

II – Allegro / Adagio

Den Übergang vom Ende des ersten Satzes zum Beginn des zweiten gestaltet Berg tonal zwingend. Obgleich das *Violinkonzert* nicht als durchkomponiertes Werk angelegt ist und kein *attacca* die Pause zwischen den Sätzen auf ein Minimum begrenzt, könnte die Verknüpfung kaum enger sein. Die Reihe O_0 , mit deren Tönen 1-4 die Coda des *Allegretto* endet, wird im Eröffnungstakt des *Allegro* ergänzt, indem das zweite Reihendrittel mit seiner Terzenkette in Form zweier aufsteigender Sexten erklingt und der Ganztonzug des dritten Viertelsegmentes so permutiert ist, dass er diesen Sextenaufstieg fortsetzt. In den Streicherpizzicati verstummen diese Intervalle zwar sofort, doch in den Bläsern stützen die jeweils im *sfz* angestoßenen Sexten der Reihentöne 5-12 – in Willi Reichs Einführung der “wilde Aufschrei des Orchesters” – als kumulierter Klang den Einsatz der Solo-Violine.

Erst nachdem das Soloinstrument über einer g-Moll-Bestätigung in Harfe und Paukenwirbel den Akkord der Töne 1-4 aufgegriffen hat, zieht sich der vertikalisierte Reihenrest in den Blechbläsern zum *ppp* zurück. Zugleich vollzieht die momentan alles überstrahlende Solo-Violine eine ‘Reihenmodulation’, indem sie ihr *fis*, Ton 4 in der bislang herrschenden Reihe O_0 , zu Ton 4 des Krebses der Dominanttransposition (K_7) umdeutet. Während sie dann mit den Tönen 5-12 dieser neuen Reihe die gestaffelt aufsteigenden Sexten der Tutti-Eröffnung imitiert, crescendieren die vereinten Holzbläser noch einmal zu einem kurzen, im *sfz* sehr heftigen Unisono-*cis*, dem Dominantton des Drehpunktones *fis*. Erst dann fügt die Violine auch das erste Reihendrittel von K_7 hinzu.

Violinkonzert II: Satzübergang und Reihen-Modulation

The image shows a musical score for the transition between the first and second movements of the Violin Concerto II. It consists of two systems of staves: piano accompaniment (I T. 257) and violin (II).

System I (Piano): Shows the piano accompaniment for the first movement, ending with a chord of notes 1, 3, 4, and 12 of the O_0 series. The key signature is G minor (three flats).

System II (Violin): Shows the violin part starting in the second movement. The key signature changes to G minor. The score includes:

- Violin line: Starts with a whole note chord (1, 3, 4, 12) in O_0 , then moves to a series of sixteenth notes (1, 3, 2, 4) in O_0 , followed by a triplet (3, 3, 3) in O_0 , and finally a triplet (1, 1, 1) in K_7 . Dynamics range from *sf* to *sfz*.
- Piano accompaniment: Shows the piano part for the second movement, starting with a whole note chord (1, 3, 4, 12) in O_0 , then moving to a series of sixteenth notes (1, 3, 2, 4) in O_0 , followed by a triplet (3, 3, 3) in O_0 , and finally a triplet (1, 1, 1) in K_7 . Dynamics range from *sfz* to *ppp*.

Annotations include series names O_0 and K_7 , dynamics (*sf*, *sfz*, *ppp*), and fingering numbers (1, 3, 2, 4, 3, 3, 3, 1, 1, 1, 1, 2, 3, 4).

In zwei unbegleiteten *rubato*-Takten führt die Solo-Violine sodann mit einem dreieinhalbtaktigen Abstieg unter dem Oberstimmenquintfall *e-a-d-g* zum Grundton zurück. Dabei zeigt sich, dass Berg in diesem *Allegro* in dreierlei Weise experimentiert: in der Textur mit einer Neuinterpretation der Solokadenz als einer Art *recitativo accompagnato*, in der Thematik mit Mustern und Motiven, die vor allem rhythmisch oder gestisch bestimmt sind, und in der tonalen Gestaltung mit der Gegenüberstellung von Vierteln-Exzerpten aus unterschiedlichen Reihentransformationen.

