

III – Marsch

Nach Bergs Briefen an seine Frau und an Schönberg zu urteilen, war das Finale der *Drei Orchesterstücke* op. 6 für ihn nicht nur Zielpunkt des Werkes, sondern auch dessen gedanklicher Ausgangspunkt. Während sich also die Thematik der drei Sätze dem Hörer so darbietet, als greife Berg mit jedem Schritt die zuvor eingeführten Komponenten erneut auf, um sie weiteren Entwicklungen zu unterziehen und neu zu ergänzen, scheint er vielmehr vom Ende her geplant zu haben.

Vier neue Gesten durchziehen den Satz. Sie werden in T. 1-4 als eine Art kumulierendes Ostinato leise eingeführt, gefolgt von jeweils mehreren identischen Wiederholungen, bevor sie zuerst ihre tonale Lage und dann auch ihre Intervallgröße und -richtung verändern. Kennlich bleiben sie vor allem dank ihrer Rhythmik. Marschformel 1 schließt mit ihrem Anfangston *g* an den Abschluss des Reigens an und greift mit ihrem Aufstieg durch Halbton und kleine Terz die Grundzelle des Werkes auf; die Verdopplung des Schlusstones durch das große Tamtam erinnert zudem an den Beginn des Präludiums aus diesem Gongklang. Marschformel 2 prägt sich durch den synkopischen Einsatz mit anschließendem Septsprung und Triller ein. Mit den Marschformeln 3 und 4 präsentiert Berg isolierte Rhythmen ohne melodischen Anspruch, wobei er die zuletzt hinzutretende Oboenfigur ausdrücklich als “Trompete nachahmend” markiert.

Drei Orchesterstücke III: Die vier Marschformeln

The musical score displays four staves for different instruments: Oboe, Englischhorn, Klarinette (+Harfe), and Cello. The Oboe part includes two triplet markings (3) and a *p* dynamic. The Cello part is marked *gr. Tamtam*. The score is divided into four measures, with the first measure marked with a square box containing the number 1. The second and third measures contain slanted lines, and the fourth measure contains a double slash.

Die Varianten dieser Motive verstummen nach und nach unter zwei einander überlappenden Klangfarbenmelodien mit neuer Thematik:

Drei Orchesterstücke III: Zwei Klangfarbenmelodien zu Beginn des Marsches

Klangfarbenmelodie 1
T. 5-10

5 1. Geigen + 4 Flöten + 1. Horn + 4 Flöten
1/2. Geigen

4 Flöten/2 Oboen/2 Klarinetten 1. Horn ... 1/2. Horn

3 Fagotte
9 Kontrafagott + 3 Oboen

Klangfarbenmelodie 2
T. 9-14

Bässe/Celli + Bratschen
Celli

+ 4 Flöten + Enghl.
3 Oboen

Geigen
Bratschen

Wie die Einzeichnungen mit eckigen Klammern und Phrasenkürzeln andeuten, bildet Berg diese unter Beteiligung zahlreicher verschiedener Instrumente zusammengesetzten Melodien aus Varianten früherer Komponenten. Das fünftönige [a] ist die oktavgesprenzte Transposition des aus zwei Grundzellen gebildeten Unisonos, das Klarinetten und Hörner in T. 11-13 des Präludiums einführen.²³ Das unmittelbar anschließende [b] geht auf die 'ätherische' Kontur zurück, die Berg in T. 18-20 des Reigens aus der Oberstimme des in T. 44-46 des Präludiums eingeführten Tremolandothemas isoliert, in T. 51 des Reigens erstmals umkehrt und über eine Zwischenstufe in T. 97 in T. 105 in eine neue Form überführt. Die umfangreiche Kontur [c] entwickelt sich aus Marschformel 1, dessen Punktierungsgruppe in den Celli über Varianten in T. 6-8 den Beginn der zweiten Klangfarbenmelodie erreicht.

²³Vgl. op. 6/I, T. 11-13: (fis)-a-fis-f-e-cis mit op. 6/III, T. 5-6: as-f-e-es-c.

