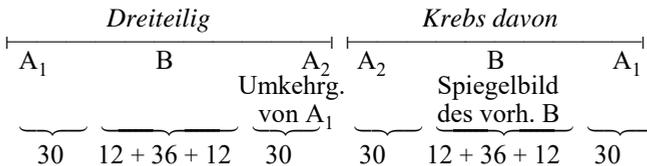


II – Adagio

Nach dem eröffnenden “Klavierkonzertsatz” folgt im Zentrum des *Kammerkonzertes* ein Satz mit solistischer Violine. Zu dessen Aufbau schreibt Berg in seinem “Offenen Brief” recht knapp das Wesentliche:

Auch der Bau des *Adagio* beruht auf dem “dreiteiligen Lied”:
 $A_1 - B - A_2$, wobei A_2 die Umkehrung von A_1 vorstellt. Die Wiederholung dieser ersten Satzhälfte von 120 Takten geschieht krebsförmig, und zwar teils in freier Gestaltung des rückläufigen Themenmaterials, teils aber, wie zum Beispiel beim ganzen Mittelteil (B), im genauen Spiegelbild.

Dazu zeichnet Berg eine “tabellarische Übersicht”, in der er u.a. sein Spiel mit den Vielfachen der Zahl 3 im Umfang der Segmente betont:



In der folgenden Analyse sind die Rahmenpassagen um B mit Y und Z und die Segmente entsprechend ihrer Transformation als Original, Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung mit O, K, U und KU identifiziert:

$$A_O \quad Y_O \quad B_O \quad Z_O \quad A_U \parallel A_{KU} \quad Z_K \quad B_K \quad Y_K \quad A_K$$

Dieses überaus kreative und alles andere als schlichte Palindrom ist das berühmteste in Bergs Gesamtwerk. Es ist deutlich freier als andere, aber auch wesentlich umfangreicher als die Spiegelungen in der Konzertarie *Der Wein* und in der Oper *Lulu*. Dabei hindert die komplexe Struktur Berg nicht daran, einen Satz von großer lyrischer Schönheit, Wärme und Leidenschaft zu schreiben, der in seiner Beziehung des Geigensolos zum Bläserensemble bereits auf das *Violinkonzert* vorausweist. Zudem gibt es zahlreiche Überraschungen, die Berg nicht im Voraus verrät. So markiert das Klavier, das sonst in diesem *Adagio* schweigt, die sechs zentralen Takte um den Umkehrpunkt zwischen den beiden Hälften mit zwölf spukhaften ‘Glockenschlägen’ auf dem tiefsten *cis* der Tastatur.

Der von Berg mit A1 bezeichnete Abschnitt ist in sich zweigeteilt. Die beiden Segmente (T. 241-260₁-270), die auf einer je eigenen Zwölftonreihe basieren, sollen hier als Hauptsegment und Codetta bezeichnet werden. Das Hauptsegment zeigt eine aktive Entwicklung von Harmonie, Agogik und Dynamik, während die Codetta über einem Orgelpunktton verklingt.

Die Violine eröffnet den Satz mit drei Varianten und einer Fortspinnung des zwölftönigen Hauptthemas. Es beginnt vor dem Hintergrund des Ganzton-Tetrachords *f/g/a/h* mit dessen zwei Großterzintervallen, die Berg in den drei Varianten von einer Oktave in die andere versetzt, wobei er die zweite Terz zweimal spreizt und einmal auch spiegelt. Die Reihentöne 5-11 bleiben in Lage, Kontur und Rhythmus unverändert, nehmen jedoch Teil an der metrischen Verschiebung, die sich durch den Umfang von 21/8 ergibt. Die drei Varianten sind identisch in der Nuancierung des Tempos, bei schrittweise zunehmender Lautstärke. In den Teilwiederholungen der Fortspinnung führt Berg die Steigerung weiter und beschleunigt zuletzt sogar die Notenwerte. Die Begleitschicht wechselt klangfarblich und entwickelt sich dabei in ihrer tonalen Komplexität:

Kammerkonzert II: Das Hauptthema der Violine (Reihe 1)

Adagio

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff is marked *Tempo 1* and *pp*. The second staff is marked *A tempo* and *p*. The third staff is marked *A tempo* and *mp*. The fourth staff is marked *mp* and *mf* 3, *f* 3, *ff*. Above the staves, tempo and dynamic markings are indicated: *poco accel. - - - - - poco rit.* for the first three staves, and *accel. e cresc. - - - - -* for the fourth staff.

dazu Blechbläsertrio mit chromatisch steigendem schwebenden Klang

dazu Klarinetten-Trio mit As-Dur-Tremolo

dazu Trio hoher Holzbläser mit chromatisch steigendem verminderten Septakkord

dazu Holz-/Blechbläser mit verminderten Septakkorden auf *cis* bzw. *c*.