Im *a tempo* von T. 7 ist es die Solo-Violine, die das erste rhythmische Muster des *Allegro* initiiert, einen Zweitakter mit zwei tonal freien aber rhythmisch und gestisch identischen Abläufen. Ausgangspunkt sind die drei Leere-Saiten-Quinten der Violine: *g/d* (T. 7), *d/a* (T. 9) und *a/e* (T. 11). Sie werden im jeweils ersten Takt ergänzt von einem synkopischen es-Moll-Dreiklang, der durch die Oktaven aufsteigt, sowie einer leisen fünftönigen Staccatofigur der zwei Fagotte und Celli. Im zweiten Takt folgt eine aufgeregte 32stel-Kette der Violine über einem schweren Legatodreischritt der tiefen Streicher, der in der Synkope der folgenden Variante endet.²¹

Violinkonzert II:
Das erste rhythmische Muster

In der folgenden Überleitungspassage entwickelt die Solo-Violine ihre 32stel-Kette zu einer Umspielung der Ganztöne *es/des* und *c/d/e* weiter, die Celli führen im Ganztonpendel ein auskomponiertes *Accelerando* ein, das von zwei Hörnern imitiert und viel später – vor dem Hintergrund von Bergs viertönigen Reihensexzerpten aus der Introduction des ersten Satzes²² – auch von der Violine aufgegriffen wird, und zwei Holzbläser verlängern die Staccatofigur der Fagotte in doppelter Geschwindigkeit, zuletzt ebenfalls

²¹Reihentechnisch spielt die Solo-Violine in T. 7 die Quint aus Ton 1 und 3, im es-Moll-Dreiklang vervollständigt durch Ton 2 und 4 (*b* und *ges*) und in den 32steln von T. 8 verlängert zu 1-2-3-4 (+ zuletzt 5). Die Fagotte fügen Ton 5-9 hinzu und die tiefen Streicher Ton 10-12.

²²In den gestaffelten Vier-Terzen-Aufstiegen der Trompeten/Posaunen (T. 19₂-20₁), der Holzbläser und hohen Streicher (T. 20), der Trompeten/Posaunen (T. 20₃-21₂) und der Flöten/Klarinetten (T. 21) spielt Berg kreativ mit Kombinationen der Exzerpte 1-3-5-7 und 2-4-6-8, die er zuerst nur einer, dann verschiedenen Reihentranspositionen entnimmt.

imitiert von der Violine. Den erneut fast dreieinhalbtaktigen Abstieg, mit dem die Violine in das folgende, erneut von einem rhythmischen Motiv bestimmte Segment überleitet, komprimiert Berg mittels Ganztongruppen in einen einzigen Takt.

Dieser zweite Rhythmus – Reich legt nahe, dass er als Leitmotiv für Manons Kampf gegen ihre Krankheit und damit als eine Art “Leitrythmus” gehört werden darf – ist metrisch auf je einen Takt im herrschenden 3/4-Metrum beschränkt. Seine Originalform ist charakterisiert durch eine als Pendel angelegte Punktierungsgruppe mit einem *fp*-Synkopenakzent auf Schlag “2” und ein meist von einer anderen Instrumentengruppe initiiertes Crescendo zum *sfz* auf der Sechzehntelsynkope nach Schlag “3”.

Das Motiv ertönt zwanzigmal in direkter Folge, gefolgt von mehreren zunehmend schwächeren Echos. Mittels *a tempo . . . rit.* und Zäsurzeichen markiert Berg zwei Tutti-Segmente. Im Viertakter von T. 23-26 steigen Holzbläser und Hörner crescendierend in die Höhe, unterstrichen von den Trommeln. In den folgenden acht Takten beteiligen sich alle tiefen Holz- und Blechbläser sowie die Streicher mit einer Pizzicatoverstärkung der Sechzehntelsynkope an einem mächtigen, durchgehenden Crescendo, wobei die ursprüngliche Gestik im sechsten und achten Takt zugunsten einer von den hohen Holzbläsern und Streichern verstärkten, linear in Terzen fallenden Dreiklangskette unterbrochen ist.

