

I – *Andante / Allegretto*

Innerhalb des 103-taktigen *Andante* legt die Entwicklung des Metrums – zehn 4/4-Takte + neunzig 2/4-Takte + zwei 3/8-Takte – einen Bauplan aus Einleitung, Hauptteil und kurzer Codetta nahe. Die Überschrift in T. 1, “Introduktion (10 Takte)”, verstärkt diesen Eindruck. Mit seiner thematischen Anlage und der Notierung seiner Tempi unterläuft Berg jedoch diesen Bauplan zugunsten einer Bogenform. Den entscheidenden Hinweis liefert die Überschrift in T. 84: “Tempo I (♩ = ca. 56)”. Diese Angabe stellt das Anfangstempo (T. 1: ♩ = 56) wieder her und markiert somit ein die Introduktion spiegelndes, ihr im Umfang ähnliches abschließendes Rahmensegment: $10 \times 4/4 \approx 18 \times 2/4 + 2 \times 3/8$).

Mit einer Fußnote, die Berg der Metronomangabe über T. 84 anhängt, spezifiziert er zudem: “Die neuen Achtel entsprechen [...] den letzten Sechzehnteln des vorhergegangenen *Calandos*”. In Verbindung mit dem reprisentartigen “Tempo I” macht die Anweisung einer Verdopplung der Bewegung deutlich, dass Berg an eine Tempostaffelung dachte, wie er sie explizit dem Finalsatz seiner *Drei Orchesterstücke* zugrunde gelegt hatte. Ein implizites “Tempo II” lässt sich dem mit T. 38 beginnenden *a tempo, un poco grazioso* zuordnen, das in T. 42 nach *poco rit.* und in T. 54 nach einem kontrastierenden *un poco più animato* jeweils mit “*a tempo (grazioso)*” wiederhergestellt wird. Das deutlich langsamere “Tempo III”, von dessen *calando*-Verklingen aus die Musik nach Bergs Vorstellung das in T. 84 markierte “Tempo I” durch Verdopplung erreicht, ist vermutlich mit dem *molto più tranquillo* in T. 77 anzusetzen.

Die thematische Anlage unterstreicht diese Einteilung und modifiziert sie zugleich, insofern die frei spiegelbildliche Entsprechung neben den beiden oben genannten Rahmenabschnitten zwei nach innen anschließende Segmente einbezieht, während das derart umschlossene Satzzenrum zwei thematisch parallele, aber in Tempo und Ausdruck diametral entgegengesetzte Entwicklungen enthält.

Das eröffnende Rahmensegment ist also zweiteilig. Im ersten Segment, der “Introduktion”, alternieren Klarinetten und Harfe mit der Solo-Violine in sanft auf und ab wogenden Arpeggien mit Exzerpten aus Transpositionen der Zwölftonreihe. Die Arpeggien entwickeln sich, wie oben gezeigt, von der Quintenschichtung über die vier ‘Dreiklangsterzen’ zur Kombination der Molldreiklangsterzen und -quinten, bevor sie zur Quintenschichtung zurückkehren. Parallel dazu verläuft die tonale Ankerung von *b* und *g* (T. 1-4) über *f* (T. 5-8) zurück zu *b* und *g* (T. 9-10). Erst der Abschlusston der Introduktion in T. 11 legt *g* als primären Grundton nahe.

Im zweiten Segment führt Berg zwei jeweils zweiteilige Motive ein. Das erste besteht in der Hauptstimme aus einer ganztaktig ruhigen, aber großintervallischen und *espressivo* markierten Basswelle, deren Töne durch die homophone Synkopenkette der Fagotte und Bratschen zur Reihe auf *g* ergänzt werden. (Der im Motiv selbst fehlende zwölfte Ton *f* folgt verspätet im chromatischen Aufstieg leiser Septsprünge eines Horns, einer Nebenstimme zum zweiten Motiv.)

