

I – Thema scherzoso con Variazioni

Berg schickt dem Kopfsatz ein Motto voraus, zu dem er in einer Fußnote der Partitur schreibt: “Diese fünf Takte ‘Motto’ dürfen nicht dirigiert, müssen aber gespielt werden.” Es handelt sich um eine als musikalisches Kryptogramm entworfene Widmung für den in dieser Jubiläumsgabe geehrten Lehrer und seine zwei wichtigsten Schüler. Berg evoziert die drei Namen in Tönen, reduziert auf die Buchstaben, die sich in deutschen Notenbezeichnungen wiedergeben lassen: *a*-(r)ol)-*d* *e*s-*c*-*h*-(*ö*n)-*b*-*e*-(*r*)-*g*, *a*-(n)ton *w*)-*e*-*b*-*e*-(*r*n) und *a*-(*l*)-*b*-*a*-(*n*) *b*-*e*-(*r*)-*g*. Schönbergs musikalischer Name ist der umfangreichste. Er enthält acht der neun Notenbuchstaben und somit zwei Drittel einer Zwölftonreihe. Die Einführung des Lehrers ist bereits ‘vollendet’, bevor die beiden Schüler ihre Stimmen erheben. Zuerst folgt ihm Webern mit einer asketisch wirkenden Figur aus nur vier stark akzentuierten Tönen in der Geige. Als Dritter im Bunde tritt Berg hinzu, leise und sanft im gedämpften Horn. Die zwei Schüler scheinen zunächst im Einklang enden zu wollen, doch dann hebt sich Bergs Stimme zur kleinen Terz und bestätigt damit den Zusammenklang, den der Mentor mit seiner im ganzen Verlauf ihrer Entwicklung zuverlässig im Hintergrund stützenden Präsenz vorgibt.²

Kammerkonzert I: Das Motto

Motto: Aller guten Dinge . . .

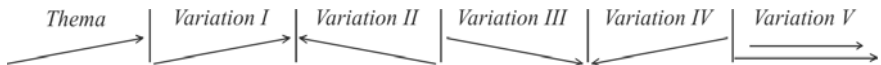
The musical score for the motto "Aller guten Dinge..." is presented in three staves: Geige (Violin), Horn (F), and Klavier (Piano). The time signature is 6/4. The tempo is marked "Langsame".

- Geige (Violin):** Starts with a rest, followed by four accented notes (G4, A4, B4, C5) marked *f* and *fp*.
- Horn (F):** Starts with a rest, followed by notes marked *p* and "mit Dpf" (with mutes).
- Klavier (Piano):** Starts with notes marked *mf* and *mfp*, ending with a fermata and the instruction "verklingen lassen".

²Zwar ergibt sich die Abfolge der Töne in jeder Kontur aus den tatsächlichen Namen und der ‘Zusammenklang’ der Schlusstöne aus der Verwandtschaft der (End-)silben “-berg”, “-ber” und “Berg”, doch gelingt es Berg im Motto durch Staffelung, Rhythmik, Artikulation und Dynamik, die drei Freunde und ihre Beziehung signifikant zu charakterisieren.

In seinem "Offenen Brief" an Schönberg vom 9. Februar 1925,³ in dem er sich entschuldigt, dass das Widmungswerk nicht wie beabsichtigt an dessen 50., sondern erst an seinem eigenen 40. Geburtstag fertig wurde, beschreibt Berg die Struktur des als Thema mit fünf Variationen gegliederten Kopfsatzes mit Verweis auf das Modell der Sonatenhauptsatzform in einem Klavierkonzert:

- Im *Thema* führt das Bläser-Ensemble die Substanz des Satzes ein (Tutti-Exposition).
- In *Variation I* wird das Material im Klavier allein virtuos variiert (Solo-Exposition).
- Die drei zentralen Variationen entsprechen den drei Segmenten einer Durchführung, mit Fokus auf den drei grundlegenden Transformationsprozessen Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung.
- *Variation V* dient als Reprise, in der komplex verdichteten Form einer Engführung mit unterschiedlichen Notenwerten.



Was Berg pauschal als "Substanz des Satzes" bezeichnet, umfasst eine Fülle an melodischen, rhythmisch-agogischen und lokal-strukturellen Ideen, die dann Teil des Variationsprozesses werden.

Das 30-taktige *Thema* im 6/4-Takt besteht aus drei Segmenten, deren Umfang im Verhältnis 15 : 9 : 6 anlegt ist – ein weiteres Spiel mit der für das Werk ausschlaggebenden Zahl 3. Sie entsprechen der aus dem traditionellen Sonatensatz vertrauten Abfolge von A = Hauptthemakomplex, B = Seitensatzkomplex und C = Schlussgruppe.

T. 1-7, 8-15	A leicht beschwingt (Tempo I, halbe Takte = 66)
T. 16-20 ₃ , 20 ₄ -24	B Schwungvoll (Tempo II, halbe Takte = 72)
T. 25-30	C Meno allegro (Tempo III, halbe Takte = 60)

Der Satz beginnt mit einer Monodie, in der das Englischhorn das 'Schönberg-Thema' initiiert. Nachdem Berg im "Motto" dessen achttönenigen Tonnamen eingeführt hatte, musste er nun noch die zur Zwölftonreihe fehlenden Töne hinzufügen. Er schickt sie als *eis-fis-gis-cis* dem kryptographischen *a-d* des Vornamens "Arnold" voraus. Dabei unterwirft er den Vierton-Vorspann einer schrittweisen Genese – die, wie sich erweisen wird, als Entwicklungsprozess thematische Funktion in diesem Satz hat.

³"Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern", in *Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten* (1925), S. 23-28. Hier paraphrasiert nach Willi Reich, *Alban Berg: Leben und Werk*, S. 135-140 [136].