Eingeleitet von der Ostinatopassage mit den vier Marschformeln in T.1-4 hört man somit

T. 5-8	T. 9-10	T. 11-14
[a]+[b]	Gegenbewegung und Überkreuzung der beiden Linien	[c]

Was folgt, lässt sich summarisch als eine durchgehende Entwicklung aller bereits eingeführten und einiger neu hinzukommender Komponenten beschreiben. Die verschiedenen Versuche, den Bauplan dieses Marsches aus einem der traditionellen Strukturmuster abzuleiten – überraschenderweise wird auch in diesem Fall gern die Sonatensatzform herangezogen – bleiben wenig überzeugend.²⁴ Derrick Puffett weist darauf hin, dass das Unbehagen mit jeder Art traditioneller Analyse seinen Grund in der Widersprüchlichkeit von Bergs Kompositionsweise selbst hat, insofern Berg in diesem Stück offensichtlich versucht, zwei einander eigentlich ausschließende Vorstellungen zu vereinbaren: die Vermeidung von Wiederholungen einerseits und die systematische Verwendung von Verfahren wie Imitation, Kanon, Umkehrung und ähnlichem, die ausdrücklich auf dem erneuten Aufgreifen bereits gehörter Komponenten beruhen.²⁵

Eine Alternative zu den versuchten Deutungen der Gesamtstruktur als Ableitung von der Sonatensatzform unternimmt Mark DeVoto, indem er stattdessen eine Tafel der Themen und Motive erstellt. Unter der Überschrift “Chronologie der Ereignisse im Marsch” listet er 31 melodische Komponenten auf und setzt sie kommentierend zueinander in Beziehung.²⁶ Die schiere Fülle der Details steht allerdings dem Bedürfnis nach Übersichtlichkeit entgegen und bietet damit keine wirkliche Lösung.

²⁴Deutungen als ungewöhnliche Sonatenhauptsatzform finden sich u.a. bei Mosco Carner (*op. cit.*, S. 146) und Douglas Jarman (*The Music of Alban Berg*, S. 77). Carner erkennt einen Bauplan aus Introduction (T. 1-32), Exposition (T. 33-90), Durchführung (T. 91-126), Reprise (T. 127-154) und Coda (T. 155-174), der jedoch thematisch kaum zu verteidigen ist und zudem Bergs eigene Markierung von T. 126 als “Höhepunkt” übergeht. Jarman konzediert, dass “die dreiteilige Sonatensatzform, die im Hintergrundplan des Stückes erkennbar ist, durch die kontinuierliche motivische Weiterentwicklung und die unablässige Präsentation offenkundig neuen Materials ad absurdum geführt” wird. Er verzichtet darauf, Strukturgrenzen vorzuschlagen, hält jedoch ohne weitere Begründung an der Behauptung des “Hintergrundplanes” fest.

²⁵Derrick Puffett, *op. cit.*, S. 186.

²⁶Mark DeVoto, “Alban Berg's *Marche macabre*”, in *Perspectives of New Music* 22/1 (1983), S. 390-403.

Um das dritte der *Orchesterstücke* nach seinem Wesen und Aussagegehalt beschreiben zu können, müssen also sowohl die Suche nach einer vertrauten Strukturvorlage als auch die chronologische Bestandsaufnahme des thematischen Materials hintangestellt werden zugunsten anderer Orientierungsmarken. Hilfe bieten Bergs Tempogestaltung einerseits und der aus Rhythmik, Dynamik, Instrumentation und eingängiger metrischer Fassung resultierende unmittelbare Höreindruck.