Violinkonzert I: Die Basswelle mit Synkopenkette

Fagott 1/2 +
Bratschen
(m.Dpf., geteilt)

Kontrabass
solo

Im zweiten Motiv präsentiert die Solo-Violine die ‘Himmelsleiter’, wobei sie ihren leisen, gleichmäßigen Aufstieg nur einmal durch eine Synkope verzögert. Hier fehlt der Zielton nicht, im Gegenteil: Die Zwölftonfolge wird ausdrucksvoll ergänzt. Beim ersten Ergänzungsschritt handelt es sich um den im weiteren Verlauf des Satzes wiederholt charakteristisch variierten ‘oktavierten Halbton’: ein exzentrisches Intervall, das sich als große Sept, verminderte None oder sogar, wie hier beim ersten Mal, als eine um zwei Oktaven gespreizte fallende Sekunde präsentieren kann. (Eine weitere fallende Sekunde folgt beim ersten Einsatz des Motivs als einfacher Schritt, wird jedoch später nicht aufgegriffen.) Auch diese zweite thematische Komponente wird begleitet von der homophonen Synkopenkette, zu der sich nacheinander die vier Hörner vereinen.

Violinkonzert I: Das Himmelsleitermotiv mit ‘oktaviertem Halbton’

Solo-Violine

Hörner
mit Dpf.

In den verbleibenden Takten folgt eine erste Verarbeitung der Motive und ihrer Bausteine. Die Basswelle erklingt im selben langsamen Tempo über *c* (T. 21-24) und, variiert und rhythmisch diminuiert, über *h* (T. 32-34),

in den Trompeten und Posaunen begleitet von der homophonen Synkopenkette, die nach kurzer Pause variiert in den Klarinetten und zuletzt in den Hörnern aufgegriffen wird. Das Himmelsleitermotiv bleibt anfangs in der Solo-Violine, die es zunächst in der untransponierten Umkehrung zitiert (U_0 ; T. 24-27). Es folgt eine verkürzte Variante in Fagott und Celli sowie in T. 34-37 eine gegenläufige Paarung mit rhythmischer Beschleunigung. Hier setzt Berg mit O_{11} über U_{11} die Halbtontranspositionen ein, mit denen er gegen Ende des Werkes den Bachschen Choral verbindet. Es scheint, als wolle er schon hier, beim vorläufigen Abschluss des ersten Motivs, ton-symbolisch auf die Resignation und Ergebung anspielen, mit der dieser "Engel" letztlich dem bevorstehenden Lebensende begegnen wird.

Neu ist in dieser Verarbeitung die Abtrennung und Spiegelung der Himmelsleitermotiv-Ergänzung. Berg markiert diese von der Flöte eingeführte und unmittelbar von der Violine imitierte Figur mit "*p delicato*".

Violinkonzert I: Die gepaarte *delicato*-Figur

Nach einem Rallentando mit abschließendem Zäsurzeichen folgt das Zentrum des *Andante* mit den zwei parallelen Entwicklungen. Zunächst entwickelt die Solo-Violine aus dem wiederholt abgespaltenen Endglied der Umkehrung des Himmelsleitermotivs ein aus Vordersatz und gespiegelmtem Nachsatz gebildetes *grazioso*-Thema:

Violinkonzert I: Das *grazioso*-Thema der Solo-Violine

Als wollte sie der fahlen "Flötenton"-Farbe etwas Robusteres gegenüberstellen, fügt die Solo-Violine sogleich ein kontrastierendes, sowohl im Tempo (*un poco animato*) als auch in den Notenwerten beschleunigtes und zu *forte* und *fortissimo* verstärktes zweites Thema hinzu. Der Aufbau mit

hier zweitaktigem Vordersatz und gespiegelmtem Nachsatz entspricht dem des *grazioso*-Themas. Vertikal wird die Kontur durch eine (im Beispiel nicht gezeigte) freie Imitation der 1. Flöte und der 2. Geigen ergänzt, horizontal durch eine freie Fortspinnung in den 1. Geigen und Bratschen.

Violinkonzert I: Das *animato*-Thema

Solo-Violine

1. Geigen, den Solisten fortsetzend

Bratschen

Zum Abschlusston der Bratschen setzt die Wiederholung der beiden Themen ein. Für das *grazioso*-Thema in den Celli (T. 54-62) reduziert Berg die Bewegung noch einmal auf das zu Beginn des *Andante*-Zentrums geltende Tempo II. Allerdings ertönt die nun eine Oktave tiefer liegende Kontur von Beginn an im *forte* und zudem intensiviert mit verdoppelten und imitierten Fragmenten in den anderen Streicherstimmen sowie leisen Echo-Fragmenten in der Solo-Violine.