Kammerkonzert I: Das 'Schönberg-Thema' als Zwölftonreihe

Thema scherzoso con Variazioni

Leich beschwingt (Tempo I) ♩. = ca. 66

Der Ton *g* als Ziel des Schönberg-Kryptogramms begleitet das Thema in Form eines Pendels der beiden Klarinetten um die G-Dur-Terz *g/h*. Nachdem sich zuletzt die Bassklarinetten dazugesellt hat, enden alle drei im Unisono-*g*. Mit einer kurzen Quintenparallele führt Berg dabei ein drittes für den Satz thematisches Element ein: die Terzenkette. Sie beschränkt sich hier auf die Fünftongruppe *fis-a-cis-e-g*. Ihr Ende mündet im neu einsetzenden Englischhorn in die (von der Oboe verdoppelte) viertönige "Webern-Figur". In die Schlusstöne beider setzt, vorbereitet vom Fagott, die Flöte mit dem sechstönigen "Alban-Berg-Motiv" ein. Dessen okta-vierte Teilsequenz *a-b-e-g* erhebt sich nach dem zuvor ins *pp* verklungenen Ende noch einmal. Nach einem eintaktigem Ausklang, der auch Bergs Tonbuchstaben zur Elfönigkeit ergänzt, endet das erste Teilsegment des *Themas* in T. 7 mit einer Zäsur im Anschluss an die konsonante Sext *e/c*.

In den sieben Takten führt Berg somit drei melodische Komponenten ein: 'Schönberg-Thema', 'Webern-Figur' und 'Alban-Berg-Motiv'; dazu drei strukturelle Prozesse: die Zwölftonreihe, die schrittweise Genese einer Tonfolge und die Terzenkette. In der zweiten Hälfte von Segment A setzt er unter der Anweisung "scherzando" die Einführung der thematischen Komponenten mit drei weiteren Zwölftongebilden sowie einer Erweiterung der Terzenketten fort und fügt als dritte Kategorie eine palindromische Intervallfolge hinzu. Diese ertönt als zwölftönige Klangfarbenmelodie der Bassinstrumente, infolge eines zentralen Registerwechsels in jeder ihrer Hälften fallend. Berg verknüpft hier drei übermäßige Dreiklänge mittels kleiner Terzen zu einem spiegelsymmetrischen Muster, dass sich nach der Anzahl der Halbtöne als 4-4-3-4-4-3-4-4-3-4-4 darstellen lässt.

Kammerkonzert I: Die Terzenkette als palindromische Intervallfolge (Reihe 2)

Über dem Beginn dieser fallenden Terzenkette erhebt sich das von der A-Klarinette gespielte, ebenfalls zwölfönige Seitenthema. Nach einem Vorspann, der den Anfangston *c* umspielt, ertönt eine von gespiegelten Tritoni umrahmte Phrase in der hier beginnenden *Scherzando*-Stimmung. Ihr antworten eine elftönige Oboenkantur und eine aus deren Teilimitation erwachsende, tonal freie Flötengirlande.

Kammerkonzert I: Das Scherzando-Thema (Reihe 3) mit zwei Antworten

8 A-Klarinette 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 Flöte

Oboe

Die umgebenden Takte des Segmentes sind von verschiedenen Intervallketten bestimmt. Prominent klingen vor allem die zur Oboen-Antwort überleitenden aufsteigenden Terzenketten der drei Klarinetten in T. 10 und der rhythmisierte chromatische Aufstieg eines terzlosen Septakkordes in T. 13-15, der die Flötengirlande begleitet.

Auch im “Schwungvoll (Tempo II)” überschriebenen Segment B stellt Berg zunächst zwei unterschiedliche Zwölftonprozesse übereinander. Die Posaune fällt in den ersten vier Tönen durch Quartan, setzt zwei Oktaven höher erneut an und übergibt die letzten vier Töne den Fagotten. Wie in Reihe 2 beschleunigt sich dabei der Rhythmus.

Kammerkonzert I: Der Quartenzirkel (Reihe 4)

16 *p*

Posaune

Fagott
Kontrafagott

Darüber lässt Berg drei der hohen Bläser nacheinander ‘versuchen’, mit Kleinterzgruppen-Sequenzen in Halbtonverknüpfung eine Zwölftonreihe zu bilden. In diesen ‘Versuchen’ verlängert sich die sequenzierte Intervallgruppe von zwei über drei zu vier Tönen. Die ersten zwei Ansätze erweisen sich als erfolglos, da sie schon vor Erreichen des zwölften Tones wieder in den Ausgangston münden würden. Erst der dritte – die Sequenzierung eines verminderten Septakkordes – führt zur Zwölftönigkeit mit einem erneut spiegelsymmetrischen Halbtonmuster: 3-3-3-1-3-3-3-1-3-3-3.

Kammerkonzert I: Drei Versuche einer Kleintertgruppen-Sequenzierung

16 18 19

1 2 3 4 5 6 (1) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (10 1) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Es-Klarinette Oboe A-Klarinette

Nachdem die erfolgreiche Zwölftonreihe der A-Klarinette anfangs von der Trompete, später von der Flöte und Piccoloflöte verdoppelt worden ist, fällt der viertaktige Ausklang von Segment B in einer Mischung aus Ganz- und Halbtonschritten abwärts. Darüber entwickelt die A-Klarinette aus dem Zielton der Kleintert-Sequenzierung eine Kantilene, die anfangs als strahlender Höhepunkt des *Themas* von der Flöte verdoppelt wird, dann jedoch schnell an Intensität verliert und schließlich vollständig verklingt. In ihr erlaubt Berg sich eine freie Behandlung der Zwölftönigkeit.

Kammerkonzert I: Die Kantilene am Ende von Segment B

20

f *mf* *f* *dim.* *pp*

(Echo...)

Auch das kürzere *Meno allegro*-Segment ist von den Geboten des Serialismus befreit. Das erste Motiv umspielt den Ton *d*, das zweite durchläuft erneut Terzen und Halbtöne. Mit der Unterquartimitation des ersten Motivs im Horn suggeriert Berg einen Fugenbeginn mit *Dux* und *Comes*. So kann das zweite Motiv, das in der Flöte anschließt und erst von der Oboe, dann von der Klarinette frei imitiert wird, als ‘Kontrasubjekt’ zum zweiten Einsatz des ‘Subjektes’ gehört werden. Dessen Imitation in der

Kammerkonzert I: ‘Subjekt’ und ‘Kontrasubjekt’ in Segment C

25 **Meno Allegro**

Flöte *pp*

Flöte *p* Oboe *mf* Klarinette *mf* *f*

Horn 1 *mf* Horn 1+2 *mf* Horn 1+2 *mp* *p*

Klarinette mündet in ein wiederholtes *f-ges* und leitet damit in den *eis-fis*-Beginn der zweiten Exposition über.

