

III – Rondo ritmico con Introduzione

Im Finale des *Kammerkonzertes* stehen die beiden Soloinstrumente Klavier und Geige gemeinsam dem Bläser-Ensemble gegenüber. Schon der Satztitle verrät – über die Ankündigung einer “Introduzione” vor dem eigentlichen “Rondo” hinaus – durch sein Adjektiv mehr, als die unverfängliche Formulierung zunächst auszudrücken scheint. Wie Berg in seinem “Offenen Brief” an Schönberg erklärt, handelt es sich nicht um ein Rondo mit betont rhythmischem Charakter, sondern um eine musikalische Form, in der einige wiedererkennbare rhythmische Muster die Position und Aufgabe der Refrains übernehmen. Berg formuliert dies so:

Drei rhythmische Formen: ein Haupt- und ein Seitenrhythmus und ein gleichsam als Motiv aufzufassender, werden hier, allerdings in den mannigfaltigsten Varianten (erweitert und gekürzt, vergrößert und verkleinert, enggeführt und in rückläufiger Bewegung, in allen erdenklichen metrischen Verschiebungen und Transpositionen usw., usw.), den Melodietönen der Haupt- und Nebenstimmen unterlegt, und damit und durch die rondomäßige Wiederkehr eine thematische Einheitlichkeit erzielt, die der alten Rondoform in keiner Weise nachsteht und die auch – um mich Deiner *termini technici* zu bedienen – die verhältnismäßig leichte “Fasslichkeit” des musikalischen Geschehens gewährleistet.³¹

Zusätzlich zu diesem innovativen Einsatz der Rhythmik experimentiert Berg mit zwei weiteren Besonderheiten in den Bereichen Thematik (hier verstanden vor allem als Einsatz zwölftöniger Konturen) und der Struktur. So komponiert er seinen Finalsatz mittels Wiederaufnahme der Komponenten aus Kopfsatz und *Adagio*. Er bescheinigt dem Satz sogar eine “Abhängigkeit aller seiner Töne von denen der ersten zwei Sätze”. Dazu stellt er jeweils Auszüge der wesentlichen thematischen Komponenten sowie einiger anderer Charakteristika “duettierend”, “kontrapunktierend” oder “addierend” einander gegenüber.

Die dritte Besonderheit ist Bergs Bezeichnung der Großabschnitte des Finales mit den Termini einer Sonatenhauptsatzform sowie die in dieser Formvorlage ungewöhnliche Wiederholung der Paarung aus “Exposition” und “Durchführung”:

T. 481-534	T. 535-630	T. 631-710a	T. 710b-785
Introduzione	Exposition	Durchführung	Reprise bzw.
(Doppelkadenz)	: - - - - - T. 536-709b - - - - - :		Coda

³¹Schneider, *Alban Berg: Glaube, Hoffnung und Liebe*, S. 230.

Das folgende Schema vermittelt einen etwas detaillierteren Überblick über die Form des Satzes, die wechselnden Grundtaktarten der Segmente und die Durchdringung mit den “Refrains” des Hauptrhythmus [*]:

Introduzione (Kadenz), 5 Segmente:

1	T. 481-491 ₁	6/4	****	
2	T. 491-506	4/4		
3	T. 507-514	(div.)		
4	T. 515-523	3/4		
5	T. 524-534	2/4		

Rondo “Exposition”, 6 Segmente:

1	T. 535-549	4/4, 3/4	****	
2	T. 550-570	2/8	**	
3	T. 571-576	7/8	***	
4	T. 577-590	3/8		
5	T. 591-601	3/4		
6	T. 602-629	2/8	* G.P.	

Rondo “Durchführung”, 6 Segmente

1	T. 631-644	4/4	***	
2	T. 645-651	4/4		
3	T. 652-662	(div.)	****	
4	T. 663-670	3/4		
5	T. 671-684	4/8	***	
6	T. 685-709	4/4	****	

Reprise bzw. Coda, 6 Segmente

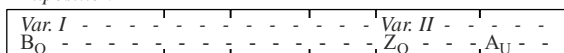
1	T. 710-725	(div.)		
2	T. 726-737	(div.)		
3	T. 738-750	1/4		
4	T. 751-765	1/4		
5	T. 766-779	1/4	****	
6	T. 780-785	4/4		

Berg markiert alle Segmentchlüsse mit einem Doppelstrich und die Mitte des Satzes mit einer eintaktigen Generalpause. Auffällig ist die große Anzahl der 1/4-Takte in der Coda und die Länge einiger Außensegmente; der Umfang reicht von 13 bis 106 Taktschläge. Hinsichtlich der angekündigten “Wiederaufnahme der Komponenten aus Kopfsatz und *Adagio*” soll den genaueren Analysen folgende Übersicht vorausgeschickt werden:

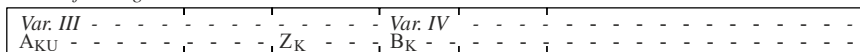
Introduzione



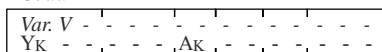
Exposition




Durchführung



Coda



Die *Introduzione* – “durchwegs frei, im Charakter einer ‘Kadenz’ vorzutragen” – umfasst fünf Segmente. Zu Beginn des ersten präsentiert das Klavier im Stil einer Toccata mit einer vieroktavig auf- und wieder abwärts schießenden *fff*-Kurve der Intervalle *eis/fis* und *gis/cis* die vier Töne, mit denen Berg zu Beginn des *Themas* Schönbergs Kryptogramm zur Zwölftonreihe vervollständigt. Am Ende der Kurve setzt die Geige mit einem oktavierten *a* im Rhythmus  ein. Dies ist das auf doppelte Notenwerte gedehnte Muster, das das Kontrafagott in Abschnitt B des *Adagio*, ebenfalls auf dem Ton *a*, als “Hauptrhythmus” des Werkes einführt. Der Rhythmus ertönt hier insgesamt viermal: in der Violine nach der Augmentation erst in der Grundform und dann in der Diminution, zudem im Klavierbass, der die Augmentation weit über die Präsentationen der Violine hinausreichend mit einem wiederholten Anschlag des Vierklanges aus dem Schönberg-Vorspann imitiert.