Für das *animato*-Thema, das sich im Horn mit Fortsetzung in der Trompete anschließt, schreibt Berg bei beschleunigtem Tempo (*un poco più mosso*) doppelt langsame Notenwerte, so dass die Diskrepanz zwischen der thematischen Kontur der Bläser und der Virtuosität in der Solo-Violine wächst. Erst in den drei Schlusstakten des Abschnitts gibt das Tempo wieder nach (*calmando e rit.*), während gleichzeitig die Solo-Violine ihr fünfmal aus der Tief aufsteigendes *gis-h-dis* vom *ff* zum *p* diminuiert und von der Sechzehntelsextole zur Achtelduole verlangsamt.

Der abschließende Rahmen beginnt im stark verlangsamt Tempo III (*molto più tranquillo*) mit der Umkehrung der gepaarten *delicato*-Figur, hier in der gedämpften Posaune. Die Antwort der Solo-Violine leitet mit einer abwärts stürzenden Terzenkette ins Himmelsleitermotiv über, das – nun reich umspielt – zum Grundton *g* zurückführt. Diese die Takte 28-37 frei krebisförmig spiegelnde Passage ist gekennzeichnet durch ausgedehnte, am Schluss stark verlangsamende Tremolo-Kissen (Solo-Violine T. 77-78, Celli T. 79-83), aus deren Ende Berg, unterstützt durch Harfenarpeggien, eine konventionelle Kadenz bildet: F-Dur – C-Dur – g-Moll.

Die ersten zehn Takte des Codetta-Segmentes erinnern an die Basswellen vor dem Hintergrund homophoner Synkopenketten, bevor in den letzten zehn Takten sinkende Parallelen von Holzbläsern und Harfe im Wechsel mit den tiefen Streichern die Quintenschichtungs-Arpeggien der Introduktion aufgreifen.⁸ Während die drei Geigenstimmen chromatisch umspielend die Töne des Dur/Moll-Dreiklages auf *g* in den Vordergrund rücken, zielen die Arpeggien auf dessen Dominantdreiklang über *d* und bilden damit einen tonalen Übergang zum *Allegretto*, dessen Beginn die tiefen Streicher mit in *d* ankernden Pizzicati markieren.

Das *Allegretto* ist als Scherzo mit zwei "Trios" (Bergs Bezeichnung) nach dem Bauplan einer fünfteiligen Bogenform mit Coda angelegt. Bei ihrer Einführung sind die Segmente A, B und C ihrerseits bogenförmig; erst die Wiederaufnahmen von B und A zeigen sich deutlich verkürzt.

T. 104-136	137-154	155-166	167-172	173-214	213-257
A	B	C	B'	A'	Coda
"Scherzo"	"Trio I"	"Trio II"	"Trio I"	"Scherzo"	

Berg bezeichnet auch hier die thematischen Komponenten mit Adjektiven, die Manon musikalisch charakterisieren. In Segment A stellt er sie mit zwei Motiven als fröhlich tänzelnd ("*scherzando*") und heimatverbunden ("wienerisch") sowie mit einer rhythmisch schwingenden Figur als bodenständig ("*rustico*") vor. Der Umfang der Komponenten nimmt sukzessive ab, vom zweitaktigen *scherzando*-Motiv (mit Imitation und eintaktiger, ebenfalls imitierter Fortspinnung) über das eintaktige "wienerische" Motiv mit Imitation zur halbtaktig sequenzierten *rustico*-Figur.

Violinkonzert I: Zwei Motive und eine Figur in der "Scherzo"-Eröffnung

Allegretto

104 Klarinetten *mp scherzando*

Solo-Violine *p scherzando*

110 1.+2. Geigen *f wienerisch*

Solo-Violine *poco f (rustico)*

114 etc.

⁸Vgl. Englischhorn/Klarinetten/Harfe T. 94-95: *e-[b]-fis-cis/cis-fis-h-e*, Bratschen T. 96-97: *c-g-d-a/a-d-g-c*, Bassklarinette/2. Fagott/Harfe T. 98-99 über *as*, Celli T. 100-101 sowie Bassklarinette/Harfe T. 102-103 über *d*.