Damit endet das *Thema* des Kammerkonzert-Kopfsatzes. Jedes seiner drei Segmente ist als in sich geschlossene Einheit konzipiert. Zu Bergs “Grundgedanken” gehören drei ganz unterschiedliche Arten melodisch bestimmter Komponenten, die durch ihre eloquente Rhythmik, Dynamik und Artikulation bestechen:

- die dreiteilige kryptographische Repräsentanz der Jubilare Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg,
- zwei mehrteilige Komponenten: das *Scherzando*-Thema mit seinen Antworten und die *Meno allegro*-Kontur, die sich in ‘Subjekt’ und ‘Kontrasubjekt’ eines rudimentären Fugenbeginns aufspaltet, und
- die fünftaktige Höhepunkt-Kantilene, die strahlend beginnt, bevor sie stark verlangsamend verklingt.

Dazu kommen im Zentrum des *Themas* drei weitgehend abstrakte, in Rhythmik, Dynamik und Artikulation neutrale, leicht beschleunigende Prozesse in den Bassinstrumenten, die als Grundierung fungieren:

- eine zwölftönige, in zwei Sechstongruppen fallende Terzenkette in der zweiten Hälfte von Segment A,
- die gleich anschließend in zwölf chromatischen Schritten aufsteigende Parallele eines terzlosen Septakkordes und
- ein in drei Viertongruppen fallender Quartenzirkel.

Auf der Ebene der tonalen Entwicklung erkennt man drei verschieden dimensionierte Prozesse:

- die schrittweise Genese einer Tongruppe, wie sie im ‘Schönberg-Thema’ als Vorspann des Namenskryptogramms erklingt,
- die allmähliche Annäherung an das Ziel, mit halbtönig verknüpften Kleinterzgruppen-Sequenzen eine Zwölftonreihe zu bilden,
- sowie eine übergreifende tonale Fortschreitung in Anlehnung an traditionelle I-IV-I-V-I-Kadenzen:
 - vom *g/h* in T. 1-4 zum *e/c*-Ausklang mit Zäsur in T. 7
 - über das erneute *g* als Beginn des Quartenzirkels, Zielton der Kleinterzgruppen-Sequenzierung und Beginn der Kantilene
 - und die Umkreisung des Tones *d* zu Beginn des *Meno allegro*
 - zum im Kontrafagott abschließenden *g*.

Führend in der Tutti-Exposition ist die A-Klarinette. Sie präsentiert mit dem *Scherzando*-Thema den Kontrast zu den Tonnamen-Komponenten von Schönberg, Webern und Berg, außerdem den erfolgreich zwölftönigen dritten Anlauf des Terzkettenaufstiegs, auf dem Höhepunkt die emphatische Kantilene und zuletzt die Überleitung zum nachfolgenden Abschnitt.

Variation I ist, als Solo-Exposition nach der Tutti-Exposition des Bläser-Ensembles, eng an die oben erläuterte Thematik und deren Ablauf angelehnt. In der ersten Hälfte von Segment A (T. 31-37) begleitet das Klavier die Konturen des ‘Schönberg-Themas’, der ‘Webern-Figur’ und des ‘Alban-Berg-Motivs’ mit ostinaten Figuren aus dem G-Dur-Dreiklang mit übermäßiger None. In der Fortsetzung (T. 38-45) variiert der Klavierbass die intervallsymmetrische Reihe 2, deren Beginn Berg hier dem im ‘Schönberg-Thema’ eingeführten Prozess der schrittweisen Genese unterwirft, bevor der Diskant die zweite Hälfte als Spitzentöne in Kleinfiguren integriert. Überkreuzend darüber, dann darunter erklingt das *Scherzando*-Thema, gefolgt von seinen zwei Antworten, teils in neuer Artikulation, teils unter Vertikalisierung zuvor horizontaler Intervalle.

In Segment B sind der Quartenzirkel im Bass und die dreifach ansetzende aufsteigende Kleinterzgruppen-Sequenzierung gut zu erkennen, ebenso die daraus hervorgehende emphatische Kantilene. In Segment C stellt Berg das hier nur rudimentär auszumachende *Meno allegro*-Motiv zwischen ein romanzenhaft rhythmisiertes Bassmuster und mehroktavige Arpeggio-Brillanz. Dessen Fortsetzung als ‘Kontrasubjekt’ mit gesteigerten Imitationen dagegen rückt er crescendoend und mit teilweiser Oktavverdopplung in den Vordergrund.

In den zwei Schlusstakten gesellt sich überraschend die A-Klarinette zum solistischen Klavier. Der Diskant reagiert – wie als Bestätigung, dass der Beginn der als Walzer konzipierten zweiten Variation unmittelbar bevorsteht – mit einer Schicht arpeggierter übermäßiger Dreiklänge im typischen “zwei-drei” dieses Tanzstils. Den Übergang zu Variation II gestaltet erneut die Klarinette, leise verdoppelt von der melodietragenden Stimme des Klaviers, mit dem *f-ges, f-ges*, das schon zuvor in den *eis-fis*-Vorspann des ‘Schönberg-Themas’ übergeleitet hatte.

Die folgenden drei Variationen dienen Berg als ‘Durchführung’ der konzertanten Sonatensatzform. *Variation II*, als “langsamer Walzer” entworfen, schließt an Bergs “Tempo III” an, wobei die sechzig 3/4-Takte des Walzers den dreißig 6/4-Takten eines Expositionsabschnittes entsprechen. *Variation III*, “kräftig bewegt” und wieder mit dreißig 6/4-Takten, greift in etwa das “Tempo II” der Exposition auf. *Variation IV* schließlich ist mit dreißig 6/8-Takten im selben Tempo nur halb so lang. Im Folgenden soll die von Berg angekündigte Zuordnung der drei Transformationsprozesse Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung aufgezeigt und die jeweils neue Charakterisierung einzelner thematischer Komponenten oder auch der ganzen Variationen erläutert werden.

In *Variation II* widmet Berg sich (entgegen seiner Ankündigung der Umkehrung im "Offenen Brief" an Schönberg) dem Krebs. Dies betrifft nicht etwa nur die einzelnen Komponenten, sondern den gesamten Ablauf der Musik, wobei Berg wiederholt die Binnengrenzen zwischen den Komponenten verwischt.