Am Beginn der A_0 -Codetta etabliert die Posaune mit *fp* den Orgelpunktton *c*, den das Fagott später mit zehn als "deutlich" markierten Portato-Viertelschlägen übernimmt. Dieser Ankerton fällt erst am Ende des Abschnitts zum tiefen *a*, der Quint unter dem drei Oktaven höher chromatisch steigend erreichten *e* der Violine. Melodisch führend in der Codetta ist die Oboe mit der zweiten Zwölftonreihe in A_0 . Nach Ton 12 setzt die Oboe kurz zur Wiederholung an, übergibt dann jedoch an die Trompete, die zusätzlich zur Richtung der Intervallsprünge den Rhythmus variiert. Dabei verlaufen beide Varianten in fünfstimmiger Parallele, mit der tragenden Stimme als Quart über einem verminderten Septakkord. Diese Intervallschichtung wird im Folgenden als 'Akkord x' gekennzeichnet.

Kammerkonzert II: Das Codetta-Thema der Bläser (Reihe 2)

260 *f* molto *espr.*

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

Oboe führt in Akkord-x-Parallele mit
Flöte/Es-Klar./A-Klar./Englischhorn

Trompete führt in Akkord-x-Parallele mit
Horn 1/Horn 2/Bassklarinette/Posaune

Abschnitt B besteht, wie Berg in seiner Strukturübersicht ankündigt, aus drei Segmenten, deren Umfang im Verhältnis 1 : 3 : 1 entworfen ist. Im zwölftaktigen Vorspiel (Y_0) präsentiert die Violine, im hohen Register und “ganz langsam”, eine sehnsuchtsvoll klingende elftönige Kontur, die unmittelbar anschließend eine Duodezime tiefer und etwas kräftiger von der Trompete und dann noch einmal, eine weitere übermäßige Oktave tiefer und nun im *forte*, vom Fagott imitiert wird.

Kammerkonzert II: Die ‘sehnsuchtsvolle Kontur’ im Vorspiel zu B

271

Violine

pp *ma espr.*

Während dieser drei Einsätze spielen die jeweils begleitenden Instrumente neutrale Tonpendel. Allerdings ertönt in den tiefen Holzbläsern eine gewichtige Gegenstimme: eine leicht verkürzte und stark augmentierte Variante des Codetta-Themas als Kontrapunkt und Verknüpfung der Abschnitte.²¹ Erst in den vier letzten Takt dieses Rahmenssegmentes tritt die Violine allmählich wieder in den Vordergrund. Sie präsentiert eine überraschende Entwicklung: eine Folge aus vier Tongruppen, die jeweils nach dem Taktschwerpunkt auf dem hohen *c* einsetzen und den anschließenden Abstieg von einem ganztönigen über ein diatonisches und ein chromatisches auf ein vierteltöniges Skalensegment verengen. Die vier tiefen Bläser reagieren mit plötzlichen *fff*-Akzenten und einem Abstieg des Kontrafagotts zum tiefsten *d*.

Das “etwas belebter, aber immer noch sehr langsam” markierte zentrale Segment B_0 beginnt quasi-tonal mit einem D-Dur-Nonakkord als Ausgangspunkt eines vierstimmig homorhythmischen Bläusersatzes, in dem die Flöte den Abschlusston der Violine aufgreift. Einzig das Horn stellt ein akkordfremdes, oktavierend auf und ab springendes *b* dagegen. Über allem

²¹Vgl. Kontrafagott T. 270-273: Ton 1-3, weiter Bassklarinette T. 274-278: Ton 3-10.

Kammerkonzert II: Polyrhythmische Engführung im Höhepunkt von B

314 + Fl./Picc.
+ A-Klar. *ff*
Trp.

Solo-Vl. *ff*
+ Es-Klar. *ff* 8

f
Ob.
E.h.

Im Nachspiel Z_0 ertönt im Englischhorn eine dreiteilige, *senza espr.* markierte Phrase, die frei imitiert und fortgesponnen wird, wobei Ton 10-12 zugleich als begleitender Orgelpunkt der Passage und als Ausgangspunkt der folgenden Geigenkontur dient.²⁵ Deren Fortsetzung mündet schließlich in einen siebenfachen Septfall *as-b*, der die Segmente Z_0 und A_U verbindet.