Wie das Beispiel zeigt, sind die beiden Motive als (teils umspielte) Terzenparallelen konzipiert, die ihre Abschlussterz jeweils an die Imitation oder Fortspinnung weitergeben und so einen farblich changierenden Klangfluss erzeugen.

Im Zentrum von Segment A betont die Solo-Violine Manons ruhiges und zartes Wesen (*“tranquillo, dolcissimo”*) mit einem Thema, das ähnlich dem *grazioso*-Thema im *Andante* aus Vordersatz und gespiegeltem Nachsatz besteht und durch seine auftaktigen Dreitonwiederholungen besticht.

Violinkonzert I: Manons *dolcissimo*-Thema

Im Anschluss an dieses Thema ertönt eine erweiterte Wiederaufnahme des *“wienerischen”* Motivs,⁹ kurz darauf gefolgt vom *scherzando*-Motiv ohne Imitation oder Fortspinnung. Die Brücke zwischen beiden bildet die hier durch die Oktaven fallende *rustico*-Figur und, kontrapunktisch dazu, ein neues Motiv der Klarinetten, in dem Berg den variierten Himmelsleiter-Aufstieg mit oktavierten Ganztonschritten und auftaktiger Dreitonwiederholung ergänzt. Das Motiv ist in allen beteiligten Stimmen als *“keck”* bezeichnet und bildet wohl einen weiteren Manon charakterisierenden Wesenszug ab.

Violinkonzert I: Das *“kecke”* Motiv

Den wenig später erfolgenden beschleunigten Übergang zu Segment B (Bergs *“Quasi Trio I”*) spielen Solo-Violine und Celli mit Varianten der Arpeggien vom Beginn des Satzes.

⁹Vgl. T. 126-130: originaler Rhythmus in Flöten/Oboen mit Imitation der Solo-Violine, weiter auf die Hälfte verkürzt und intervallisch modifiziert, zuletzt in diminuiertem Rhythmus verdichtet.

Die Komponenten dieses ersten “Trios” sind in Stimmung und Klang deutlich unterschieden. Das mit *energico* bezeichnete viertaktige Thema der hohen Streicher ertönt über einer Basskontur mit prominenten Haltepunkten, die durch Läufe in Fagottstaccati und Bogenholzschlägen der Celli verbunden sind. Die Geigen und Bratschen beginnen mit Dur- und Molldreiklängen, die in chromatisch fallenden Schritten durch große Sexten auf- und abwärts schwingen,¹⁰ während die Basshaltepunkte ein Segment des Quintenzirkels durchmessen: *es – gis (= as) – des – fis (= ges)*.

Violinkonzert I: Das emphatische *energico*-Thema

The image shows a musical score for measures 137-140 of the Violin Concerto I. The score is written for piano and violin. The piano part (bottom staff) features a bass line with prominent half notes and triplets. The violin part (top staff) has dynamic markings like *fp* and *f*, and is marked *f* (energico). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Die Nahtstelle zur von zwei tiefen Klarinettenstimmen und Cello-Pizzicati begleiteten variierten Imitation in der Solo-Violine wird in den gedämpften Trompeten und Posaunen überbrückt mit einem “*ritmico*” markierten Motiv aus drei jambischen Punktierungspaaren, das gleichfalls überraschend tonal konzipiert ist. Die eröffnenden zwei Akkordpaare setzen die Quintenzirkelschritte der vorausgehenden Basshaltepunkte fort (vgl. Fis-Dur – h-Moll – e-Moll – a-Moll), bevor das dritte Akkordpaar über einen Nonakkord zum Ausgangsdreiklang (enharmonisch als Ges-Dur) zurückkehrt. Ein in späteren Einsätzen des Motivs oft fehlender siebter Akkord fällt mit dem Beginn der Quintstransposition des *energico*-Themas zusammen.