Eröffnend spielen Englischhorn, Oboe und A-Klarinette über den ersten Takten einer in *g* ankernden Walzerbegleitung des Klaviers den Krebs der Schlusstakte aus dem *Thema*. Dabei klingen die Holzbläser im ursprünglichen Register über einem Akkordpendel um den G-Dur-Dreiklang mit übermäßiger None vom Beginn der vorausgehenden *Variation*.⁴ Nach chromatisch in hemiolischen Halben aufsteigenden Hörnern über fallenden Terzfiguren setzt das Klavier die Walzerbegleitung fort. Darüber erhebt sich der vierstimmige Kanon einer Kontur, die rückläufig den Anfangstakt des *Meno allegro*-Motivs mit der Kantilene vom *Thema*-Höhepunkt verknüpft.⁵

Aus Terzenketten und gegenläufigen Skalen entspringt eine wuchtige Steigerung, bei der ein Unisono fast aller Holz- und Blechbläser in doppelter Geschwindigkeit vom Klavier-Martellato imitiert wird. Danach bilden die Bläser einen dreiteiligen, durch die Oktaven fallenden Kanon auf der Basis der zweiten (Flöten-)Antwort des *Scherzando*-Themas. Was hier als "Stretta" im *ff staccatissimo* beginnt und dann zunehmend sanfter und langsamer wird, ist somit auch agogisch und dynamisch der "Krebs" des dortigen *crescendo-accelerando*.⁶

Vor dem homorhythmischen Hintergrund aus (verkürzt) steigendem Quartenzirkel in Klavier + Horn und chromatisch fallender Tritonusparallele der Flöten + Es-Klarinette spielt die Trompete den Krebs der ersten Antwort auf das *Scherzando*-Thema, gefolgt vom Krebs des *Scherzando*-Themas selbst im Englischhorn sowie dessen Vorspann mit den Intervallsprüngen *cis-d-cis* und einem abschließenden *fis-c* im höchsten Register.⁷

⁴Holzbläser T. 61-67 ≈ T. 30-27, Klavier T. 61/63/65/67-68 ≈ Klavier T. 31-33.

⁵Flöte (zuletzt mit Englischhorn) T. 71-72/73-81 ≈ Flöte T. 26-25 + A-Klarinette/Flöte T. 24-20; verkürzt imitiert in Oboe (zuletzt mit Fagott) T. 73-81; stärker verkürzt imitiert in A- + Bass-Klarinette T. 75-81, zuletzt augmentiert imitiert im Klavierbass T. 77-81, fortgeführt von der Posaune in T. 81-85.

⁶Flöte/Es-Klarinette (teils + Oboe) T. 91-97 ≈ Flöte T. 15-12, in Engführung teil-imitiert von zwei Hörnern in T. 93-95, von Bassklarinette/Fagott in T. 95-97. (Der Segment-Anschluss *e-dis* in T. 14, als *e-es* beibehalten in *Variation I*, ist hier zu *e-e* geglättet.)

⁷Klavier/Hörner T. 98-102: *g-c-f-b-es-as-des-ges* ≈ Posaune T. 16-19; Trompete T. 98-101 ≈ Oboe T. 12-10; Englischhorn T. 102-104 (Schlusstonpaar modifiziert) + Klavierschlagwerk, Flöte, Es-Klarinette, Piccolo T. 105-107 ≈ A-Klarinette T. 10-8.

Das Klavier nimmt das *c* der Piccoloflöte zum Ausgangspunkt eines emphatisch gesteigerten Krebses des erweiterten ‘Alban-Berg-Motivs’ (vgl. *molto cresc. ff molto dim. pp* und “Vorwärts – rit.”).⁸ Damit mündet die Musik in die letzten elf Takte von *Variation II*, die einem sehr freien Retrograd der drei Namenskryptogramme vorbehalten sind. Das alle drei Freunde verbindende *e/g* ertönt im Klavier schon zum *ff*-Höhepunkt in T. 109. In T. 110-111 folgt die Trompete, sehr still, mit Bergs *a-b-a-b-e-g* im Krebs. Weberns Kryptogramm ist tonal auf die Quint *a/e* beschränkt, doch weist die überraschend für zwei Takte hinzutretende Geige, die dem Mitschüler schon im “Motto” zugeordnet war, klanglich unverkennbar auf ihn hin. Schönberg als Hauptwidmungsträger des Werkes beherrscht die Textur der letzten sieben Takte in einer vertikalen Durchmischung, die alle Instrumente beteiligt – die Bläser mit dem sechstönigen Nachnamen, das Klavier mit dem Tonpaar des Vornamens und dem die Zwölftonreihe ergänzenden Vorspann, der hier spiegelbildlich zur schrittweisen Genese in kürzer werdenden Fragmenten ausklingt.⁹

Variation III wird eingeleitet von der Trompete. Sie lenkt mit einer explodierenden Steigerung des Ausgangstones *f* maximale Aufmerksamkeit auf den Übergang und stößt dann mit dem fallenden Halbtonschritt zum *e* die Umkehrung der Kryptogramme an. Der Spiegelungston aller Komponenten ist also *f*, der enharmonisch gelesene Ausgangston des Satzes. Darauf erklingen die ersten fünf Töne des ‘Schönberg-Themas’. Zum Prozess der schrittweisen Genese tragen hier verschiedene Instrumente bei, die in den Nebenstimmen zudem mit Permutationen jeweils derselben Tongruppe unterlegt sind. Das Klavier setzt die thematische Linie im Diskant seiner aufsteigenden Akkorde mit den Tönen 6-10 fort und krönt sie zuletzt mit den Tönen 11-12 in der Oberstimme eines ganztaktigen Akkordtrillers. Unter dessen Diminuendo crescendiert die A-Klarinette ein oktaviert verdoppeltes *cis-c*, das die Posaune wenig später mit *ges-es* zur Umkehrung des Alban-Berg-Motivs ergänzt.

Im *a tempo* ab T. 128-129 präsentiert das Klavier allein eine Passage in Sekundparallelen, deren Oberstimme eine Umkehrung des *Scherzando*-Themas aus T. 8-10 ist. Die im *Thema* folgende Oboen-Antwort, die hier als Umkehrung aus der Tiefe aufsteigend statt aus der Höhe fallend ertönt, wird von den zwei Klarinetten mit der Imitation des *Scherzando*-Themas

⁸T. 107 Piccolo (*c*) + T. 107-109 Klavierdiskant *d-as-des-h-es-f-g-e-b-a* ≈ T. 6₄-7 Flöte.