Bergs Erklärung, er habe “A2 als Umkehrung von A1” entworfen, trifft grundsätzlich zu, ist jedoch stark verkürzt. Besonders die Nebenstimmen folgen nicht einfach der Vorlage. Einerseits sind selbst die allgegenwärtigen chromatischen Gänge verändert, indem z.B. der in A_0 vierstimmig parallele Aufstieg im Hintergrund des *Adagio*-Hauptthemas in A_U zu gegenläufiger Chromatik wird. Andererseits nehmen die zuvor eher neutralen Bläser jetzt durch Beteiligung an Klangfarbenmelodien wesentlichen Anteil an der Thematik:

- In den drei Umkehrungs-Varianten des *Adagio*-Hauptthemas trennt Berg nicht nur das unterschiedlich oktavierte erste Reihendrittel vom weitgehend unverändert bleibenden Rest, sondern wechselt zudem die Instrumentation: Ton 1-4 erklingt wie zuvor in der Violine (im zweiten Einsatz sogar in Sextenparallele), Ton 5-12 folgt zuerst einstimmig in der A-Klarinette, dann zweistimmig mit der Umkehrung in unabhängiger Rhythmik über der Reihe (Oboe = U_0 , Posaune = R_0) und zuletzt als dreistimmige Engführung: Violine = R_0 , Trompete = U_0 , Piccoloflöte = R_0 .
- In der Fortspinnung stellt Berg die originale Reihe R_0 in Flöte, Oboe und A-Klarinette über die Umkehrung U_0 in der Violine.

²⁵Vgl. T. 323-325, Englischhorn: *g-d-f-a*, [*f-a*]-*cis-e-es-b*, *as-fis-c-h* + Imitation Bassklarinette; T. 327-328, Geige: *c-fis-h-es-a-f-e-cis-d*, Flöte: *e-cis-d-f*, Fagott: *cis-d-f-e*; darunter T. 322-324, Bassklarinette/Fagott/Kontrafagott, T. 325-329, Horn/Englischhorn/Oboe: *c/h/fis*.

Ähnlich verfährt Berg mit dem Codetta-Thema: Während die zwei Hörner mit der Umkehrung führen, stellt die Flöte in Flatterzunge die Originalform dagegen. Der zuvor fünfstimmig parallel geführte 'Akkord x' ertönt hier separat in Form eines chromatisch fallenden Staccatomusters in Oboe, Englischhorn und Es-Klarinette. Die wie in A₀ ab Ton 3 die Klangfarbe wechselnde Wiederholung der melodischen Reihe 2 spaltet sich hier in die Umkehrung (Trompete und A-Klarinette) über der Originalform (Bassklarinette und Fagott), allerdings in beiden Richtungen ohne das letzte Reihendrittel mit den Tönen 9-12.

Der in A₀ diese ganze Passage durchziehende Orgelpunktton auf dem tiefen *c* fehlt hier ganz. An seine Stelle tritt für die letzten drei Takte das sonst in diesem Satz schweigende Klavier mit dem schon erwähnten *cis*, das nach einem machtvollen Sturz durch sechs Oktaven mit zwölf geheimnis-

voll flüsternden Anschlägen das Zentrum des *Adagio* markiert.

Kammerkonzert II:
Die Glockenschläge
des alternativen
Solisten

Die zweite Satzhälfte beginnt mit einem tongetreuen Retrograd. Berg behält hier auch die Instrumentierung bei und fügt noch keine der späteren Verzierungen hinzu. Durch das Arrangement auf gegenüberliegenden Seiten der Partitur ist diese Spiegelung auch visuell höchst eindrucksvoll. Jenseits des viertaktigen Beginns verlässt Berg die kompromisslose Rückläufigkeit zugunsten immer neuer, fantasievoller Umgestaltungen. Die Entsprechungen betreffen vor allem die Themen, während die Begleitstimmen oft eigene Wege gehen und die Violine außerhalb der primären Komponenten leidenschaftliche Virtuosität entfaltet.