Violinkonzert II: Der Leitrythmus des Überlebenskampfes

23

Bassklarinette	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>sfz</i>
Kontrafagott	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>sfz</i>
Fagott 1+2	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>sfz</i>
Horn 1+2	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>fp</i> = <i>sfz</i>
Horn 3+4	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>fp</i> = <i>sfz</i>
kl. Trommel	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>fp</i> = <i>sfz</i>
gr. Trommel	♩	♩	♩	♩	<i>p</i> = <i>fp</i> = <i>sfz</i>

34

hohe Holzbläser +
hohe Streicher (*pizz.*)

ff = *sfz*

Die Solo-Violine begleitet im ersten Segment sehr zurückhaltend, crescendiert dann jedoch synchron mit dem Orchester bis zum *molto f*, bevor sie nach einem gemeinsamen *più rit.* und implizitem *subito p* selbst das Symbol des Kampfes übernimmt, unterstützt nur von einer Unisonokontur der tiefen Holzbläser. In sieben Takten mit drei- bis vierstimmigen Akkorden steigert sie dieses Symbol der verzweifelten Auflehnung gegen

Krankheit und Tod bei immer breiterem Tempo (*Pesante, sempre più pesante . . . , ritenuto, largo*) erneut zum *fortissimo*. Erst die krönende Komplementärvariante in T. 42, in der sie den Leitrythmus nach ihrem vierstimmigen Akkord auf dem Taktschwerpunkt an die Trompeten und Posaunen weiterreicht, verklingt abrupt zur Sechzehntelsynkope im *ppp* und einem anschließenden *morendo* der Solistin.

Die Musik dieser zwanzig Takte scheint der Verzweiflung des jungen Mädchens angesichts der lebensbedrohenden Infektion Ausdruck zu verleihen. Mit den Orchesterinstrumenten wehrt sich zunächst ihr Körper, in der Übernahme durch die weitgehend allein kämpfende Violine dann auch ihre Seele. Indem sich die akkordische Variante des Leitrythmus von dichter Dreistimmigkeit zu vierstimmigen Schichtungen in zweieinhalb Oktaven überspannender weiter Lage spreizt, wird die ganze Wucht dieses aussichtslosen Kampfes spürbar. Der faktische Kollaps im letzten Takt deutet einen ersten Zusammenbruch der Abwehrkräfte an.

Im Zentrum des als A B A'-Form strukturierten *Allegro* ertönen verschiedene Echos aus dem ersten Satz wie Erinnerungsfragmente aus einem Traum. Zuerst zitieren Flöte und Oboe die erste Phrase des "träumerischen Duets" aus dem Trio II des *Allegretto*, eine große Sext höher transponiert und in doppelt langsamen Notenwerten.²³ Harfe und Solo-Violine setzen Nachklänge an den Leitrythmus dagegen, der jedoch schrittweise seine Prägnanz einbüßt.²⁴ In einen kumulierten Liegeakkord aller Holzbläser hinein spielt die Solo-Violine sodann eine Variante des "kecken" Motivs, das als Wesenszug Manons schon im Scherzo eingeführt, aber ebenfalls im Trio II aufgegriffen wurde,²⁵ als wollte sie betonen, dass die Kranke durchaus noch Widerstandskräfte mobilisieren kann. Hier im Zentrum des *Allegro*, unter der Nachwirkung des vehementen Kampfes gegen die Krankheit, klingt das Motiv jedoch doppelt langsam und dazu quälend verfremdet durch erst nachschlagende, dann parallele großen Septen. Da überrascht es kaum, dass sowohl sein Abschlussintervall als auch dessen Wiederholung nach zwei umspielenden Takten von Hörnern, Streichern und beiden Trommeln recht nachdrücklich mit dem Leitrythmus des Aufbegehrens der Kranken beantwortet wird.²⁶

²³Vgl. II, T. 44-52₁ mit I, T. 155-159₁; siehe dazu das Notenbeispiel auf S. 174 oben.

²⁴Ein mit Vorschlaggruppe eingeleiteter Harfenton initiiert den Rhythmus, den die Solo-Violine weiterführt. Die mit *sfp* hervorgehobene Sechzehntelsynkope ist intakt in T. 44, rhythmisch geglättet in T. 46 und ihrer Synkopenfunktion beraubt in T. 48.