Bergs Tempogestaltung drückt sich in drei Schichten aus. Die oberste Ordnungsebene wird bestimmt durch die Zusätze “Tempo I”, “Tempo II” und “Tempo III” sowie nicht aufeinander bezogene Momente sehr ruhiger Musik. Die mittlere Ebene kennzeichnen einige großflächige Übergänge von einem der Grundtempi zu einem anderen. Auf der untersten Ebene, die hier vernachlässigt werden soll, stehen zahlreiche lokale Rubatoangaben, insbesondere das wiederholte emotionale Nachgeben mittels “ritardando / a tempo”. Überblicksartig zeigt sich folgendes Bild:

ab Takt	Angabe	Grundtempo
1	<i>Mäßiges Marschtempo</i>	I
25	<i>subito a tempo</i> , steigern bis T. 36, dann rit, molto rit.	
33	<i>Flottes Marschtempo</i>	II
39	Viel langsamer; ab T. 46 zurück zu Tempo I, dann accel.	
53	<i>Flottes Marschtempo</i>	III
62	<i>grazioso</i>	
79	“Wieder zurückkehren zum beiläufigen Tempo I”	I
84	“Allmählich zum nächsten Tempo steigern”	
91	<i>Allegro energico</i> (T. 126 “Höhepunkt”)	III
130	“allmählich ins Tempo zurückkehren”	I
136	<i>Flottes Zeitmaß</i>	II
149	<i>Tempo III, aber etwas schwerer</i>	III
155	<i>Pesante</i>	
160	sehr langsam . . . ruhig, gedehnt . . . noch langsamer	
171	<i>Subito a tempo</i>	III

Die Liste deutet einen Ablauf mit dreifacher Steigerung an: Von Tempo I über II nach III führt die Entwicklung zunächst recht allmählich im Verlauf der ersten ca. 60 Takte, unterbrochen von einem langsameren Einschub in T. 39-46. Nach einem *grazioso* und der Rückkehr zu Tempo I folgt eine gedrängte Steigerung binnen zwölf Takten direkt zu Tempo III. Dieses wird sodann mit nur kleinen Schwankungen über 35 Takte beibehalten. Nach einer starken Verbreiterung und dem explizit markierten “Höhepunkt” in T. 126 kehrt die Musik ein drittes Mal zu Tempo I zurück.

Die dritte Steigerung erreicht das inzwischen als Zielvorstellung erkannte Tempo III erstmals nach knapp zwanzig Takten, wird allerdings kurz davor und erneut danach zu Passagen in der vermutlich langsamsten Bewegung des ganzen Satzes abgebremst. Erneut im Zieltempo des Marsches erklingt dann der viertaktige, rausschmiss-artige Schluss.

In seiner Thematik fasst Berg die erste große Temposteigerung – beginnend mit T. 15 nach der oben geschilderten Einleitung und endend vor dem *grazioso* in T. 62 – durch eine Entwicklung der bereits angelegten Komponenten zusammen. Wie die vorausgehende Einleitung wird der längere Abschnitt durch neu kombinierte und instrumentierte Versionen der vier Marschformeln eingerahmt, vgl. T. 15-18 (mit vereinzelter Fortsetzung bis T. 22) und T. 56-62 (mit Vorausnahmen ab T. 50). Zwischen diesen Eckstücken treten neben Varianten von [a], [b] und [c] drei ganz unterschiedliche neue Komponenten hinzu: Ab T. 19 führen Klarinetten und Hörner ein Aufschwungmotiv ein, das als Großterzparallele beginnt, bald auch ein- oder dreistimmig ertönt und mal den synkopischen Septsprung aus Marschformel 2, mal die im Präludium eingeführte Fanfare integriert.²⁷

Drei Orchesterstücke III: Das Aufschwungmotiv

19 *p*
2 Klarinetten/2 Hörner

24 *ff*
Trompeten/hohe Streicher
2 Klarinetten/2 Tenorposaunen

27 *ff*
4 Trompeten + Streicher

Die oben gezeigten Entwicklungsstufen verbindet Berg, indem er den zwei Klangfarbenmelodien der Einleitung zwei kumulierende Klangfarbenakkorde gegenüberstellt. Die dreioktavig fallende Tonfolge wird dabei von einem Streichinstrument an das nächst tiefere übergeben. Dabei werden alle

²⁷ Vgl. 3 Tenorposaunen; T. 30-31, 6 Hörner/2 Harfen: T. 32-33 (teils Parallele übermäßiger Dreiklänge), Geigen/Bratschen: T. 34-35 unisono, T. 37-38 diverse Umkehrungen, etc. etc.