Dies sind jedoch nur zwei von vier Schichten. Schon im zweiten *Introduzione*-Takt, zwischen Toccatakurve und Hauptrhythmus, erklingen im Diskant der erste Einsatz des *Adagio*-Hauptthemas und die vier Töne vom Ende des Schönberg-Kryptogramms. Dieses *h/b/e/g* beginnt als Tremolo und löst sich dann, erweitert um den Tonbuchstaben *c*, in eine melodische Kontur auf, die diminuierend in die Tiefe stürzt. Parallel dazu schickt sich das oktavierte *a* der Violine – der Anfangston aller drei Ton-Kryptogramme dieser Freundestrias – an, zum *pp* zu verklingen, bäumt sich jedoch mittels dreisaitiger Flageolett-Tremoli erneut auf. Am Ende integriert es nicht nur den viertönigen Schönberg-Vorspann, sondern darüber hinaus, gleichsam triumphierend, den vollen Namen: ein betontes und gedehntes *a–d* ergänzt durch *s–c–h–b* (*pizzicato*) und *e–g* (*arco*).

Nach dem Schlussklang des augmentierten Hauptrhythmus im Bass und dem *d* der Violine setzt der Diskant zum zweiten Einsatz des *Adagio*-Hauptthemas an. Das erste Drittel (*h–g–f–a*) erklingt im mittleren Register als dreistimmiger Martellato-Kanon, bevor die Fortsetzung über dem weiterklingenden Ganzton-Tetrachord als oktavspringender Fall aus höchster Höhe dem *s–c–h–b–e–g* der Violine Konkurrenz macht. Die fügt die Kryptogramme für “Webern” und “Berg” hinzu (T. 487–488) und ergänzt dann den nun ins mittlere Register versetzten Tetrachord des Klaviers erneut zum dritten Einsatz des *Adagio*-Hauptthemas. Gekreuzt zu diesem Stimmtausch greift der Klavierbass die Fortspinnung des Berg-Kryptogramms aus dem *Thema* auf. “Plötzlich langsamer” und *pp* < *ppp* > *pp* arpeggiert die Geige über einem Basstremolo durch die Töne der *Adagio*-Thema-Fortspinnung, bis beide nach nur zehn Takten einen ersten Einschnitt erreichen.

Im zweiten Segment der *Introduzione*, das etwa gleich lang ist wie das erste,³² greifen die beiden Solisten im komplementären Spiel die zweite thematische Komponente aus dem *Thema* auf: das *Scherzando*-Thema mit seinen zwei Antworten.³³ Während dieses Material ursprünglich in der Tiefe von der intervallsymmetrischen Reihe begleitet wurde, unterlegt Berg hier die verwandte Reihe der fallenden Quartan aus dem folgenden Segment des *Themas* – und zwar im hohen Register der Geige.³⁴ Die fast durchgehenden verminderten Septakkorde dagegen, die das Klavier im Hintergrund dieses Quartanfalls spielt, stammen aus der Passage, die im *Adagio* das Hauptthema mit dem Codetta-Thema verbindet.

Das dritte Segment ist “noch stürmischer” überschrieben. Hier wechselt Berg fünfmal das Metrum, während er die im *Thema* über dem Quartanfall entwickelten Terzenketten mit der Hälfte des Codetta-Themas aus dem *Adagio* alterniert und kontrapunktiert.³⁵ Den Höhepunkt der *Introduzione* bildet im vierten Segment ein augmentiertes Zitat der Kantilene vom Höhepunkt des *Themas*, das die Geige mit Trillern und Arpeggien virtuos umspielt, begleitet von rauschenden Klavierarpeggien durch zehn Transpositionen des im *Adagio* dem Codetta-Thema unterlegten ‘Akkord x’.³⁶

Im fünften und letzten *Introduzione*-Segment stellt Berg Komponenten verschiedenen Ursprungs polymetrisch übereinander: Die Geige spielt, triolisch zum 2/4-Takt des Klaviers, die thematischen Konturen aus dem *Meno allegro*-Segment, das das *Thema* abrundet. Dazu greift das Klavier die “sehnsuchtsvolle Kontur” aus dem Vorspiel zum *Adagio*-Segment B auf sowie die ersten zwei der dort nur als Fragmente, hier mehroktavig fallenden Skalen.³⁷ Die Geige beendet die *Introduzione* mit dem letzten, zu Vierteltönen verengten Skalensegment im Crescendo zum *f*.

³²Segment I (T. 481-491₂) = 10 Takte im 6/4-Metrum + eine (durch den steigendem Bass-ton relevante) Halbe = 62 Schläge; Segment II (T. 491-506) = 16 Takte im 4/4-Metrum = 64 Schläge. Beide Segmente beginnen im selben Grundtempo und enden verlangsamt.

³³Für das *Scherzando*-Thema vgl. Klaviertoccata T. 491 und Geige T. 492 mit A-Klarinette T. 8-10, I. Antwort vgl. Geige T. 495-497 mit Oboe T. 10-12, Diskant T. 497-502 mit Flöte T. 12-15.

³⁴Vgl. Geige T. 502-506: *g-d* (Flageolett), *a*—*a-e-h-fis-cis-as-es-b-f-c-g* mit T. 16-20.

³⁵Vgl. Klavier T. 507-508 mit Es-Klarinette T. 16-17, 509-510 mit Oboe T. 18-19 und T. 514-515 mit A-Klarinette T. 19-20 sowie Geige T. 507-508 mit Oboe T. 260-261.

³⁶Vgl. Geige T. 515-523 mit A-Klarinette T. 20-24; Klavier T. 515-521 = Akkord x.

³⁷Vgl. Geige T. 524-533 mit Flöte T. 25-28, Oboe T. 28-29, A-Klarinette T. 29; vgl. dazu Diskant T. 524-529 mit Geige T. 271-273, Trompete T. 274-276, und Diskant T. 530-533 mit Geige T. 277-280.