⁹Vgl. die Umkehrung von *es-c-h-b-e-g* im komplementären Bläspielspiel von T. 113-120; vgl. dazu *a-d* im Klavier T. 114-115, auch Oboe/Es-Klarinette T. 117; *eis-fis-gis-cis*, *fis-gis-cis*, *fis-gis* rücklaufend in Klavier T. 115-120.

in Sekundparallele kontrapunktiert. Die im *Thema* anschließende zweite (Flöten-)Antwort beginnt in vier hohen Holzbläsern und setzt sich mit einer Klavierkontur fort, die zwischen den Oberstimmen der beiden Hände hin und her springt.¹⁰ Dynamisch und agogisch übernimmt die Umkehrungsvariante das *crescendo-accelerando* der Vorlage.

Segment B beginnt mit den Kleinterzgruppen-Sequenzierungen in Form einer Klaviertoccata in *ff martellato* zu vierstimmigen Bläsertrillern, unterbrochen von einer Imitation der komplementärrhythmischen Textur im Klangfarbenwechsel der hohen Blech- und Holzbläser.¹¹ Den Schlusston verdoppelt die Posaune, die daraus eine Umkehrung der Kantilene entwickelt, modifiziert durch eine überleitende Staccato-Skala beim Oktavwechsel und ein Glissando vor dem wiederholten Tonpaar. Dabei kehrt Berg den im *Thema* angelegten Verlauf, der im *allargando* von *f* zu *pp* verklingt, zu einem *poco a poco accelerando* von *p* nach *ff* um. Zudem wird diese Variante der Kantilene zum Initiator eines ungewöhnlichen Kanons: Bassklarinette, Hörner und Fagott folgen in je ganztaktigem Abstand mit halbtönig absteigenden Transpositionen.

Das *Meno allegro* bietet eine Überraschung: Sein schlichtes Motiv, das im *Thema* als fugiertes 'Subjekt' dient und bei seiner Imitation kontrapunktiert wird, springt hier im homophonen Tutti zwischen dem Klavier und immer anderen Bläsern über vier Oktaven auf und ab. Dabei entsteht durch die ungewöhnliche Bläserinstrumentierung – den recht hohen Ton der Posaune und die recht tiefen Töne von Piccoloflöte und Trompete – eine Art musikalischer Ironie. Zudem sind erneut nicht nur die thematischen Intervalle gespiegelt. Auch die Dynamik ist in ihr Gegenteil verkehrt, insofern statt der allmählichen Steigerung von *pp* bis *f* im *Thema* ein Bläser-*fortissimo* bis zum ausgedünnten *ppp* abgedämpft wird.

Kammerkonzert I: Eine schlichte Kontur und ihre exzentrische Umkehrung

The image shows a musical score for Chamber Concert I. The top staff is for the Flöte (Flute), starting at measure 25. The bottom staff is for the Klavier (Piano), starting at measure 145. The piano part includes parts for Pos. (Posaune), Ob. (Oboe), Trp. (Trompete), Picc. (Piccoloflöte), Hr. I (Horn I), A-Kl. (Altsaxophon), and Pos. (Posaune). The score features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

¹⁰T. 132-133 Flöten/Klarinetten + T. 133-135 Klavier ≈ T. 15-12 Flöte.

¹¹T. 136-137 Klaviertoccata ≈ T. 16-17 Es-Klarinette, T. 138-139 Trompete im Wechsel mit Oboe/Englischhorn ≈ T. 18 Oboe, T. 139-140 Klaviertoccata ≈ A-Klarinette ++.

Die drei Bläserkonturen, die im *Thema* den Kontrapunkt und seine modifizierten Imitationen bilden, sind hier horizontal und vertikal erweitert: Sie bilden eine nicht nur drei- sondern vierteilige Engführung und unterstreichen zudem das durchgehende Diminuendo durch eine abnehmende Anzahl homorhythmischer Nebenstimmen.¹²

Variation IV verhält sich zu *Variation III* ähnlich wie *Variation II* zu den 'Expositions'-Segmenten *Thema* und *Variation I*. Die in *Variation III* in Umkehrung aufgegriffenen thematischen Komponenten erklingen in *Variation IV* in zusätzlicher vertikaler Spiegelung, als Krebs der Umkehrung. Auch diesmal betrifft die Rückläufigkeit nicht nur die einzelnen Komponenten, sondern ebenso den Ablauf der Musik; auch hier verwischt Berg häufig die zuvor etablierten Binnengrenzen zwischen den Bausteinen seiner Thematik. Zudem kontrapunktiert er einige Krebsumkehrungen mit ihren Spiegelungen, andere mit einer Komponente, die in vorausgehenden Variationen ohne konkurrierende Zweitstimme zu hören war. Und als sei all dies noch nicht genug der Komprimierung, verläuft *Variation IV* im 6/8-Takt; alles ertönt in doppelt raschen Notenwerten.

Den Anfang bilden, nach dem durch die Klarinetten aufsteigenden Überleitungstonpaar *e-f*, die Krebsumkehrungen der drei Varianten des 'Kontrapunktes' aus dem *Meno allegro*-Segment: Das Klavier spiegelt in T. 152 die Bassklarinettenfigur aus T. 150, die A-Klarinette stellt darüber den Krebs der Hornfigur aus T. 148-150, und die Es-Klarinette folgt mit dem Retrograd des Klaviersdiskants aus T. 147-148.

Die drei Girlanden führen in den Krebs des kurzen Motivs, das im *Thema* den Ton *d* umkreist. Seine Krebsumkehrung im Unisono aus Oboe und Englischhorn klingt melodisch schlicht, wenn auch der Synkopenbeginn drängend wirkt. Exzentrisch sind vor allem die Begleitschichten. Den übermäßigen Dreiklang *des-f-a*, der die Girlande der Es-Klarinette abschließt, greift die Piccoloflöte für zwei oktavierend steigende Echos auf, während die A-Klarinette dessen Umkehrung an die oktavierend fallende Folge von Bassklarinette, Fagott und Kontrafagott weiterreicht. In einer dritten Schicht ergänzt das Klavier seine zweimal in halbtönenverknüpften kleinen Nonen sechsoktavig steigende chromatische Skala mit einer in rasenden Staccati konvergierenden Gabel aus den beiden komplementären Ganztonleitern (*GT-h* über *GT-c*). Die Zielsekunde *d/e* durchklingt sodann die nächsten zehn Takte.