Töne auf der tiefst möglichen Saite gestrichen, dynamisch mit *fp* < *ff* hervorgehoben und zudem tremolierend verlängert, bis sie sich mittels Glissando zu einem Zielakkord zusammenziehen, den Klarinetten und Fagotte aufgreifen.

Drei Orchesterstücke III: Die kumulierenden Klangfarbenakkorde

25

gliss. 3 3

gliss. 3 3

Vl. I, II 3
Vla. I, II 3
Vc. I, II 3
Kontra-
bässe 3
Holzbläser 3

Vl. I, II 3
Vla. I, II 3
Vc. I, II 3
Kontra-
bässe 3
Holzbläser 3

Wenig später führt die Solobratsche, kontrapunktisch zu einem Zitat von Kontur [c] aus der zweiten Klangfarbenmelodie, eine “sehr ausdrucks- voll” markierte, durch weite Intervalle charakterisierte Kantilene ein, die im “Viel langsamer” markierten Einschub – dem letzten Segment vor der Rückkehr der Marschformeln – mit zwei *pp*-Einsätzen von Solostreichern in den Vordergrund tritt und für Momente der Nachdenklichkeit sorgt.²⁸

Drei Orchesterstücke III: Die Solokantilene

29

mp sehr ausdrucks-
voll

In der Folge vereinfacht sich die Textur dank wiederkennbarer Komponenten und tonaler Linien. Zunächst (T. 44) erklingt erneut das Aufschwungmotiv, jetzt in seiner diminuierten Form, flüsternd in den Bratschen mit einer Spiegelung in den Geigen. Unmittelbar darauf rufen die Posaunen mit Harfenverdopplung und Teilsequenzen in den Fagotten die Komponente [b] aus der ersten Klangfarbenmelodie in Erinnerung, und in T. 49-50 vereinen sich die hohen Streicher zu einer vielstimmigen Variante

²⁸Vgl. Solobratsche: T. 40-42 und Solo-Kontrabass: T. 43-44.

der synkopischen Marschformel 2. Den letzten Anlauf zu Bergs Tempo III unterstreicht ein kurzer chromatischer Aufstieg der Bassinstrumente.²⁹ Kaum ist das “flotte Marschtempo” erreicht, melden sich nacheinander auch die übrigen Rahmengesten mit verschiedenen Varianten, deren Fortspinnungen sich in T. 60-61 unter Beteiligung aller Holz- und Blechbläser unterstrichen von Trommeln, Becken, beiden Tamtams, Xylophon und Harfen zum homophonen *ff* der Marschformel 3 vereinigen.

Der zentrale Abschnitt erschließt sich bereits dem ersten Hörerlebnis mit einer Kette vergleichsweise übersichtlicher Passagen. Dies sind zu Beginn das ungewöhnlich instrumentierte *grazioso*-Motiv, wenig später die sich verdichtende Engführung eines neuen Marschmotivs im *ff*, dann die periodisch gebaute Marschphrase des *Allegro energico* und zuletzt der von Berg als “Höhepunkt” markierte Abschnittschluss mit seinen Hammer schlägen.

Drei der Passagen greifen auf Parameter aus dem ersten Abschnitt des Stückes zurück. So verbindet das *grazioso*-Motiv in plötzlicher Zartheit die Variante der Aufschwunggeste, die unmittelbar zuvor der Marschformel gegenübergestellt war, mit dem Septaufsprung und getrillerten Abstieg der zweiten Marschformel, kontrapunktiert mit einem Teilzitat der ersten Marschformel in den Celli. Die Antwort mit der Umkehrung beider Komponenten bekräftigt den Eindruck einer ganz neuen Stimmung:

Drei Orchesterstücke III: Die *grazioso*-Thematik

Nach einem kurzem Ritardando führen die Hörner unter Verstärkung der Pauken verstärkten ein dreitöniges Motiv ein, das in seiner Gestik an einen Jagdruf erinnert, aber hier mit charakteristischem Tritonuswechsel erklingt. Es wird von sieben verschiedenen Instrumentengruppen teils einstimmig, teils akkordisch imitiert, wobei die Imitationen zunehmend kürzer und drängender werden.