Violinkonzert I: Das *ritmico* Motiv

The image shows a musical score for measure 140 of the Violin Concerto I. The score is written for piano and violin. The piano part (bottom staff) features a rhythmic motif with dynamic marking *f* (ritmico). The violin part (top staff) has dynamic markings like *f* and *fp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Dieses ausgelassen hüpfende Motiv erklingt nach dem verlängerten Ende der Themenimitation gleich viermal, im Wechsel von Trompeten mit Posaunen und Hörnern mit hohen Streichern. Es wird abgerundet von einer Wiederaufnahme des *energico*-Themas (Solo-Violine mit Fagotten und nun gestrichenen Celli). Danach geht die Musik bei allmählicher Beruhigung ins *Meno mosso* von Segment C – Bergs “Trio II” – über.

¹⁰Die Vorhalt- und Durchgangsnoten der 2. Geigen sind hier im Interesse der Übersichtlichkeit weggelassen.

Das *Allegretto*-Zentrum ist mit zwölf leisen Takten der Ruhepol des Abschnitts. Zwei Flöten präsentieren einen thematischen Viertakter in träumerischem Charakter mit zahlreichen fallenden Halbtönen. Bratschen und Celli unterlegen ein sanftes Gewebe in einer Komplementärrhythmik, die fast alle Taktschwerpunkte im 6/8-Metrum meidet – ein Muster, das zuletzt auch die Flöten aufgreifen.

Violinkonzert I: Das träumerische Duett

155 *Meno mosso*

Das fallende Schlussglied der zwei Flöten wird fünfmal imitiert, zuletzt von der Solo-Violine, die darauf das “kecke” Motiv aus dem Scherzo zitiert und so unterstreicht, das beide im selben Rhythmus enden. In den letzten vier Takten von “Trio II” beteiligen sich immer mehr Instrumente am träumerischen Motiv. Dabei spielt die Solo-Violine die zuvor ruhigen Oberstimmensegmente anfangs *dolcissimo flautando* im höchsten Register verbunden mit fallenden Terzenketten, während die Zweitstimme vom Saxophon über die Oboe zur Klarinette wechselt und die Harfe mit einer chromatisch steigenden Linie für Zusammenhalt sorgt.

In den Segmenten B' und A' überrascht Berg mit unerwarteten Klangkombinationen: Die schwingenden Sexten des *energico*-Themas ertönen einstimmig in der Tuba; darüber zitiert die Solo-Violine die zuvor begleitende Basskontur und lässt sie in immer neu aufsteigenden Terzenketten ausklingen, bevor sie am Beginn von A' das *scherzando*-Motiv der Klarinetten als leise Nebenstimme mit einer fallenden Ganztonleiter untermalt.

Damit unterbricht Berg die ‘Reprise’; die Imitation des *scherzando*-Motivs sowie dessen Fortspinnung fehlen zunächst. Auch weicht das bisher durchgehende 6/8-Metrum einem 3/8-Takt, den Berg – seinen Zusatz “wie ein Walzer” betonend – mit einigen leisen “humb-da-da”-Takten in den Celli begleitet und mit einer neuen, das ursprüngliche “wienerische” Motiv ersetzenden Flötenfigur schmückt. Es folgt eine Verwandte der dortigen Überleitung, dann die “*rustico*”-Figur und zuletzt eine sehr freie Variante des *dolcissimo*-Themas.¹¹ Schließlich fügt die Solo-Violine verspätet die zuvor ausgelassene Imitation des *scherzando*-Motivs hinzu, dessen freie

¹¹Für diese Folge vgl. besonders den Part der Solo-Violine in T. 188-207 mit T. 112-124.

Modifikationen Zeugnis ablegen von der Vielfalt dessen, was die Komponente “inzwischen erlebt hat”.¹²

Zum Zielton des zuletzt vom Vorbild abweichenden Nachsatzes setzt das 1. Horn mit einer tonalen Liedkontur ein, die erst allmählich in den Vordergrund treten soll. Wie Herwig Kraus zeigt, handelt es sich dabei nicht, wie Redlich vermutete, um eine Nachempfindung Bergs, sondern um einen originalen zweistimmigen Volksliedsatz über ein “Vöglein”.¹³

Die “Kärntner Volksweise”¹⁴

A Ve-ga-le af'n Zwetschpmbam hat me aufgeweckt, tri-di-e, tri-di-e i ri - tu-li-e!
 sist hiatt i ver-schlafn in der Mizzi ihrn Bett, tri-di-e ri-tu-li - e——!