Wo in T. 350-355 eine Gegenüberstellung des Codetta-Themas in einer Flatterzungenparallele von Flöte und Piccolo über der Umkehrung in den zwei Hörnern erklang, konzipiert Berg in T. 366-371 eine dreistimmig gestaffelte Gegenüberstellung: Das 1. Horn beginnt mit der Krebsumkehrung, nach einem halben Takt gefolgt von Fagott und Kontrafagott mit dem Krebs, den Piccolo und Flöte einen Takt später im Kanon imitieren. Mit teilweise abweichender Oktavzuweisung und einem Tontausch im

ersten Segment aller Stimmen erzeugt Berg eine interessante Polyphonie, die allerdings den Bezug zur Vorlage verschleiert. Trotz ihres gestaffelten Beginns enden die drei Transformationen dank einer rhythmischen Beschleunigung am Ende der zwei Krebsverläufe und einem chromatischen Anschluss in den Fagotten synchron. Die Violine untermalt diesen "leidenschaftlich bewegten" Krebs der Codetta-Umkehrung aus Abschnitt A_U mit ausladenden Arpeggien anstelle ihrer zuvor betont ruhig in die Tiefe absteigenden chromatischen Linie.

Wo in A_U die Töne 1-4 der Hauptthema-Umkehrung der Violine von erst einem, dann zwei und zuletzt drei Instrumenten mit einer Mischung aus Umkehrung und Original ergänzt wurden, beginnt das Soloinstrument in A_{KU} mit einer schrittweisen Wiederherstellung der (rückläufigen) Fortspinnung. Schon bevor diese abgeschlossen ist, setzt in T. 375 die Bassklarinette mit Ton 1-8 der Krebsumkehrung ein, zwei Takte später beschleunigt imitiert von denselben Tönen in der Violine, die sodann (auf der *g*-Saite und wie früher *molto espressivo*) die Ergänzung mit Ton 9-12 hinzufügt. Die zwei Varianten der Krebsumkehrung präsentiert die Violine selbst, die Töne 1-8 wie zuvor zu Sechzehnteln diminuiert, die ergänzenden Töne 9-12 erneut *molto espressivo* in (teils synkopischen) Viertelnoten. Über dem Gesamt der drei Varianten schweben, vielfach augmentiert, die Töne 1-8 des Krebses der Reihe, anfangs im *pp-p* von Flöte und Piccolo kaum zu hören, dann im *ff* der Trompete alles übertönend. Als wäre all dies noch nicht genug der Kunstfertigkeit, harmonisiert Berg die augmentierte Flötenkontur in dreistimmiger Homophonie mit den beiden Klarinetten – derart, dass Ton 1 über Ton 3 und 5, Ton 2 über Ton 4 und 6 erklingt. Die Blechbläser übernehmen zunächst diese Vertikalität mit Ton 6 über Ton 8 und 10, bevor die Hörner am Schluss des Abschnitts abweichend fortfahren.

Im anschließenden Rahmensegment Z_K greift Berg das zuvor als Nachspiel Gehörte ebenfalls ausschnittsweise auf. Nach der auffälligen, mehrfach wiederholten Sept *b-as*, die erneut die Nahtstelle zwischen den Segmenten A_{KU} und B_K überbrückt,²⁶ ist in diesen zwölf Takten vor allem die in der ersten Satzhälfte vom Englischhorn *senza espr.* eingeführte, hier *col legno* markierte Phrase melodisch einprägsam, zumal sie vom Soloinstrument aufgegriffen wird. Auch deren nondodekaphone Imitation und die noch freiere Fortspinnung sind neu instrumentiert.²⁷

²⁶Vgl. Englischhorn–Oboe–Piccolo T. 390-394 mit Flöte–Fagott–A-Klarinette T. 328-332.

²⁷Vgl. Klarinetten trio–Violine T. 394-398 mit Englischhorn T. 323-325, frei imitiert in Bassklarinette T. 325-327.

Segment B_K , das Zentrum der zweiten Satzhälfte, hat Berg tatsächlich wie angekündigt weitgehend unverändert gespiegelt. Nach fünf Takten einer noch vielfach modifizierten Krebs-Transformation und zwei weiteren Takten, die nur leicht variiert und abweichend instrumentiert sind, folgen 28 Takte, die das zuvor Entworfenen ton- und klanggetreu rückläufig wiedergeben.²⁸

Das anschließende Rahmensegment Y_K beginnt in der Violine mit der rückläufigen Dreitonchromatik, die in T. 281-282, den Schlusstakten des palindromisch entsprechenden Y_O , auf den vierfach verengten Abstieg folgen. Hier ertönt gespiegelt ein vierfacher Aufstieg, der sich vom viertel-tönigen über ein chromatisches und ein diatonisches zum ganztönigen Skalensegment weitet. Während diese Skalensegmente in der ersten Satzhälfte durch Pausen getrennt waren, schickt die Geige ihnen hier dreimal elftönige Sechzehntelgruppen voraus, gefolgt von noten- und rhythmusgetreu retrogradierten Konturen in Kontrafagott und 1. Horn. In der Gegenüberstellung mit der 'sehnsuchtsvollen Kontur' übernimmt die Bassklarinete (T. 442-444) den augmentierten Part des Fagotts aus T. 277-279 und das Englischhorn (T. 445-447) den Part der Trompete aus T. 274-276. Zuletzt umspielt die Violine in T. 448-449 ihren initiierten Einsatz aus T. 271-273, hier ergänzt durch die Oboe. Die *cantus firmus*-artig kontrapunktierende Gegenstimme des augmentierten Codetta-Themas ertönt auch in der Krebsform in den tiefsten Bläsern.²⁹