²⁵Vgl. II, T. 54-57 mit I, T. 130-132 bzw. 161-162.

²⁶Vgl. II, T. 57, 59-60: Streicher, Trommel + (Sechzehntelsynkope) Holzbläser/Tamtam.

Aus der nachklingenden großen Sept der Solo-Violine schält sich im folgenden *tranquillo* eine einsam wirkende zwölftönige Kontur der Solo-Violine heraus. Jede ihrer fallenden Viertongruppen wird zwei Oktaven tiefer leise verdoppelt, bleibt jedoch bis auf diesen Unisono-Schatten unbegeleitet. Ähnlich manchen Episoden aus Fieberträumen hat diese Passage einen hellseherischen Aspekt: Indem die Violine hier prominent und unwidersprochen die Halbtontransformation U_{11} spielt, die Berg im *Adagio* dem abschließenden “Es ist genug” des Bachschen Chorals unterlegt, nimmt die tonale Gestaltung wie in einer Ahnung, dass der Kampf gegen die Krankheit wohl nicht zu gewinnen ist, die erst am Ende des Konzertes erreichte Ergebung in das Unvermeidliche voraus.²⁷

Im *a tempo (rubato)* nimmt die Solo-Violine einen zweiten Anlauf, um zum Ruhepol des “träumerischen Duetts” zurückzufinden. Umspielt mit Leere-Saiten-Pizzicati beginnt sie mit *c-cis-h*, der Dreitongruppe, die in Satz I, T. 155 die Oberstimmenkontur initiiert. Sie verliert sich jedoch in einer fallenden Sequenzenkette, die (wie auch die Imitation der Bratschen) auf dem Grundton *g* abbricht.²⁸ Vor weiteren Leere-Saiten-Pizzicati bestärkt in hoher Lage eine Vorausnahme von “Es ist genug”, dem rhythmisierten Ganztonaufstieg aus dem Beginn des Bachschen Chorals, die zuvor angeklungene Resignation.²⁹ Es folgen verschlungene zweistimmige Gewebe, die nur an ihren Haltepunkten von einzelnen Streichergruppen ergänzt werden. Sie steigern sich über *poco animando* und *stringendo* zu kurzfristiger Brillanz, bevor sie unter Bergs Anweisung *calmando* mit einem vierfachen *f-ges-e*, einer neuen Transposition der Dreitongruppe aus der Oberstimme des “träumerischen Duetts”, ausschwingen.

Noch ein drittes Mal versucht die Solo-Violine, mit der Erinnerung an das tröstliche Motiv aus frohen Tagen die Erfahrung der bedrohlichen Krankheit im Traum zu verarbeiten. Diesen letzten Anlauf gestaltet Berg als einen Höhepunkt der Komplexität. Gänzlich allein gelassen kämpft sich die Solistin durch einen vierstimmigen Kanon mit Einsätzen im Abstand fallender Quinten. Abgesehen von einer einzigen, dem Vier-Saiten-Arpeggio geschuldeten Oktavierung³⁰ und dem Ersatz langer Notenwerte durch Tonwiederholung oder angedeutetes Weiterklingen ist die polyphone Stimmführung konsequent, wie die Umschrift auf zwei Systeme zeigt:

²⁷Vgl. II, T. 61-62, mit Bergs Bemerkungen zur Verwandtschaft des Chorals mit seiner Reihe in Reich, *op. cit.*, S. 173 sowie das Notenbeispiel auf S. 166 oben.

²⁸Vgl. II, T. 64-67, Violine: *c-cis-h-c-b-h-a-b-as-a-g-*, Bratschen: *b-h-a-b-as-a-g*.

²⁹Der Ganztonzug erklingt hier im höchsten Register mit den Tönen 9-12 aus O_0 .

³⁰Siehe das *-Zeichen im folgenden Notenbeispiel.

