sich die Tonschichtung ab T. 361 allmählich auf und erreicht auf dem letzten Achtel von T. 363 in vielfachem *forte* die volle Zwölftönigkeit. Berg bildet diesen Akkord vertikalsymmetrisch aus drei jeweils durch große Terzen getrennten verminderten Septakkorden. Angesichts der symbolischen Bedeutung der Zahl 12 als Vollendung markiert dieser Klang in der Oper den Eintritt von Wozzecks Tod, in der Konzert-Suite den der Marie.



Drei Bruchstücke III:
Der Tod als Moment der Vollendung

Den Übergang zu *Tempo I* sowie dessen Schluss bilden Kadenzen, deren V-I-Schritt erneut zu der Harmonie führt, die das *Adagio* bestimmt: den Vierklang *f/a/d/e* über dem Quartauftakt *a-d* im Bass. In die Höhe schießende Arpeggien der Klarinetten, der Celesta und der Harfe münden sodann in den dritten Abschnitt des Satzes.

Diesen hat Berg, wie er in seinem *Wozzeck*-Vortrag erläutert, als ein „*perpetuum mobile*“ konzipiert.²⁷ Die ununterbrochene Achtelbewegung im 12/8-Metrum wird belebt durch synkopische Akzente und hemiolische Überlagerungen²⁸ sowie zahlreiche Tempomodifikationen.²⁹ Dabei unterstreicht Berg wie wenig die vorausgegangenen Ereignisse von Untergang und Tod die Umwelt stören: Die Quartenseligkeit im Ringelrein der Kinder ist nur leicht ‘verstimmt’ und wird sogleich durch ein alle Instrumentengruppen beteiligendes fünftaktiges Orgelpunkt-*a* aufgefangen.

²⁷Zitiert nach Frank Schneider, *Alban Berg: Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik* (Leipzig: Reclam, 1981), S. 267-289 [288].

²⁸Vgl. in T. 375-379 die Synkopen des oktavversetzten Orgelpunkttones *a* in Bläsern, Harfe und Streichern, in T. 377 unterlaufen von den synkopischen Vierteln und Halben der Solovioline und in T. 389 von den hemiolischen *a/e*-Quinten der Streicherflageoletts, dazu in T. 382-384 die ametrische Rhythmenfolge in Hörnern und kleiner Trommel, fortgesetzt in T. 386-387 von der Pauke und abgerundet in T. 390-391 mit Streicherakkorden, die dem 12/8-Takt ein faktisches (nur für die Harfe auch notiertes) 4/4-Metrum gegenüberstellen.

²⁹Vgl. T. 372 „Fließende Achtel, aber mit viel Rubato“, T. 375 „Plötzlich schneller, aber sofort rallentando“, T. 379 „Noch langsamer“, T. 380 „Wieder voriges Tempo“, T. 381 „poco rit.“, T. 382 „a tempo, ma sempre rubato“, T. 386 „poco rit.“, T. 387-388 „Etwas zögernd und molto rubato (rit. – accel. – rit. – accel. – rit. – accel. – rit. – molto rit.)“, T. 389 „quasi Tempo I“, T. 390 „poco accel.“, T. 391 „poco rit.“, T. 392 „molto [rit.]“.

In diesem Segment überwiegen die anfangs chromatisch, später in wechselnden Intervallen fallenden Konturen. In den drei Anfangstakten steigen die Akkorde aus Flötenstaccati, Geigenpizzicati und Celesta-Arpeggien, ausgehend von einem Vierklang unter *as*, wenig zielgerichtet abwärts. Anschließend bildet Berg mit neuen Vierklängen unter dem nun zwei Oktaven tieferen Diskantton *gis* eine Art indirekter Spiegelsymmetrie zum Eröffnungssegment des Satzes: Während dort gestaffelte Einsätze sechsstimmiger Akkorde in schrittweise langsameren Notenwerten chromatisch aufsteigen, reiht Berg hier drei identische chromatische Abstiege aneinander, wobei er die Fallgeschwindigkeit durch später hinzugefügte Akkordwiederholungen von sieben Achteln (Streicher, *ff*) über dreizehn Achtel (Hörner und Tuba, *mf*) auf 25 Achtel (Klarinetten, *p*) verlangsamt. In T. 380-381 ertönt der dreifache *fis-cis*-Quartfall der Oboe (zum "Hopp, hopp" des sein Schicksal nicht begreifenden Kindes) halbtönig versetzt gegen das *g-d*-Pendel in Horn und Harfe. In T. 381-385 ertönen diatonisch fallende Soli, getragen von einem sehr leisen Orgelpunktklang über *a/e*, und zuletzt, erneut halbtönig versetzt als *gis-dis*, in Gesang, Xylophon und Klarinette die Wiederaufnahme des dreifachen "Hopp, hopp".

Erst mit T. 387-388 ändert sich die Bewegungsrichtung. Hier steigt eine Fünffonfigur mit freier Fortspinnung in einer Engführung aus Solobratsche, gedämpfter Trompete und Solovioline in die Höhe, wo sich vier Stimmen, jeweils besetzt mit Flöte + Celesta, nacheinander einsetzend zum abschließenden Pendeln mit *a-h* unter *es-f*, *fis-a* und *h-cis* zusammenfinden. Die Pendelbewegung im hohen Register wird geankert von der vieloktavi- gen Quint *g/d* in Streichern und Harfe. So schließt das Werk mit einem erweiterten G-Dur-Nonakkord.

Berg hat die Musik dieses Satzes aus dem Ausklang der Szene um Wozzecks Ertrinken, der darauf folgenden Verwandlungsmusik und der die Oper beschließenden Szene um seinen verwaisten, aber sein Unglück gar nicht erfassenden kleinen Sohn gebildet. Dank dieser Auswahl erleben Hörer eine dreiteilige Form in aussagekräftigen Proportionen: Die beiden äußeren Segmente mit jeweils ca. zwei Minuten Spielzeit umschließen das knapp vierminütige *Adagio* mit seinem motivträchtigen Einschub als Zentrum einer Bogenform. Die in den thematisch unabhängigen Rahmensegmenten gespiegelten Bewegungsrichtungen der Linien unterstreichen den Eindruck eines ausgewogen gerundeten Musikstückes. Abweichend von Bergs viel kommentierten Anweisungen für die Schlusstakte seiner Oper – *sempre pp senza cresc. e dim.* und *senza rit.* – gilt im Finale der konzertanten *Bruchstücke* das Rubato bis zum Ende.