Das *Rondo ritmico* selbst besteht in seinen zwei Hälften, die Berg als “Exposition” und “Durchführung” bezeichnet und gemeinsam wiederholt, aus je sechs Segmenten. Das erste Segment beginnt, nach einer Brücke im letzten Takt der *Introduzione*, mit einer neuerlichen, leisen Erinnerung der Bläser an das “Schönberg”-Thema. Dieses wächst bald zur fünfkotavigen Parallele an, bevor die höheren Stimmen eigene Wege gehen und schließlich wegfallen. Kontrapunktisch zu dieser Eröffnung mit einer weiteren Huldigung an den Lehrer erklingt die Tonfolge, aus der Berg im *Adagio* die ‘lyrische Phrase’ gebildet hatte. Die Geige zitiert die ersten drei Töne im Brückentakt zunächst in rhythmisch neutralen, dynamisch gewichtigen Viertelnoten, setzt dann aber neu an und präsentiert mit der ersten Hälfte der ursprünglich umfangreichen Tonfolge das, was Berg als strukturierenden “Seitenrhythmus” ankündigt.

Kammerkonzert II: [283]
Die ‘lyrische
Phrase’ aus dem
Adagio



Kammerkonzert III:
Die Einführung des
strukturierenden
“Seitenrhythmus”



Nachdem der Diskant die Kontur dreistimmig unterlegt weitergeführt hat, initiiert die Geige, ergänzt von verschiedenen Bläsern, in punktiertem Rhythmus auch die Imitationen der ‘lyrischen Phrase’.³⁸ Der Bezugspunkt ist hier die erste (Klaviersolo-)Variation des Kopfsatzes, wie nicht zuletzt der “begleitend” markierte Klaviersabstieg in T. 536-538 zeigt, der im Kopfsatz erst in T. 34-36 eingeführt wird. Ihm folgt, dem Ende der Imitationen der ‘lyrischen Phrase’ aus dem *Adagio* gegenübergestellt, das Klavier mit der wie in Variation I dreioktavigen, stark akzentuierten Webern-Figur und dem vom Klavierbass ans Kontrafagott weitergereichten Alban-Berg-Motiv.³⁹ Den refrainartigen Abschluss bildet der in dreistimmigen Violinpizzicati erklingende Hauptrhythmus, in dem Berg das Vornamen-*a* über einen chromatischen Anstieg und das darunter liegende *g-[e]-b-h-c-es*, den Krebs des Schönberg-Kryptogramms, stellt.

³⁸Vgl. Diskant T. 536 (homophon gesetzt) mit A-Klarinette T. 284-285, Geige T. 536-537 mit Horn 1 T. 286-287, Trompete T. 537-538 mit Geige 287-288, Englischhorn T. 538 mit Horn 1 T. 288-289, Oboe zu Englischhorn T. 539 mit Geige T. 290-291.

³⁹Vgl. Kontrafagott T. 539 mit Klavier T. 36-37.

Nach dem Wechsel zum 3/4-Takt initiieren Englischhorn und Klavier ein (teilweise ornamentiertes) Zitat des *Scherzando*-Themas und seiner beiden Antworten in der Version von Variation I.⁴⁰ Kontrapunktisch zu den Antworten greift eine Klangfarbenmelodie die Entwicklung aus dem *Adagio*-Segment B auf,⁴¹ wie dort unterlegt mit dem (hier rhythmisch dreimal gleich großen) Hauptrhythmus.

Im zweiten Segment mit 21 Takten im 2/8-Metrum schweigt das Klavier zunächst. Die Geige variiert die Kleinterzgruppen-Sequenzen aus dem Kopfsatz in Form einer dreifach identischen rhythmischen Phrase mit einem Umfang von 21 Achteln.⁴² Abstrahiert von seiner wechselnden melodischen Ausgestaltung und ohne die (aufgrund der je unterschiedlichen metrischen Position verschobenen) Taktstriche hört man das folgende Muster:

Kammerkonzert III: Die rhythmische Phrase im dritten Rondo-Segment



Die Bläser kontrapunktieren die crescendoierende Abfolge mit einem Diminutionskanon, gebildet aus der Umkehrung des ersten Abschnittes aus der 'lyrischen Phrase' des *Adagio*.⁴³ Zuletzt leitet der Hauptrhythmus, dessen Augmentation und Original im *Adagio* dem Schluss der Entwicklung unterliegt, hier in Diminution über zu Takten, mit denen die Flöte wie in der Vorlage das Segment abrundet.⁴⁴ Nach gemeinsamem *crescendo molto* wechselt die Musik zum 7/8-Takt.

⁴⁰Für das *Scherzando*-Thema vgl. Englischhorn T. 540-541, weiter 3 Klarinetten mit Diskant T. 38-40, erste Antwort Horn 1 T. 542-544 ≈ Klavier T. 40-42, zweite Antwort Diskant T. 544-549 mit Klavier T. 42-45; dazu Begleitung Klavier T. 540-541 mit T. 38-39.

⁴¹Vgl. Geige T. 541-542 mit Geige T. 293-294, Flöte T. 542-544 mit Flöte zu Geige T. 295-296, Flöte/Piccolo T. 544-545 mit Geige T. 296-297.

⁴²Vgl. Geige T. 550-553 mit Diskant T. 46-47, Geige T. 555-557 mit Diskant T. 48, Geige T. 560-565 mit Diskant T. 49-52, weiter Piccolo/Flöte T. 566-569 mit Diskant T. 52-54. Douglas Jarman meint in diesem Rhythmus das zu erkennen, was Berg in seinem Brief als den "gleichsam als Motiv aufzufassenden" dritten thematischen Rhythmus erwähnt; vgl. *The Music of Alban Berg*, S. 153. Dagegen spricht allerdings, dass dieses Muster lokal bleibt und nicht erneut aufgegriffen wird, während ein im fünften Segment der "Exposition" eingeführter Rhythmus bei seiner Wiederkehr sogar mit dem Zeichen für "Hauptrythmus" hervorgehoben wird. Mehr dazu später.


⁴³Vgl. T. 550-563 mit T. 303-308.