Violinkonzert I: Bergs pastoraler Ländler

213
 Solo-Violine *f* *p*
 1. Horn *p* *mf*
 Solo-Violine *pp* *ppp* (Flag.)
 2. Trompete (m. Dpf.) *mp* *p* 1. Trompete (m. Dpf.)

¹²Berg laut Helmut Schmidt-Garre, “Berg als Lehrer”, in *MELOS* 22 (1955), S. 40.

¹³Herwig Kraus, “Die Kärntner Volksweise aus Alban Bergs Violinkonzert”, in *Musikerziehung* (1969/1970), S. 117-118. Vgl. Reich, *op. cit.*, S. 170, und Redlich, *op. cit.*, S. 379.

¹⁴Der Satz findet sich in der schon 1892 erstmals erschienenen, 1932 von Universal Edition nachgedruckten Liedersammlung *Wulfenia-Blüten: Einige fünfzig Lieder und Jodler aus Kärnten. Im Volke gesammelt von Karl Liebleitner*.

Berg zitiert den zweistimmigen Satz mit tongetreuer Haupt- und variiertes Nebenstimme, wenn auch in einem deutlich ruhigeren als dem volkstümlichen Jodlertempo – *come una pastorale* heißt es in der Partitur – und in einer um einen Halbton abgesenkten Transposition.

Dass Berg die „Kärntner Volksweise“ ebenso wie den Bachschen Choral als Fremdzitate behandelt, zeigen nicht zuletzt die unterlegten Harmonien. Die Anlage seiner sehr besonderen Zwölftonreihe – Josef Rufer spricht vom Paradigma einer „tonal gefärbten“ Reihe¹⁵ – erlaubt es Berg, die Ländlermelodie mit von der Harfe lautenartig arpeggierten, die Volkstümlichkeit unterstreichenden Dur-, Moll- und Septakkorden zu begleiten. Diese Akkorde harmonisieren allerdings die schlicht kadenzierende Weise nicht im konventionellen Verständnis einer Tonalität. Vielmehr unterlegt Berg der in Ges-Dur zitierten Melodie eine Akkordfolge, die zwar mit der Dominante Des-Dur beginnt, diese jedoch als Neapolitaner von C-Dur umdeutet und über G-Dur auf *c* zielt, den Tritonus von *ges*. Entsprechend ertönt zur Es-Dur-Reprise der Volksweise im *Adagio*-Abschnitt von Satz II die Pseudokadenz B-Dur–E-Dur–A-Dur.¹⁶ Visuell auffällig in den Fremdzitaten ist zudem, dass Berg den der Zwölftonkomposition geschuldeten Einzeltonvorzeichen in den melodietragenden Instrumenten jeweils in Klammern die konventionellen Tonartsignaturen vorausschickt.¹⁷

Das Volksliedzitat läutet die Coda des Satzes ein. Deutlicher als in anderen Werken unterstreicht der Strukturbegriff hier das Wesen des abschließenden, 44 Takte umfassenden Segmentes als eines Anhangs, der einer bereits gerundeten Satzstruktur hinzugefügt wird, da seine emotionale Aussage Neues beizutragen vermag. Dabei trifft hier nicht nur thematisch zu, was Wilhelm Seidel im Artikel „Coda“ des MGG gleichnishaft konstatiert, wenn er schreibt: „Die Coda zählt ebensowenig zum Corpus eines Musikstücks wie der Schwanz zum Corpus eines Pferdes.“¹⁸ Berg betont die prekäre Verbindung zwischen „Corpus“ und „Coda“ mit einer schier

¹⁵ Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen* (Kassel: Bärenreiter, 1952), S. 97.

¹⁶ Vgl. Harfe + tiefere Streicher in I, T. 218–228 bzw. II, T. 204–214.