¹²T. 147-148 Klaviersdiskant *a-f-des-b-ges-g-h-dis-e-f* (+ 3 Stimmen) ≈ T. 27-28 Flöte, T. 148-149 1. Horn (+ 2 Stimmen) ≈ T. 28-29 Oboe, T. 149-150 Es-Klarinette (+ 1 Stimme) und T. 150-151 Bassklarinette (ohne Begleitstimme) ≈ T. 29-30 A-Klarinette.

Rund um diese im Klavier sehr leise und rhythmisch unbetont wiederholte Liegesekunde bildet Berg ein dreistimmiges polyphones Gewebe auf der Basis der Kantilene aus dem Höhepunkt des *Themas*. Der Klavierbass spinnt seine Staccato-Sechzehntel weiter mit dem Krebs der Umkehrung, im halbtaktigen Abstand und einen Tritonus höher imitiert vom 1. Horn. Homorhythmisch mit den Tonwechsellern des Klaviers stellt die Piccoloflöte eine sehr leise Legatoversion der Umkehrung dagegen.¹³

Im nächsten Schritt wird das *es*, mit dem die Krebsumkehrung der Kantilene im Klavier endet, zum vorübergehenden Orgelpunkt. Zusammen mit der Sekunde *d/e*, die nach einer sechsoktavig ausschlagenden Kurve nun zum Vorschlag wird, entsteht ein Basscluster. Neu angestoßen nach jeweils zehn Staccato-Sechzehnteln stellt sich diese Bassfigur dem herrschenden 6/8-Metrum entgegen; Berg schreibt "quasi 5/8". Darüber erheben sich, flüsternd aber wie in der hier gespiegelten *Variation III* in zunehmender Stimmzahl zur Dreioktavenparallele anwachsend, die Krebsumkehrungen der drei Terzenketten.¹⁴ Führend über beidem und dynamisch trotz Dämpfern im *poco f* deutlich von den *pp*-Stimmen abgesetzt spielt ein von der Posaune initiiertes, gleichfalls zu Oktavparallelen anwachsendes Blechbläsertrio eine phrasierte Legato-Kontur. Sie entpuppt sich als ausgeschmückte Krebsumkehrung der im *Thema* eher unauffälligen Fortspinnungen der beiden Kleinterzgruppen-Sequenzierungen, die nicht zur Zwölftönigkeit führen – also der Vorläufer der Kantilene, die dort aus dem erfolgreichen dritten Anlauf erwächst und hier vorausgeht.¹⁵

In der folgenden Passage setzt Berg die kontrapunktische Gegenüberstellung früher separat gehörter Komponenten fort. Die Flöte spielt, leise aber im Legato höchst ausdrucksvoll, das Tonkryptogramm Schönbergs, ohne den zur Zwölftönigkeit ergänzenden Vorspann, dafür mit einer rhythmischen Pause zwischen Vor- und Nachnamen schlichter und 'verständlicher' als je zuvor in diesem Werk. Das 1. Horn stützt die Kontur mit der Umkehrung (ohne den Schlußton). Begleitet werden diese thematischen Stimmen von der dreistimmigen Parallele eines Mollsextakkordes in Fagott und Klarinetten. Führend über allem ertönen im Klaviersdiskant die letzten 23 Töne der zweiten (Flöten-)Antwort auf das *Scherzando*-Thema, als Krebsumkehrung in brillanten Staccato-Sechzehnteln.

¹³Für diese Umkehrung müsste es in T. 157 *h-fis* (statt *h-dis*) heißen. Ein Druckfehler?

¹⁴T. 161-162 Bassklarinette ≈ T. 19 A-Klarinette + + , T. 163 Bassklarinette/Fagott ≈ T. 18 Oboe, T. 165 Bassklarinette/Fagott/Oboe ≈ T. 16 Es-Klarinette.

¹⁵Vgl. T. 161-165 Posaune, + 2. Horn, + Trompete. Darin T. 161₃-163₁: *a-[b]-c-h-c-d-c* ≈ T. 18 Oboe: *b-as-b-h-b-cis*, T. 164-165: *h-c-b-a-g-fis* ≈ T. 16 Es-Klarinette: *e-es-des-c-b-h*.

Nach einer oktavierten Echo-Wiederholung dieser Staccatokette mit frei gespiegelter Gegenstimme zu Quartenketten und Chromatik in den Bläsern fügt das Klavier – im Kanon mit der Unterquintimitation – die Krebsumkehrung des *Scherzando*-Themas selbst hinzu, während die Bläser im komplementären Spiel ausladende Wellen aus einer Terzenkette in Staccato-Sechzehnteln gestalten. Mit einer weiteren Klangfarbenkontur fügt Berg die Krebsumkehrung seines eigenen Kryptogramms hinzu.¹⁶ Während einer freien Krebsumkehrung von Weberns Figur¹⁷ wartet ein betontes *es*, durch die Oktaven aufsteigend weitergereicht von Horn/Fagott über Bassklarinette/Flöte an die Piccoloflöte, auf die Ergänzung zur vollständigen Krebsumkehrung des ‘Schönberg-Themas’. Hervorgehoben durch *ffp*-Akzente folgen die elf weiteren Töne, dem Vorbild entsprechend mit einer schrittweisen Auflösung des viertönigen Vorspanns. Im abschließenden Diminuendo untermalt mit oktavspringenden chromatischen und ganztönigen Skalen beschließt “Schönberg” diese Variation und mit ihr die “Durchführung” der bergschen Sonatensatzform.¹⁸

Die drei Variationen, die diese “Durchführung” bilden, unterscheiden sich über die jeweils zugrunde gelegte Transformation der Dodekaphonie hinaus auch in ihrer Stimmung und Intensität.

- *Variation II* ist mühelos als Walzer zu erkennen: 25 seiner 60 Takte sind charakterisiert durch das volkstümliche Charakteristikum des “humb-da-da”-Stils. In seinem Zentrum verkehren Posaunenglisandi im Krebs der Kantilene die einstmals souverän ‘strahlende’ Kontur ins Komische. Und während sich die aufgesplitterte Textur am Zielpunkt der Krebsumkehrungen ins fast Unhörbare zurückzieht, kommt der Walzer plötzlich aus dem Takt: Die konventionell auf die Schläge “2-3” fallende Akkordwiederholung verzahnt sich zu einer hemiolischen Kette, bevor auch sie verklingt.¹⁹
- *Variation III* ist das agogisch am stärksten bewegte Segment des Satzes; Bergs Anweisungen enthalten neben den “*rit. / a tempo*”-Markierungen an den Binnenübergängen eine besondere Dichte von fünf Tempoänderungen binnen fünf Takten (T. 132-136) und ein ausgedehntes Accelerando, das dann plötzlich abgebremst wird.