⁴⁴Vgl. Klavier T. 564-565, Bassklarinette/Fagott T. 565-567 mit Bassklarinette/Fagott T. 306-307, 308. Vgl. auch Flöte T. 566-570 mit Flöte T. 53-55.

Hier findet Berg wieder einmal Gelegenheit zu Zahlenspielerien. Das dritte Segment besteht nach der Partitur-Zählung aus sechs Takten. Diese gliedert Berg mittels unterbrochener Taktstriche in [4 + 3] Achtel – in Geige und Klavier durchgehend, in der Hintergrundschrift jedoch nur für die ersten vier Takte, ergänzt durch 2 x [1 + 3 + 3]. Die Bläser spielen somit 14 (= 2 x 7) Teiltakte, deren letzte sie zudem als Übergang zum folgenden 3/8-Metrum präsentieren. Thematisch zitieren die Blechbläser das *Meno allegro*-Material, gekleidet in drei identische Zitate des Hauptrhythmus gefolgt von einer Fortspinnung, die auch rhythmisch zunehmend der Vorlage aus dem Kopfsatz gleicht. Dagegen stellen die zwei Klarinetten in leiser Sextenparallele die Umkehrung der ‘lyrischen Phrase’ aus dem Höhepunkt des *Adagio*.⁴⁵

Auch das vierte Segment umfasst 2 x 7 = 14 Takte. Die angedeutete Walzerbegleitung verweist auf Variation II, den ersten Krebsgang im Kopfsatz, den Berg explizit mit “Langsames Walzertempo” überschreibt. Und in der Tat greift der Finalsatz an dieser Stelle die “humb-da-da”-Muster auf, rhythmisch variiert aber tonal identisch den aus Variation II übernommenen Akkorden über den Basstönen *g—as*. Auch die Krebsläufe der *Meno allegro*-Thematik erklingen hier, zwar abweichend von ihrer Vorlage fast durchgehend punktiert, aber dennoch unschwer erkennbar – einschließlich der zwischen zwei Instrumenten geteilten Terzenketten.⁴⁶ Dazu zitiert das Klavier aus dem Nachspiel des *Adagio*-Abschnitts B: Im Diskant erklingen die zwölftönige Phrase und ihre Imitation – hier durch weitere Punktierungen von ihrer dortigen Ausdruckslosigkeit befreit –, dazu im Bass der Orgelpunktklang *c/fis/h*.⁴⁷ Dann geht das Klavier in den wiederholten Septaufsprung *b—as* über, dessen Gegenstück, der wiederholte Septfall *as-b*, im *Adagio* den Übergang zwischen dem B-Nachspiel und Segment A_U markiert.

Das fünfte Segment schließt unmittelbar an. Es beginnt mit einer dreistimmigen Bläser-Engführung. Dabei verleihen die Instrumente dem Krebs der Höhepunkt-Kantilene und seinen zwei Imitationen, die in der zweiten Variation des Kopfsatzes ruhig dahinfließen, mit lombardischen

⁴⁵Vgl. Trompete/Horn im Wechsel T. 571-576 mit Flöte/Oboe-A-Klarinette T. 55-60, in T. 571-573 dreimal rhythmisiert als . Vgl. Es-/A-Klarinette T. 571-574 mit Oboe/Englischhorn T. 314-316.

⁴⁶Geige T. 581-582 ≈ Englischhorn T. 63-64, Flöte T. 584 ≈ Oboe T. 64-65, Geige zu Geige/Fagott T. 586-588 ≈ A-Klarinette, Klarinette/Fagott, Fagott/Kontrafagott T. 65-67.

⁴⁷Klavier T. 579-582 ≈ Englischhorn T. 323-325 zu Kontrafagott/Bassklarinetten/Fagott, Klavier T. 582-584 ≈ Bassklarinetten T. 325-326 zu Horn/Oboe/Englischhorn.

Punktierungen und betonten Synkopen einen ganz neuen Charakter, unterstrichen wie dort von Klaviertremoli.⁴⁸ Da die imitierenden Instrumente im 4/4-Abstand einsetzen, unterläuft dieses Material zudem das herrschende 3/4-Metrum, auch dies anfangs mit Unterstützung der jeweils zweischlägigen Klaviertremoli. Da Berg den charakteristischen Beginn dieser rhythmischen Phrase in der “Durchführung” nicht nur aufgreift, sondern dort sogar mit seinem Zeichen für “Hauptrhythmus” hervorhebt,⁴⁹ handelt es sich hier vermutlich um den dritten, “gleichsam als Motiv aufzufassenden” thematischen Rhythmus, den er in seinem Brief an Schönberg ankündigt.

Kammerkonzert III: Der scharf rhythmisierte Krebs der Kopfsatz-Kantilene



Das Klavier setzt das Hauptthema des *Adagio*, wie es zu Beginn von Segment A_U erklingt,⁵⁰ dagegen, doch die Bläser bleiben bei ihrer Wiederaufnahme aus Variation II und werden darin von der Geige und den sie weiterführenden Instrumenten bestätigt.⁵¹

Im sechsten Segment setzen die führenden Bläserstimmen die Erinnerung an Variation II fort, indem sie den dort als Staccatissimo-Stretta eingeführten, in Engführung imitierten Krebs des *Scherzando*-Themas mit seinen zwei Antworten in Kleingruppen aufgreifen. Die übrigen Bläser begleiten anfangs mit den dort im Klavier unterlegten Akkorden und dem unvollständigen Quartenaufstieg.⁵² Das Segment und mit ihm Bergs “Exposition” endet mit dem umspielten Schönberg-Thema-Krebs über den Blechbläserakkorden und dem oktavierten “Glockenton” aus dem *Adagio*-Zentrum im Klavierbass, der als “Refrain” im Muster des Hauptrhythmus ertönt. Das allgemeine *ff* bricht vor einer 1/4-Generalpause abrupt ab.

⁴⁸ A-Klarinette T. 590-595 ≈ Flöte (später mit Englischhorn) T. 71-81; Oboe T. 592-595 ≈ Oboe (später mit Fagott) T. 73-81; Trompete T. 593-596 ≈ A-/Bassklarinette T. 75-81.