Violinkonzert II: Die "träumerische Kontur" im vierstimmigen Kanon

78 *p espr.*

tranquillo

sempre espr. cresc. *etc.*

Nach zwei Fortspinnungstakten erreicht die Solo-Violine wieder ihren Ausgangspunkt: die Leere-Saiten-Kurve *g-d-a-e-e-a-d-g*. Zwei Klarinetten fallen mit einem Terzenarpeggio aus dem Beginn der Reihe O_0 ein, bevor die Solistin die restlichen Töne der Grundreihe im zweistimmigen Spiel ergänzt. Danach leiten Solo-Violine und Klarinetten in zwei weiteren Takten in den Repriseabschnitt des *Allegro* über.

Der wiederholten Ankerung dieser Fiebertraummusik im primären Grundton *g* stellt Berg in A' eine Betonung des sekundären Grundtones *b* gegenüber. Dies erreicht er vor allem mit dessen Dominantton *f*, der den Abschnitt fast durchgehend als Bassorgelpunkt durchzieht.³¹ Schon vor dem Eintritt des Orgelpunktes nimmt der erste Takt des Abschnitts mit einem Terzenaufstieg durch die Töne 2-12 der Reihentransposition auf *f* diesen Ankerton voraus. Thematisch rekapituliert Berg die Musik um Manons Kampf gegen ihre Krankheit fast vollständig, wenn auch in ver- tauschter Reihenfolge der Segmente.

T. 96-103	T. 104-110	T. 111-118	T. 119-124
≈ T. 1-6	T. 35-46	T. 23-34	T. 15-22

Es fehlt der Achttakter T. 7-14 mit dem ersten rhythmischen Muster. Ihn ersetzt mit großer Wucht eine an die Reprisensegmente anschließende elftaktige Codetta. Dieser *molto pesante* überschriebene "Höhepunkt" des *Allegro* (Bergs Bezeichnung) verlängert den Leitrhythmus in Form einer von Pauken, Trommel und Tamtam verstärkten *fff*-Akkordwiederholung zahlreicher von Streicherpizzicati verstärkter Bläser mit einem Absturz zum *sfz* der Sechzehntelsynkope. In dieser Form ertönt der Leitrhythmus viermal vollständig und viermal in zunehmender Ermattung, mit immer

³¹Vgl. tiefe Holzbläser/Tuba T. 97-104, dazu tiefe Streicher T. 100-101, Pauke T. 100-109, tiefe Holzbläser T. 109-111, Pauke/Cello T. 111-114, Cello/Bass T. 115-121, tiefe Holzbläser/Pauke T. 121-124, alle tiefen Instrumente (nacheinander aussetzend) T. 125-136.

kürzerem Beginn, in fallender Abfolge und bei schrumpfendem Absturzintervall langsamer und leiser werdend. Zwischen diese Sequenzen setzt Berg in einigen Holzbläsern mit Harfe, tiefen Streichern und Solo-Violine einen Seufzer. Dieser ist in fünfkotaviger Parallele aus dramatisch aufschießender großer None und fallender großer Terz gebildet und anfangs ebenfalls *ff* markiert. Im Verlauf des fünfstufigen Abstiegs wird er von der Solo-Violine mit Terzpendeln verdichtet, die ebenfalls erschaffen.

125

fff *fp* *sfz* *p* *ff*

f *fff*

Pauke, Trommel ζ γ \cdot \cdot \cdot \cdot

Tamtam ζ ζ ζ ζ ζ ζ

Violinkonzert II:
Codetta mit Leitrythmus
und Seufzer

Die Solo-Violine allein initiiert die dritte Schicht dieses Segmentes. Sie stellt den Leitrythmus-Sequenzen allmählich wachsende aufsteigende Ganztonzüge gegenüber. Sobald diese die Viertönigkeit erreicht haben, gesellt sich eine Solobratsche dazu, die den Zug bald übernimmt, ihn dann rhythmisiert und zuletzt zu einem Vor-Echo des Choralbeginns gestaltet.

Violinkonzert II: Der allmähliche Übergang zum Choralbeginn

126 Solo-Violine

fff *fp* *sfz* *p* *mp* (+ Solobratsche coll' 8va)

Adagio

Solo-Violine *mp*

133 Solobratsche *mp* *p* *pp*

Sanfter als mit diesem Übergang vom Höhepunkt der Auflehnung gegen die tödliche Krankheit zum "Es ist genug" der spirituellen Ergebung in das allzu frühe Todeslos kann Musik die Einwilligung ins menschliche Sterben nicht darstellen.