²⁹Vgl. T. 46-49, Harfen: *e*; T. 50-56, Bässe, teils mit Tuba: *e-es-d-cis-c-h-b*.

Drei Orchesterstücke III: Der Hörnerruf mit seinen Imitationen

71 *sf* Hörner/Pauken

73 Bratschen/Harfen

75 Klarinetten/Fagotte

77 Trompeten

Tuba/Celli

Posaunen

Oboen

Flöten/Klarinetten mit Xylophon + Streichern

Danach setzen Pauken- und Beckenwirbel ein, die bald von Einwürfen der Trommeln, des Tamtams und der Triangel ergänzt werden und mit einem gemeinsamen Wirbel ins *Allegro energico* münden. Dieses beginnt mit zwei analog gebauten Viertakttern. Damit präsentiert Berg erstmals in diesem Marsch ein metrisch gefasstes und periodisch strukturiertes Thema, bevor er dessen Material frei weiterentwickelt. Die Oberstimme ist als Klangfarbenmelodie entworfen, die Basskontur endet mit einer Imitation des Diskantbeginns.

Drei Orchesterstücke III: Der Vordersatz des *Allegro energico*-Themas

Allegro energico

91 *sf* Trompeten/Oboen + Klarinetten

Flöten... Geigen/Bratschen

Flöten/Oboen/Klarinetten

Posaunen/Geigen/Bratschen/Celli

Hörner/Bratschen/Celli

Trompeten/Geigen/Bratschen

Bassklarinette/Fagotte/Tuba/Kontrabass

sf

Nach deren abruptem Verklingen überrascht Berg mit einer erneuten Aufnahme des zarten *grazioso*-Motivs, das hier einschließlich seiner Umkehrantwort im Cello ertönt. Accelerierend und crescendierend erreicht das Orchester wieder Tempo III. Nun beginnt mit Begleitung der Rührtrommel eine tonal ungewöhnliche Gegenüberstellung von langsam fallender Chromatik unter doppelt schnell fallenden Ganztonskalen.³² Zum Zielton der Chromatik umspielen die Posaunen den Tritonusfall aus dem Marschmotto – hier mit den Tönen *b—e*, mit denen der Marsch enden wird. Ab T. 155 entsteht durch das Zusammenspiel von Trommel, Harfen und Cello eine Kombination der ursprünglichen Marschformeln, wobei das wiederbelebte Orgelpunkt-*d* der Streicher mit der Tonwiederholung der Harfen auf *ces* um die Rolle als Ankerton konkurriert.

Es folgt ein Zitat, das diesen Schluss des dritten Orchesterstückes mit dem Beginn des ersten verknüpft: Hörner und Trompeten zitieren ton- und rhythmusgetreu die aus zwei Grundzellen kombinierte melodische Gestalt, die Klarinetten und Hörner in T. 11-13 des Präludiums eingeführt haben (vgl. das Notenbeispiel oben auf S. 26). Überlappend mit dessen Ende beginnen die tremolierenden Holzbläser und die zupfenden Streicher einen langsamen, betont ausdruckslosen chromatischen Auf- und Abstieg in einer parallelen sechstönigen Quartenschichtung, vor deren Hintergrund drei solistische Blechbläser eine neuerliche Engführung des Motivs [b] aus der ersten Klangfarbenmelodie des Marsches spielen.

Die chromatische Kurve mündet für die in T. 164 noch verbleibenden Instrumente in ein neuerliches Orgelpunkt-*d*, das in T. 166-167 vom Harfenflageolet und in T. 168-170 von der Celesta bis zum Verklingen weitergeführt wird. Vor dem Hintergrund dieser flüsternden Tonwiederholung erheben sich in der momentan sehr sanften Stimmung noch einmal diverse Erinnerungen: zuerst an die von einer Bratsche eingeführte Solokantilene, dann an die lyrische Komponente aus T. 39, die Berg verteilt auf Sologeige und Englischhorn notengetreu bis auf den fehlenden Abschlusston aufgreift, und zuletzt an die lange vernachlässigte zweite Marschformel mit ihrem synkopischen Septaufsprung vor einem trillernden Abstieg.³³

³²Vgl. T. 149-152, Klarinetten/Fagotte/Posaune/Tuba: *f-e-es-d-des-c-h-b-a-as* unter Celli/Bässe: *f-es-des-h-as-g-f, e-d-c-b-as-ges-fes, dis-cis-h-a-g-f*.