⁴⁹ Vgl. T. 676-680: Klavier, imitiert von Geige, imitiert von Flöten.

⁵⁰ Klavier T. 591-593: beidhändig Spitzentöne *h-dis, f-cis* ≈ Geige T. 331-332 *h-dis, f-des*; Diskant T. 594-596 ≈ A-Klarinette T. 333-336.

⁵¹ Klarinetten (*schreiend*) T. 597-599 ≈ Klavier T. 84-85; Geige zu Hörner T. 599-601 ≈ Bläserutti zu Klavier T. 87-90.

⁵² Oboe/A-Klarinette T. 601-607 ≈ Flöte/Oboe/Es-Klarinette T. 91-94, weiter Trompete T. 609-614, dazu übrige Holzbläser T. 601-607 ≈ Klavier T. 91-97; Fagott T. 611-614 ≈ Klavier/Horn 2 T. 98-102; Englischhorn T. 616-618 ≈ Englischhorn T. 102-104.

Bergs "Durchführung" setzt, dem Zentrum des *Adagio* entsprechend, mit dem Krebs des zuletzt Gehörten ein. Das Kontrafagott greift den Glockenton auf, allerdings nicht nur leise und als *cis*, sondern zudem im rückläufigen Hauptrhythmus.

627 Klavierbass

Kontrafagott

ff

p

Kammerkonzert III:
Der Glockenton im
Hauptrythmus
mit Krebs

Auch die Fortsetzung, die von Hörnern und Posaune homophon begleitet wird, markiert Berg mit dem Zeichen für Hauptrhythmus; allerdings wäre sie ohne diesen Hinweis nicht als solche zu erkennen. Anders der Anschluss in der Posaune, der unter Einbeziehung der tiefen Holzbläser und mit Abschluss in der Geige die Krebsumkehrung des Codetta-Themas aus dem *Adagio* variiert.⁵³ Darüber zitieren die hohen Bläser die Umkehrung des Schönberg-Kryptogramms aus Variation III, hier mit schrittweiser Genese des Viertonvorspanns, bevor sie für sieben Takte aussetzen.⁵⁴ Das Klavier spielt leise die exzentrische Toccatifigur in Sekundparallele, mit der Berg in Variation III die Umkehrung des *Scherzando*-Themas einläutet. Auch deren erste Antwort und der Beginn der zweiten erklingen hier ganz ähnlich wie im Kopfsatz.⁵⁵ Dazu spielt die Geige die Krebsumkehrung des Codetta-Themas, bevor sie das Segment mit einer Hauptrhythmusvariante abrundet. Dazu crescendiert sie in einem vierstimmig gesetzten, über mehr als drei Oktaven geweiteten verminderten Septakkord die Töne der hohen Holzbläser aus T. 375-377, die mit dem tremolierten Ende des Klavierparts einen C-Dur-Nonakkord bilden.

Im zweiten Segment vervollständigt das Klavier die Krebsumkehrung der zweiten *Scherzando*-Thema-Antwort, während die wieder einsetzenden Bläser die beschleunigt rhythmisierte Krebsumkehrung des *Adagio*-Hauptthemas dagegensetzen und die Geige den augmentierten Krebs selbst.⁵⁶ Den


⁵³ Posaune T. 633-634, weiter Bassklarinette T. 635-636, weiter Kontrafagott T. 636-637, weiter Geige T. 638-639 ≈ Trompete T. 363-366, weiter Horn T. 366-371.

⁵⁴ Flöte T. 631, 2 Flöten T. 632-633, Oboe T. 633-634, Trompete T. 634 + Blechbläser Abschluss 4stimmig T. 636-637 ≈ Trompete T. 120-121, hohe Holzbläser T. 121-122, Trompete T. 122-123, A-Klarinette T. 123, Diskant T. 124-126, Klavier 4stimmig T. 126-127.

⁵⁵ Klavier T. 638-644; Berg hebt die Töne der z.T. versteckten Linie durch Akzente hervor.

⁵⁶ Klavier T. 645-650 ≈ Klavier T. 133-135, Kontrafagott, später mit Fagott/Bassklarinette T. 645-646, weiter Horn T. 646-647 ≈ Geige T. 377-380; Geige T. 645-650, weiter Hörner T. 650-651 ≈ Flöte T. 377-384, weiter Trompete T. 385-389 + Geige T. 389-390.

Segmentübergang überspannt auch hier die im *Adagio* zwischen Z_O und A_U eingeführte Septsprungkette *b-as*. Verlängernd spielt die Es-Klarinette im dritten Segment die *senza espr.* markierte Phrase aus *Adagio*-Segment Z_K . Der orgelpunktartige Dreiklang *c/fis/h* setzt hier im Klavier identisch ein und fällt dann (nun ohne Wechsel der Klangfarbe) chromatisch ab – anders als in der Vorlage allerdings nur langsam und um nur eine Oktave.⁵⁷

Sowohl die Dreiklangswiederholung als auch ihre Fortspinnung bilden zudem ein neues rhythmisches Muster. Dieses ist mit der Notenwertfolge  recht schlicht. Das Klavier und die in Engführung anschließenden Hörner haben es schon am Schluss des vorangehenden Segmentes eingeführt. In T. 652-657 kleidet das Klavier den Rhythmus nun sechsmal in identischer Taktposition bei stets wechselndem Metrum in immer neue Töne, zweimal mit Verdopplung durch die Geige. Berg charakterisiert diese Passage als *scherzoso*. Erst als die in drei Stufen ansteigende Geige und der in Vierfachaugmentation darunter verlaufende Klavierbass den Segmentschluss mit dem Hauptrhythmus ankündigen, deutet sich in den Klarinetten an, dass Berg mit dem neuen Muster an eine Krebsform des Hauptrhythmus gedacht haben könnte, die leicht von der am Beginn der “Durchführung” verwendeten abweicht:

Kammermusik III: Der Hauptrhythmus mit variiertes Spiegelung

658

A-/Es-/A-Klarinette

Geige

Klavierbass



Im vierten Segment greift die Geige die exzentrische Umkehrung des *Meno allegro*-Motivs aus Variation III sowie dessen Fortspinnung mit ihren variierten Imitationen auf, während das Klavier den Beginn der Geigenkontur aus dem *Adagio*-Segment B_K zitiert.⁵⁸

⁵⁷ Klavier T. 652-658: *c/fis/h* wiederholt, dann eine Oktave chromatisch fallend ≈ Geige T. 392-394 *c/fis/h* + T. 395-397 Hörner/Posaune *c/fis/h* drei Oktaven chromatisch fallend.