Die zweite Hälfte des zweiten Satzes steht ganz im Zeichen der Akzeptanz des unvermeidlichen Todes. Die ersten 62 und die letzten 17 Takte sind bestimmt von Bergs Adaptation des Chorals, mit dem Johann Sebastian Bach seine Kantate "O Ewigkeit, du Donnerwort" beschließt. Dieser Choral kam Bergs Intention im Schlussglied seines *Violinkonzertes* in gleich mehrfacher Hinsicht entgegen.

Da ist zunächst der Text. Er geht zurück auf den evangelischen Kirchenlieddichter und Prediger Franz Joachim Burmeister (1633-1672), der das mehrstrophige Lied 1662 unter dem Titel "Über die Sehnworte des Elias" für die Rubrik "Vorbereitung auf den Tod" in evangelischen Gesangbüchern verfasste. Als biblische Grundlage dienten ihm die Worte des Propheten Elija, der in 1. Könige 19,4 seinen Tod herbeisehnt mit den Worten: "Es ist genug; Herr, nimm nun mein Leben". Jede Strophe in Burmeisters Gedicht beginnt mit der Zeile "Es ist genug" und endet ebenso oder in leichter Abwandlung.³² Die von Bach und, nach ihm, von Berg übernommene Strophe verbindet die Bitte eines Menschen an Gott, vom Joch des Lebens befreit zu werden, mit der Zuversicht, dass damit der Weg zum Himmel offen ist und die Welt und ihr Jammer zurückgelassen werden. Sie lautet, in der von Berg modifizierten Orthografie und Interpunktion:

Es ist genug! Herr, wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus!
Mein Jesus kommt: nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr' in's Himmelshaus.
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
mein großer Jammer bleibt darnieden.
Es ist genug.

Der Komponist Johann Rudolph Ahle (1625-1673), der wiederholt mit Burmeister zusammenarbeitete, vertonte den Text noch im Jahr seiner Entstehung. Bereits auf ihn geht der Beginn mit dem Ganztonaufstieg zur leittonartig erhöhten vierten Stufe, die Wiederholung der Schlusszeile, die Gliederung der ersten ursprünglich sechs Verse in zwei Doppelphrasen von 16 + 16 und 9 + 9 Silben sowie deren antiphonale Vertonung im Wechsel von hohen und tiefen Stimmen zurück.

Bach übernahm Ahles Kontur, die Gliederung und die Wiederholung der Schlusszeile. Er adaptierte jedoch den Rhythmus und reicherte die Harmonie an, indem er u.a. die erhöhte vierte Stufe um die übrigen vier tonartfremden Töne ergänzte, so dass sein Satz alle zwölf Halbtöne enthält.

³²Fünf dieser Strophen finden sich online unter https://www.evangeliums.net/lieder/lied_es_ist_genug_so_nimm_herr_meinen_geist.html (aufgerufen 10/2024).

Violinkonzert II: Die Vorlagen des Choral "Es ist genug"

Ahle:
Vers 1-2 = [a]
(4-stimmig hoch),

Vers 3-4 = [a']
verkürzt ab T. 7,
Männerstimmentrio

Ahle: Vers 5 = [b]

Vers 6 = [b']

Vers 7 = [c]

Bach: [a].
"Es ist genug, Herr,
wenn es dir gefällt,
so spanne mich
doch aus!"

Bach: [a'].
"Mein Jesus kömmt,
nun gute Nacht,
o Welt! Ich fahr ins
Himmelshaus."

Bach: [b+b].
"Ich fahre
sicher hin
mit Frieden/
mein großer
Jammer
bleibt da-
nieden!"

Bach: [c+c].
"Es ist genug,
es ist genug."