³³Für die Solokantilene vgl. T. 29, Solobratsche mit T. 165: 1. Klarinette, Es-Klarinette, Piccolo, dann als Ganzes T. 166-167: gedämpfte Posaune (“*pp* sehr ausdrucksvoll”). Für die lyrische Komponente vgl. T. 39, Es-Klarinette: *fis-gis-gis-d-a—e-f-e-b* mit T. 168-169, Sologeige, Englischhorn. Für Marschformel 2 vgl. T. 2, Klarinette: *es-d-||b-es-||c* mit T. 169: Solobass, T. 170 Triller in den Pauken, Abschlusston im Solocello.

Am Ende steigen die höheren Bläser und das Xylophon sechsteilig gestaffelt in Ganztonskalen zum hohen *b*, das auf dem letzten 64tel des Schlusstaktes von allen tiefen Instrumenten im *fff* vom Kontra- bzw. Subkontra-*e*, verstärkt durch die große Trommel, die Pauken und einen letzten Hammerschlag, zum oktavgespreizten Tritonus ergänzt wird.

Das monumentale, jedes normale Aufnahmevermögen sprengende dritte *Orchesterstück* ist exakt so umfangreich wie Präludium und Reigen zusammen. Auch die Spielzeit beansprucht die Hälfte der Gesamtdauer, und die Anzahl der in ihm wirksamen thematischen Komponenten übersteigt den Reigen noch einmal um ein Vielfaches. Indem der letzte Abschnitt Elemente einer Reprise mit Spiegelungen des Satz- sowie des Werkanfangs verbindet, stellt der Marsch nicht nur für die Orientierung der Hörer bei einer Aufführung, sondern auch für Leser der Partitur eine einschüchternde Herausforderung dar. Berg bemerkte dazu:

Wenn ich auch aufs äußerste bestrebt bin, einmal “die Thränen” zu vermeiden, so wird’s vielleicht doch kein Marsch eines aufrechten Menschen, der fröhlich marschiert, sondern im besten Fall, und dann wäre es wenigstens ein Charakterstück, ein “Marsch eines Asthmatikers”, der ich bin und, mir scheint, ewig bleibe.³⁴

Eine musikalische Schöpfungsgeschichte

Angesichts der biografischen Bedingungen, unter denen Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 entstanden, und der ungewöhnlichen teleologischen Planung des Ganzen auf einem Zielpunkt hin, ist der bei Hörern erzeugte Eindruck umso erstaunlicher: Berg zeichnet in dieser sinfonischen “Suite” ein Bild der Entstehung von Musik.

Erste Ereignisse unbestimmter Natur durchbrechen zunächst zögernd das vorausgehende Nichts und entwickeln ein Wechselspiel von Klang und Stille, bei dem sich erst allmählich die Frage der Vorherrschaft herauskristallisiert. Schon im zweiten Schritt dieses Entstehungsprozesses tritt die Idee der innermusikalischen Paarung hinzu, die umgehend eine Genealogie in Gang setzt. Die auf einander bezogenen Gegensätze reichen von hell vs. dunkel und hoch vs. tief über Metallkörper vs. Fellbespannung zunächst bis zu Luftsäulenschwingung vs. Saitenschwingung. Bald formen sich zwei Intervalle, Quart und kleine Septim – auf den ersten Blick verschieden, doch auf den zweiten Blick verwandt, sobald sich die Septim durch ihre Einbindung in einen umfassenderen Kontext als Doppelquart zu erkennen gibt.

³⁴Brief vom 10. April 1914 in *Briefwechsel*, S. 482.