⁵⁸ T. 663-666 Geige, zuletzt + Klarinetten ≈ T. 145-148 Klangfarbenmelodie, zuletzt Klavier. T. 668-670 Geige ≈ T. 148-150 Horn–Es-Klarinette–Bassklarinette; T. 663-670 Klavier ≈ T. 403-407 Geige.

Das *Alla marcia* überschriebene fünfte Segment erinnert in der Geige an die von Holzbläsern und Klavier gebildete Klangfarbenkontur in der doppelt raschen Variation IV des Kopfsatzes; dazu erkennt man im Klavier den Geigenpart der *molto rubato*-Passage in Segment B_K des *Adagio*.⁵⁹ Die gegenläufigen Ganztonskalen, die im Kopfsatz das Klavier allein spielt, erklingen hier in homorhythmischer Tonwiederholungskette fallend in der Geige, steigend in den Fagotten. Als rondo-eigene Zutat setzt das Klavier in der Mitte dieser gegenläufigen Skalen mit Bergs "gleichsam als Motiv aufzufassendem" thematischen Rhythmus ein, der mit seiner Folge aus lombardischen Punktierungen und Synkopen hier durch Bergs Zeichen für "Hauptrhythmus" hervorgehoben ist. Das Muster wird wie zuvor zweimal leicht überlappend imitiert; die lombardischen Tonpaare klingen danach noch einige Takte im Wechsel der Instrumente weiter.⁶⁰ Derweil zitiert die Geige und in ihrer Fortführung die A-Klarinette aus dem B-Segment der zweiten *Adagio*-Hälfte,⁶¹ in den extremen Regionen umrahmt von weiteren Erinnerungen an Variation IV.⁶²

Im sechsten Segment bezieht Berg sich auf das Ende von Variation IV und das Ende des *Adagio*-Segmentes B_K. Im Klavier ertönen vier diminuierte Hauptrhythmuszitate mit dem oktavierten *a*, eingebettet zunächst von rauschenden Skalen, dann von der Staccatovariante, in der die zweite Antwort des *Scherzando*-Themas in Variation IV erklang, und überstrahlt vom "Schönberg"-Kryptogramm in einer vierstimmigen Homophonie aller dreizehn Bläser.⁶³ Zur Wiederholung der Staccatovariante trennt Berg die ursprünglich gegeneinander klingenden Stimmen und reiht sie über dem Alban-Berg-Motiv der Blechbläser aneinander.⁶⁴ Nach mehreren

⁵⁹T. 671-673 Geige, weiter T. 674-676 Englischhorn/A-/Bassklarinette ≈ T. 151-153 Klarinetten-Klavier-Es-Klarinette-Oboe; dazu T. 671-677 Klavier ≈ T. 408-411 Geige.

⁶⁰Rhythmus T. 676-678 Klavier ≈ T. 590-592 A-Klarinette, T. 677-679 Geige ≈ T. 592-594, T. 678-680 Piccolo/Oboe ≈ T. 593-595 Trompete, T. 681-684 Tonpaare Klavier/Bläser.

⁶¹T. 679-684 Geige-A-Klarinette ≈ T. 413-417 Geige-Es-Klarinette.

⁶²T. 681-684 Klavier (aufsteigende verminderte Septakkorde) ≈ T. 161-163 Bassklarinette, T. 682-683 Piccolo ≈ T. 162-164 Horn, T. 683-684 Geige ≈ T. 164-165 Trompete.

⁶³T. 685-690 Klavier 4 x in Oktaven fallen Hauptrhythmus ≈ T. 420-424 Trompete/Posaune – Kontrafagott/Posaune, T. 687-689 Klavierbass ≈ T. 166-167 Diskant, T. 687-690 alle Bläser ≈ T. 166-169 Flöte.

⁶⁴T. 690-691 Trompete/Posaune *a-b-a-b-e-g*, T. 690-692 Bass- + T. 693-694 Es-Klarinette ≈ T. 169-170 Klavierbass + Diskant, T. 692-694 Posaune imitiert in Geige ≈ T. 169-171 Horn imitiert in Trompete.

Kurzzitaten aus der im *Adagio* folgenden Accelerando-Passage spielen die Geige, ein Horn und zuletzt die im *ff* strahlende Trompete ausdrucksvoll gedehnte Varianten vom Krebs der ‘lyrischen Phrase’ und seiner Imitationen, kontrapunktiert mit dem Engführungskanon des *Scherzando*-Themas aus Variation IV und seinen Begleitstimmen.⁶⁵

In der “Coda” zählt Berg zwar ähnlich viele Takte (76) wie in der “Durchführung” (79), doch enthalten 34 der Takte nur je einen Viertelschlag oder weniger, so dass der Abschnitt im Gesamtumfang deutlich kürzer ausfällt als die vorausgehenden. Hinzu kommen die Verdopplung des Tempos in der Stretta ab Segment 3 und das *sempre poco a poco cresc.* in Segment 4 und 5, die den Ablauf für das Hörerlebnis zusätzlich stark zusammenziehen.