¹⁷ Vgl. in Satz I zum Ges-Dur-Zitat des Kärntnerliedes die 6_b-Signatur in 1. Horn (T. 213), Solo-Violine (T. 218), 2. Trompete (T. 221) und 1. Trompete (T. 226), jeweils gefolgt von Auflösungszeichen am Zitatende; in Satz II zum B-Dur-Zitat des Bachschen Chorals die 2_b-Signatur in Solo-Violine und Klarinetten (T. 136 bzw. 142, hier ohne spätere Aufhebung); und zum Es-Dur-Zitat des Kärntnerliedes die 3_b-Signatur in 1. Klarinette/1. Horn und Solo-Violine (T. 204 bzw. 208), jeweils am Ende des Zitates aufgelöst.

¹⁸ Vgl. den Artikel „Coda“ in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter, 1995), Band II.

unerhörten Polytonalität. Die Solo-Violine, die unmittelbar zuvor noch das vom Grundton *g* umschlossene *tranquillo*-Thema umspielt hat, verirrt sich im vierten Takt von dessen Nachsatz und rettet sich in die Umspielung eines aufsteigenden F-Dur-Dreiklanges.¹⁹ Derweil erreichen Bassklarinette und Streicher in chromatischen, von Imitationen der Solo-Violine unterbrochenen Gängen einen es-Moll-Dreiklang. Darüber tritt sehr allmählich die Ges-Dur-Kontur des Kärntnerliedes in den Vordergrund, während die Harfe, nachdem sie zuvor noch den es-Moll-Dreiklang der Streicher aufgegriffen hatte, die volkstümlich schlichte Weise mit den oben erwähnten kadenzierenden Dreiklängen unterlegt, die dessen Dominante Des-Dur immer wieder zum Tritonus *c* umleiten.

Aus dem Ges-Dur/C-Dur-Querstand, der das Zitat beschließt, schälen sich die 1. Geigen mit der Umkehrung von Manons "keckem" Motiv heraus, das die Solo-Violine sogleich in seiner ursprünglichen Richtung aufgreift und crescendierend zum *ff* verlängert. Wechselnde Streicher unterlegen das Motiv mit dem typischen Quintsprung der "humb-da-da"-Figur, die Berg beim Wechsel zum 3/8-Takt eingeführt hatte. In einem "*a tempo, ma quasi Stretta*" markierten Sechstakter greifen sodann zwei Gruppen der Blechbläser, alternierend und dann sogar in Engführung überlappend, mit vier Einsätzen das dreiklangsbasierte, ausgelassen hüpfende "*ritmico*"-Motiv auf,²⁰ bevor Pauke und Harfe mit den tiefen Blechbläsern und Streichern die Punktierungskette verlängern und dabei an Segmente der Zwölftonreihe annähern. Aus dieser Verlängerung erhebt sich eine Klangfarbenkontur aus Tuba, Posaune und Trompete mit einer Erinnerung an das "kecke" Motiv, dem sich die Solo-Violine einen Takt später wie im Kanon anschließt. Sie ist es, die dabei erstmals wieder zur in *g* ankernden Urform der Reihe zurückkehrt.

Ein durch Zäsuren abgetrennter Einschub mit einer hemiolischen Akkordwiederholung in vier Holzbläsern und vier Hörnern initiiert den Schlussakkord, in den erst im letzten Takt auch die Streicher einstimmen. Über dem tiefen *g* in Kontrafagott, Tuba und Kontrabässen klingt der erste Satz von Bergs *Violinkonzert* auf einem *g*-Moll-Dreiklang mit großer Sept aus – der Vertikalisierung von Ton 1-2-3-4 der untransponierten Reihe.

¹⁹Vgl. unter Bergs Anweisung "zweitaktig" T. 208 (*f*), 210 (*a*), 212 (*c*) und 214 (*f*).

²⁰Wie zuvor fällt das Motiv in tonalen Dreiklängen durch den Quintenzirkel und kehrt zuletzt zum (hier von Moll zu Dur aufgehellten) Ausgangsklang zurück; vgl. T. 240-242, Hörner: as-Moll, des-Moll, fis-Moll, h-Moll ... As-Dur; T. 241-243, Trompeten/Posaunen: h-Moll, e-Moll, A-Dur, d-Moll ... H-Dur; T. 242-244, Hörner: es-Moll, As-Dur, Des-Dur, ges-Moll ... Es-Dur; T. 243-245, Trompeten/Posaunen: fis-Moll, h-Moll, E-Dur, A-Dur ... Fis-Dur.