¹⁶T. 175-176 Horn, Klaviersolist, Trompete: *es-fis-c-cis-c-cis* ≈ T. 5-6 Flöte: *a-b-a-b-e-g*;

¹⁷Vgl. in T. 176 das Spiel der Oboe um *cis-c-fis-cis*.

¹⁸Vgl. T. 176-180 aus der Krebsumkehrung des Schönberg-Themas *fis* (Trompete), *fis-c* (Oboe/Trompete), *h-b-g* (Oboe/Trompete/Posaune), *gis* (Oboe/Trompete/Hörner/Posaune/Klavier), *cis-a-d-e-f* (Klavier/Horn), *a-d-e-f*, *d-e-f*, *e-f*.

¹⁹Vgl. T. 116-119: ||: Klavier “2-3”, Fagott/Hörner “1-2”, Flöte/Es-Klarinette “3-1” :||.

Ein weiteres Merkmal sind die betont rhythmischen Passagen. Hierzu tragen sowohl die ungewöhnlichen Sekundparallelen als auch die mit Permutationen ihrer Töne unterlegten Konturen bei. Einen Höhepunkt bildet die durchgehend im *ff* gehaltene Homophonie der akkordimmanenten Klangfarbenmelodie.

- *Variation IV* ist mit der Überschrift “Sehr rasch” und einer auf die Hälfte reduzierten Spieldauer gleichzeitig brillanter Abschluss und Rückleitung zur “Reprise” in der gewichtigeren *Variation V*.

Faszinierend ist Bergs immenses Spektrum unterschiedlicher Charakterisierungen bei der dreifach transformierten Wiederkehr der thematischen Komponenten. Am vielfältigsten zeigt sich dabei das ‘Schönberg-Thema’. In *Variation II* ist es aufgrund der Verteilung der (zudem oft wiederholten) Töne auf die verschiedenen Stimmen zunächst hörend nicht zu erfassen. In *Variation III* jedoch krönt das Klavier die Diskantlinie seiner aufsteigenden Akkorde mit den zwei Zieltönen in der Oberstimme eines ganztaktigen Akkordtrillers und zollt so dem Widmungsträger durch höchsten Nachdruck besonderen Respekt, unterstrichen noch durch die Abgrenzung vor dem folgenden *calando*. In *Variation IV* schließlich erklingt “Schönberg” ohne den hinzugefügten Zwölfton-Vorspann im leisen Legato der Flöte, betont ‘sprechend’ mit einer rhythmischen Zäsur zwischen den Tonbuchstaben von Vor- und Nachnamen und betont harmonisch dank der Begleitung mit einer dreistimmigen Mollsextakkordparallele.

Die überraschendste Variante des *Scherzando*-Themas erklingt in *Variation III*, wo das Klavier und die imitierenden Klarinetten die Kontur rhythmisch zerrissen in Sekundparallelen wiedergeben. Eine ähnliche Überraschung bietet Berg in derselben *Variation* mit der Verwandlung der Kleinterzgruppen-Sequenzen zu einer *ff martellato*-Toccata, die im Wechsel zwischen dem Klavier und einem Klangfarbenpendel der hohen Blech- und Holzbläser in größtmöglicher Intensität ertönt.

Die Kantilene aus dem Höhepunkt des *Themas* klingt in *Variation II* seriös als vierstimmiger Kanon, in *Variation III* dagegen humorvoll in der Posaune, ornamentiert mit einer überleitenden Staccato-Skala und einem aufwärts gerichteten Sextenglissando. Einen noch stärker ins Bizarre spielenden Effekt erzeugt Berg mit dem in seiner Urform eher schlichten *Meno allegro*-Motiv. In *Variation III* lässt er die Kontur im homophonen Tutti zwischen dem Klavier und immer anderen Bläsern über vier Oktaven auf und ab springen. Dabei weist er einige Töne den extremen Registern der Blasinstrumente zu und erzeugt damit den Eindruck, als wollten die Instrumente in dieser hochachtungsvollen Jubiläumsgabe auch einmal ihren Spaß haben.

Variation V stellt nach Bergs eigener Aussage die “Reprise” dar. Die Tempoabfolge ist mit “Tempo I” (T. 181), “Schwungvoll” (T. 211) und “Meno allegro” (T. 220) dieselbe wie im *Thema*, das Metrum jedoch, wie schon erwähnt, ein der Walzer-Variation II entsprechender 3/4-Takt. Darin laufen Komponentenfolgen in unterschiedlicher Geschwindigkeit und Dichte neben- und übereinander her. In den beiden Strängen stehen sich im Wesentlichen das Bläserutti und das Solo-Klavier gegenüber, doch ist die Trennung nicht absolut.

Die Variation beginnt über einem *e-f*-Tremolo als Klaviertriller über einem ritardierenden Flatterzungen-tremolo der Klarinetten, mit dem arpeggierten *ges (fis)* als drittem Ton für beide Schichten. Die Fortsetzung des ‘Schönberg-Themas’ erklingt in der Oboe, wobei jeder Ton vom (enharmonischen) *fis*-Auftakt des Klaviers angestoßen wird. Schon im sechsten Takt führt der Diskant die für diese Variation charakteristische quintolische Doppelschlagverzierung ein, die von Piccolo und Flöte sofort für die Ausschmückung der zweiten Themenhälfte übernommen wird und im Übergang von “Sch[ön]-” zu “-be[r]g” erstmals als für die Variation konstitutive Mollsextakkordparallele gesetzt ist.²⁰ Zu dieser, und damit kurz vor dem Ende des Hauptthemas, spielt der Klavierskant seinerseits das ‘Schönberg-Thema’ – gleichfalls mit *fis*-Auftakten vor jedem Ton der ersten Hälfte. Wie als Kontrapunkt schließen sich im Bläser-Ensemble die Trompete mit der Webern-Figur und die beiden Flöten mit dem Alban-Berg-Motiv an. Auch im Klavier folgt ‘Webern’, ‘Berg’ jedoch nur vertreten durch die Ergänzung seines Motivs aus T. 6-7.