Der Abschnitt beginnt rhythmisch äußerst prägnant mit der Wiederaufnahme des rhythmischen Musters, das Berg im allerersten Rondotakt eingeführt hatte und das oben (vgl. S. 104) als Bergs strukturierender “Seitenrhythmus” identifiziert wurde.⁶⁶ Prominent hervorgehoben vor dem Hintergrund sehr leise dagegen gesetzter Freundes-Kryptogramme ertönen im ersten Segment sechs Zitate des charakteristischen Musters zu jeweils ganz unterschiedlichen thematischen Tonfolgen.⁶⁷ Im zweiten Segment folgt als längere, neu instrumentierte Klangfarbenmelodie das *Scherzando*-Thema mit seinen zwei Antworten aus Variation V.⁶⁸

Die Stretta beginnt in Segment 3 der Coda mit einer Umspielung der Terzenketten-Sequenzen aus dem Kopfsatz.⁶⁹ Darunter breitet Berg eine erweiterte Wiederaufnahme der ‘Akkord x’-Folge aus den ersten Takten von

⁶⁵ Geige T. 696-705 ≈ T. 430-434, Horn T. 703-706 ≈ T. 432-435, Trompete T. 707-709 ≈ A-Klarinette T. 435-438; Klavier T. 696-697, weiter tiefe Holzbläser T. 702, hohe Holzbläser T. 702-703, Oboe T. 707, Klavier T. 707-709 ≈ Klangfarbenkontur T. 171-180, dazu hohe Holzbläser T. 707-709 ≈ T. 177-180.

⁶⁶ Siehe dazu auch Jarman, *The Music of Alban Berg*, S. 153.

⁶⁷ Kontrafagott T. 709b-711 ≈ T. 438-440, Geige T. 711-712 ≈ T. 439-441, Posaune T. 712-713 ≈ Horn T. 439-440, Bassklarinette T. 713-714 ≈ T. 442-443, Horn T. 714-715 ≈ Englischhorn ≈ T. 445-446, Flöte/Oboe T. 716-719 ≈ Geige T. 448-450; dazu T. 710b-713 Flöte–Oboe ≈ T. 181-186 *f-fis-gis-cis-a-d* (Viertenvorspann + Arnold-Kryptogramm), T. 713-715 Flöten zu Oboe/Englischhorn ≈ T. 187-189 *es-c-h-b-e-g* (Schönberg), T. 715-716 Klavier *a-e-b-e, a-b-a-b-e-g* (Webern, Berg).

⁶⁸ T. 725-738 Klavier–Horn–Diskant–Es-Klarinette–Oboe–A-Klarinette–Flöte ≈ T. 195-210 A-Klarinette–Oboe–Es-Klarinette–Horn 2–Horn 1–Horn 2–Horn 1.

⁶⁹ A-Klarinette–Es-Klarinette–Oboe–Geige T. 738-744 ≈ Oboe/Englischhorn T. 211-214, Horn–Trompete–Klarinetten T. 743-748 ≈ Flöten T. 215-218, Hörner–Trompete/Oboe–Klarinetten T. 748-751 ≈ Klavier T. 214-216.

Adagio-Segment A_K.⁷⁰ Im vierten Codasegment zitiert Berg über weiteren ‘Akkord x’-Erinnerungen im Klavier die Kontrapunktik von Kantilene und *Meno allegro*-Motiv aus *Variation V*.⁷¹ Im fünften Segment intensiviert er das wiederholte, nun durch Verdopplungen verstärkte *Meno allegro*-Motiv und seine Fortspinnungen in Terzenketten durch die Gegenüberstellung mit einem vierfachen Zitat des Hauptrhythmus in der chromatisch zum primären Zentralton *g* absteigenden Geigenkontur.⁷²

Im Klavier überrascht Berg – unmittelbar vor dem letzten Segment des Satzes und des ganzen *Kammerkonzertes* – mit einer bisher in diesem Werk nicht gehörten Zwölftonreihe: einer Halbtontransposition der 1921 von seinem Schüler Fritz Heinrich Klein entwickelten Allintervallreihe,⁷³ die er noch im Jahr der Vollendung seines *Kammerkonzertes* zwei seiner musikalischen Liebesgaben für Hanna Fuchs – der Zweitvertonung seines Storm-Liedes “Schließe mir die Augen beide” und der *Lyrischen Suite für Streichquartett* – zugrunde legen wird. Zu Beginn dieser beiden Werke unterstreicht Berg die Intervallformation, indem er die Tonpaare mit einem Abstand von 1, 3, 5, 7, 9 und 11 Halbtönen fallend setzt, alle Schritte mit geradzahligem Halbtongrößen dagegen steigend:

Darstellung der Allintervallreihe in Klavierlied und *Lyrische Suite I*



Am Schluss des vorletzten Segmentes im Kammerkonzert dagegen formt Berg die (auf den sekundären Zentralton *e* transponierte) Allintervallreihe im Klavier zu einer aufwärts schießenden Explosion, die fünfzehnhalb Oktaven überspannt.⁷⁴

⁷⁰Klavier T. 738-741 *b/cis/e/g/c* ≈ T. 451 Kontrafagott/Horn, weiter Klavier T. 741-750 Akkorde über *es, cis, a, gis, d, e, c, h* ≈ Horn T. 452, Fagott T. 452-453, A-Klarinette T. 453, Fagott-Horn-A-Klarinette T. 454, Bassklarinette T. 454-455, Horn-A-Klarinette T. 455.

⁷¹Klavier/tiefe Holzbläser T. 751-754; ‘Akkord x’ über *f, fis, g, fis*, Klavier T. 755-757 ‘Akkord x’ über *cis, a, as*, dazu Geige T. 751-766 ≈ Flöte T. 220-229, Horn 2-Posaune – Horn 1 T. 751-766 ≈ Klavier T. 220-230.

⁷²Trompete/Oboe + (später) Piccolo T. 766-774 ≈ Horn 1 (anfangs + Fagott) T. 229-234, Bassklarinette/Fagott T. 770-772 weiter Es-/A-Klarinette T. 773-774 ≈ Klavier T. 231-234, alle Bläser komplementär T. 775-779 ≈ diverse Bläser T. 234-238; dazu Geige T. 766-779 *d-cis, c-h, b-a, as-g* jeweils im Hauptrhythmus.

⁷³F. H. Klein, “Die Grenze der Halbtonwelt”, in *Die Musik XVII/4* (Januar 1925), S. 281-286.