A_K , der Krebs von Abschnitt A_O , beginnt mit dem Codetta-Thema, das bald vom Kontrafagott mit den Portato-Vierteln des Orgelpunktones *c* untermalt wird. Das Thema ertönt hier als Klangfarbenmelodie: Die Zielpunkte aufwärts schießender Arpeggien in verschiedenen Bläsern bilden linear die Töne 1-7,³⁰ wobei der für dieses Segment charakteristische, aus vermindertem Septakkord mit krönender Quart gebildete 'Akkord x', der die Thementöne zu Beginn des Satzes in Form einer fünfstimmigen Parallele stützt, diesen Zieltönen nun in Form der Arpeggien vorausgeschickt ist. Die verbleibenden fünf Reihentöne sowie ein Neubeginn mit Ton 1 folgen in der Trompete. Die Flöte, mit Tremoli und Arpeggien umspielt, ergänzt

²⁸Vgl. in T. 403-407 die sehr freie Spiegelung von T. 314-318, in T. 408-409 eine Krebsvariante, in der hohe Holzbläser und Violine die ihnen in T. 312-313 zugewiesenen Parts tauschen, und schließlich in T. 411-438 das genaue Retrograd von T. 283-310.

²⁹Vgl. Posaune zu Kontrafagott in T. 443-447/447-451, mit Kontrafagott zu Bassklarinete in T. 270-273/274-278.

³⁰Vgl. in T. 452-455 Ton 1, 2: 1. Horn, Ton 3: Fagott, Ton 4, 5: A-Klarinette, Ton 6: Bassklarinete, Ton 7: A-Klarinette.

in T. 457-461 die Töne 2-12, gestützt vom Liegetonsegment des Orgelpunktes als Grundton eines Fagott-Tremolos. Über allem umspielt die Violine ihren Codetta-Abschluss mit ausladenden Arpeggien.

Im Übergang zum Hauptsegment von Abschnitt A_K verdichtet die Violine das, was ursprünglich eine aus dem letzten Viertel der Reihe 1 gebildete schlichte Fortspinnung war, abrupt zu einer virtuoson Wiederholungskette, die in Zweiunddreißigsteln beginnt und sich dann schrittweise bis zu Achteltriolen verlangsamt. Ihr abschließendes Tonpaar ergänzt die Oboe mit Ton 2-8 des *Adagio*-Hauptthemas, bevor die Geige, vierstimmig kumulierend im *arco-pizzicato*, den Krebs vollendet. Die zweite Präsentation der Tonfolge erklingt erneut als Klangfarbenmelodie, diesmal gebildet vom 2. Horn (Ton 1) und der Es-Klarinette (Ton 2-8) vor dem Abschluss in der Violine. Die dritte Präsentation erhebt sich noch einmal aus dem sieben Takte durchklingenden Ton 1 des 2. Horns, weitergeführt in der Piccoloflöte und vollendet in der hier in Sextenparallele “verlöschend” ins höchste Register steigenden Violine.

Unmittelbar vor dem Schluss des Satzes erinnert Berg daran, dass sein *Kammerkonzert* als Jubiläumsgabe für den verehrten Lehrer entstanden ist: Er unterlegt den in großer Höhe verklingenden Krebsformationen im aller-tiefsten Register Schönbergs Kryptogramm, gespielt vom Klavier, das im *Adagio* bis auf die zentralen Glockentöne geschwiegen hat. Der tönende Name entsteht hier schrittweise, in einem mächtigen Crescendo durch fünf Takte, die (“Aller guten Dinge ...”) durchgehend triolisch notiert sind:

Kammerkonzert II: Abschluss mit “Schönberg”-Kryptogramm

476

8 A AD AD / SC (ADSCHB)

8 ADSCHBEG

So endet das als monumentale, vieldimensionale Spiegelung angelegte *Adagio*. Die über “Schönberg” verklingenden Instrumente bilden dabei denselben Ganztontrichord aus *f/g/a* (Bläser) + *h* (Violine), mit dem der Satz und dessen Hauptthema begonnen haben.