Nach einer Zäsur des Bläasersatzes folgt in der originalen Besetzung durch die A-Klarinette aber einem noch exzentrischeren Vorspann das *Scherzando*-Thema, nach überleitenden Doppelschlagfiguren im Klavier gefolgt von dessen Präsentation derselben Komponente. Nachdem der Abstand des Klaviers zum Bläserensemble im ‘Schönberg-Thema’ anfangs acht und am Ende noch sechs Takte und in der ‘Webern-Figur’ nur noch fünf Takte betragen hatte, ist er beim Einsatz des *Scherzando*-Themas bereits auf drei Takte geschrumpft. Dessen erster Antwort in der Oboe folgt schon nach einem Takt dieselbe Komponente in einer (den Klavierstrang hier komplementierenden) Horn-zu-Bassklarinette-Kontur; im Falle der zweiten Antwort (Flöte zu Es-Klarinette bzw. Bassklarinette zu Horn) beträgt der Abstand dann sogar nur noch fünf Achtel.

²⁰Die Doppelschlagverzierung, bei fallenden Schritten in Umkehrung, durchzieht das ganze Tempo I-Segment bis auf wenige Rahmentakte. Für die Mollsextakkordparallele vgl. T. 188, 193 (Bläser, dann Klavier) und 194 (zweimal).

Im “Schwungvoll” überschriebenen zweiten Segment jagen sich die verschiedenen Kleinterzgruppen-Sequenzierungen – mit den Bläsern in Achteln, dem Klavier in Triolen – lange genug, um dem Klavier Gelegenheit zum ‘Überholen’ zu bieten. So setzt der Diskant mit der Kantilene aus dem Höhepunkt des *Themas* ganze vier Takte früher und zudem gedrängter ein als die Flöte, die damit wie unbeabsichtigt zum Kontrapunkt des *Molto allegro*-Motivs im Klavier wird. Das Soloinstrument nutzt den Vorsprung, um sowohl die Comes-Antwort als auch das Kontrasubjekt mit seinen Imitationen zu rekapitulieren, wofür dem langsameren Bläsersatz Zeit und

Kammerkonzert I: Variation V als “Überhol-Kanon”

T.181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194
S c h ö n b e r g - T h e m a										Alban-Berg-Motiv			
(Flöte, Oboe, Piccolo)										Webern-Figur			
(Klavier <i>fis</i> -Auffakte)										S c h ö n b e r g - T h e m a			
Terzgruppen										Webern			

T.195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210
Vorspann+Scherzando-Thema						Antwort 1			Antwort 2						
(A-Klarinette)						(Oboe)			(Flöte, Es-Klarinette, A-Klarinette)						
Berg-Ergänzg.						Vorsp.+Scherzando-Th.			(Horn, Bassklar.)			(Bassklar., Hörner, Fagotte)			
(Toccata, Diskant)						Antwort 1			Antwort 2						

T.211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228		
(Ob./Englh)									K a n t i l e n e										
(Klavier)									K a n t i l e n e			Meno Allegro-Motiv (Dux)			'Kontrasubjekt' + Imitationen				
(Diskant)									(Diskant)			Motiv (Comes)							

T.229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240
Meno Allegro-Motiv (Dux)						'Kontrasubjekt' + Imitationen					
(Horn)						(Horn, A-Klar., Oboe, Englh./Horn)					
-tationen						'Kontrasubjekt' + Imitationen im Krebs					
-----						Klavierbass “Walzerbegleitung”					

Raum fehlen. In einem Anflug von Übermut geht das Klavier zum Schluss sogar in eine Walzerbegleitung über, unter Krebsbildungen des Kontrastsubjektes, die an *Variation II* erinnern.

In den letzten 18 Takten vereinigen sich Tutti und Solo zu einem mächtigen Crescendo bis zum *fff* und darüber hinaus. Ihr Klang soll jedoch, so Bergs Partituranweisung, in den Holzbläsern, dem 1. Horn und dem Klavier rasch abgedämpft werden. Erst in der plötzlichen Stille hört man den schon zuvor unmerklich hinzugetretenen, über dreieinhalb Oktaven gespreizten Klang *e/gis/fis/h*. Mit ihm bilden das gedämpfte Blechbläsertrio und die hoch darüber schwebende Geige im *ppp* die Überleitung in den *Adagio*-Satz des Kammerkonzertes.

Beim Gang durch die immer neu verwandelte Thematik in diesem Variationssatz überrascht nicht zuletzt die Entwicklung der tonalen Anker-töne. Das *Thema* beginnt über einem Intervallpendel, dessen 'Grundton' *g* mit dem *e* wechselt, das ihm schon am Ende des "Mottos" gegenübersteht. Die Reprisenvariation beschließt den Satz mit einem Klang über *e*, der sich vorhaltartig in den Ganztontetrachord *f/a/g/h* zu Beginn des *Adagio* auflöst, über dem das führende *h-g* der Geige auf *g* als 'Grundton' weist. Auch dazwischen erzeugt Berg in größeren Abständen kurze harmonische Ruhepunkte mit Bezug zu *g* und *e*:

- Zum *Meno allegro*-Motiv umspielt der Bass den 'Grundton' *g* in Halbtonpendeln, vgl. in *Thema, Variation I* und *Variation V* die über *fis-g-fis-g* pendelnden Quinten (T. 25-27, 55-57, 220-225).
- In *Variation II* erklingen zweimal, zum Beginn jeder Hälfte, erweiterte Durakkorde über *g-as-g-as-g*, der Umkehrung der das *g* umspielenden Halbtonpendel (T. 61-68, 91-98):
- In *Variation III* durchklingt *g* als indirekter Orgelpunkt wechselnder Instrumente eine Passage von sieben Takten (T. 133-139).
- Dazu konzipiert Berg zwei ausgedehnte chromatische Cluster über und unter *e*: die sechsmal ametrisch platzierte Tonwiederholung mit Vorschlag *d/es/e* zur Begleitung der Kleinterzgruppen-Sequenzen in *Variation IV* (T. 161-165) und das aus Tremolo und wiederholter Oktave gebildete *ef/ges* zur Begleitung des 'Schönberg-Themas' am Beginn von *Variation V* (T. 181-191).

Dies ergibt eine gespiegelt von *g-e* und *e-g* eingerahmte Abfolge mit vielfachen kurzen Wiederaufnahmen des primären Zentraltones *g* und einer Betonung des Halbtonschrittes sowohl in den Basstonpendeln um *g* als auch in der Beziehung der beiden chromatischen Cluster und des Überleitungsakkordes zum sekundären Zentralton *e*.