⁷⁴Dies entspricht F. H. Kleins “Mutterakkord”, wie Berg auch in seinen Skizzen notiert.

Kammerkonzert III:
Gegen Ende der Coda, die
krönende Allintervallreihe

Anzahl der Halbtonschritte

mf *f* *molto* *fff*

11 8 9 10 7 6 5 2 3 4 1

Der Zielpunkt dieses Crescendos, das zuletzt alle Instrumente vereint, ist ein die sechs Oktaven überspannender *ff*-Akkord über *d*, der als Auszug des Tredezimakkordes *d/fis/a/c/es/g/b* gehört und vom Klavier authentisch kadenzierend mit einem ebenso weiten, aus vier aufsteigenden Oktaven kumulierten Akkord über *g* ergänzt wird. Dessen Nachklang dient als Anker für die durch Fermatenpausen getrennten letzten Takte in diesem letzten Segment. Hier stehen sich als huschende Sechzehntelfiguren im wieder raschen “*Stretta*”-Tempo drei Konturen gegenüber, die aus den Rahmentakten der Sätze I und II stammen: Die Geige spielt zweimal den Krebs des *Adagio*-Hauptthemas,⁷⁵ während Holzbläser und Horn, *dolce* beginnend und zunehmend leiser, an die Imitationen vom Ende des *Meno allegro*-Segmentes aus dem Kopfsatz erinnern.⁷⁶ In einer dritten Schicht schließlich hört man in Posaune, Horn und Trompete noch ein letztes Mal, gestaffelt wie zuvor, die Tonkryptogramme der drei Freunde. Im Gegensatz zu den zwei anderen Konturen ist diese Schicht interessant rhythmisiert: Von begleitenden Klarinettenönen zu kurzen Sechzehntelketten ergänzt ertönt ganz leise:

ad sc hb | *ae be* | *ab a beg*

Die Pausen zwischen den Takten dieses sechsten Coda-Segments durchklingt einzig der lange Nachklang des Ganztontetrachordes aus dem *Adagio*, den das Klavier vor Beginn der dreischichtigen Erinnerungspassage *ff cresc.* angeschlagenen hat. Im Schlusstakt verschmilzt der viertönige Pizzicatoaufstieg der Geige durch dieselben Töne in derselben Anordnung mit diesem Nachklang. So endet Bergs *Kammerkonzert* mit dem, was erst rückwirkend als “Tonika” dieses Werkes bestätigt wird – im vereinten, sanften Klang der beiden Solisten.

⁷⁵Geige T. 781 *Adagio*-Hauptthema Ton 12-1, T. 783 Ton 12-5, T. 785 Ton 2-3-4-1 (alle pizzicato, Ton 2 und 4 Flageolet, aus den Schlusstakten des *Adagio* (T. 476-480).

⁷⁶Vgl. Kontrafagott–Fagott–Horn 2 T. 781-783, Oboe–Englischhorn T. 782 + 784 und Flöte–Piccolo T. 782-784 mit den Schlusstakten des Kopfsatzes, T. 238-240.

Berg unterscheidet innerhalb seines in diesem Satz angewandten Verfahrens einer “Verquickung” der beiden vorhergehenden Sätze zwischen einer “freien Kontrapunktierung der jeweils korrespondierenden Teile”, einer “Gegenüberstellung einzelner wörtlich übernommener Phrasen und Sätzchen im Nacheinander, also quasi duettierend”, und einer “genauen Addition ganzer Partien aus beiden Sätzen”. Constantin Floros hat es bereits in seiner frühen Veröffentlichung zum *Kammerkonzert* unternommen, diesen Kategorien jeweils einige beispielhafte Ausschnitte des Rondos zuzuordnen.⁷⁷

Eine wesentliche Betrachtung, die Floros bedauerlicherweise in eine ausführliche Fußnote verbannt und damit der wissenschaftlichen Diskussion weitgehend entzogen hat, betrifft die mögliche Infragestellung von Bergs Wiederholungszeichen um “Exposition + Durchführung” des Rondos. Auslöser für die Debatte war Pierre Boulez, der im Vorwort zur Taschenpartitur des Werkes die Notwendigkeit dieser Wiederholung bestreitet. Boulez argumentiert, zwar ließe sich ihre “zahlenmäßige” Notwendigkeit erfassen, doch sei eine strukturelle Notwendigkeit nicht einzusehen. Vor allem: “Diese Wiederholung läuft dem Prinzip der beständigen Variation zuwider, das sonst im ganzen Werk systematisch hervorgehoben wird.”⁷⁸

Floros widerspricht Boulez mit einem in meinen Augen wesentlichen Argument, indem er auf eine ganz andere Dimension des musikalischen Ablaufs verweist, die für den stets nach innerer Balance seiner Kompositionen strebenden Alban Berg essentiell gewesen sein dürfte:

Liest man nämlich aufmerksam den *Offenen Brief*, so wird deutlich, dass Berg die Wiederholung nicht nur aus “zahlenmäßigen” Erwägungen, sondern vor allem der Symmetrie wegen vorschrieb. Maßgeblich für ihn war nicht nur die Erwägung, dass das *Rondo ritmico* als Synthese der beiden Vordersätze genau die gleiche Taktzahl aufweisen sollte wie diese (nämlich 480), sondern auch die Absicht, die Spieldauer des *Rondo ritmico* der des *Adagios* anzugleichen (nämlich je 15 Minuten). Verzichtet man auf die Wiederholung im *Rondo ritmico*, so wird die Symmetrie der Spieldauer empfindlich gestört.⁷⁹

⁷⁷Vgl. Constantin Floros, “Das Kammerkonzert von Alban Berg. Hommage à Schönberg und Webern”. in Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Hrsg., *Musik-Konzepte 9: Alban Berg Kammermusik II* (München: edition text + kritik, 1979), S. 63-90 [72-73].

⁷⁸Hier zitiert nach Pierre Boulez im Vorwort zu *Alban Berg. Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern* (Universal Edition 33150), S. 6.

⁷⁹Floros, *ibid.* (*Musik-Konzepte 9*), S. 73 Fußnote 16.