Berg übernimmt für das nach B-Dur transponierte Lied Ahles Idee der antiphonalen Anlage, wobei er den Wechsel um Gegensätze der Textur und Tonalität erweitert. Die Solo-Violine spielt Vers [a] und [b] im tiefen Register, umgeben von und ergänzt zu Varianten der Zwölftonreihe, die im Gestus an das Himmelsleiternmotiv anknüpfen. Eine Oktave höher antworten vier Klarinetten mit [a'] und [b'] in Bachs homophonem Satz. In Vers [c] vereinigen sich Soloinstrument und Klarinetten zum direkten Wechselspiel, wobei das Bläserquartett die alterierten Harmonien der vierstimmig arpeggierenden Violine wiederholt zugunsten von Bachs Harmonisierung korrigiert.³³ Wie schon im ersten Satz des Konzertes markiert Berg die melodischen Komponenten mit charakterisierenden Adjektiven, wobei er in [a] und [a'] sogar die Teilsegmente differenziert. Dies sieht so aus:

Violinkonzert II: Bergs Adaptation des Choral's "Es ist genug"

Klarinetten: (Mein Je-sus kommt: . . .) etc.

+ Kontrafagott/
Fagott: Himmelsleiternaufstieg aus O₁₁
mp, ma deciso , *doloroso* , *mp dolce*

Violine: (Es ist ge-nug! . . .)

+ Geigen und
Fagott/ Himmelsleiterabstieg
Kontrafagott: aus U₅, weiter O₈
poco f risoluto

(Mein gro-ßer Jam-mer . . .)

Violine:
(Es ist ge - nug!)

Klarinetten:
(Es ist ge - nug!)

mp, ma risoluto

mf molto espr. e amoroso

p

pp

molto espr. e amoroso

³³Genauer: In Bergs [a'] (T. 142-147) spielen die Klarinetten Bachs [a] mit Schlussvariante in Stimme 2 und 4; in Bergs [c'] (T. 153-154) zitieren sie Bachs [c + c'], d.h. die Wendung erst zum Trugschluss, dann zur Tonika. Zu den Details von Bergs Reiheneinbindung der Violintöne vgl. Jarman, *The Music of Alban Berg*, S. 143, Notenbeispiel 179.

In der ersten seiner drei Choralvariationen (T. 158-177) verbindet Berg die Idee der antiphonalen Präsentation der Choralphrasen mit der Tritonus-Transposition, die er, anfangs verstärkt als zweistimmiger Kanon, der Choralgrundtonart vorausschickt. Den Übergang leistet die Verlängerung des Ganztonabstiegs im abschließenden “Es ist genug!” (T. 156-157), dessen *d-c-b* ein solistisches Cello mit einem durch die Oktaven fallenden *gis-fis-e* ergänzt. Auf diesem *e* setzen die gedämpften Celli mit Phrase [a] ein, von der Harfe im Abstand eines Taktes auf der Quint imitiert. Phrase [a'] folgt auf dem Choralgrundton *b* in der 2. Posaune. Das Muster wiederholt sich im zweiten Phrasenpaar mit [b] in Tritonustransposition in der 1. Posaune gefolgt von [b'] zusammen mit der Bassklarinette auf dem Grundton. Auch der Schluss mit dem absteigenden “Es ist genug” ertönt zunächst über dem Zielton *e* (1. Posaune und Celli) und erst dann über *b* (strahlend in den nun mit der Solo-Violine vereinten Geigen).

Den oben beschriebenen zentralen Choralphrasen [a'], [b], [b'] und [c] stellt die Solo-Violine das gegenüber, was Reich (nach Bergs Vorgabe) als “Klagegesang” bezeichnet. Dieser windet sich von der leeren *g*-Saite in die Höhe bis zum drei Oktaven höheren *fis*, in drei Schüben von *pp* bis *molto f* crescendoierend, wobei die Sequenzierungsintervalle denen des Chorals entsprechen.³⁴ Die zwischen zahlreichen Synkopen metrisch scheinbar frei verlaufende Kontur kreist um drei wiederkehrende Bausteine: den steigenden Ganztonzug aus dem Choralbeginn [x], die in einem (meist ganztönigen) ‘Seufzer’ endende Drei- oder Viertonkurve [y] und verschiedene Varianten des ursprünglich oktaviert fallenden Halbtones mit Tonwiederholung aus Manons “keckem” Motiv [z].

Violinkonzert II: Der Klagegesang der Solo-Violine

³⁴Vgl. T. 164 von *g*, T. 170 von *cis* (= Tritonus), T.173 von *fis* (= Quart).

Überleitend münden die Solo-Violine sowie die Posaune und die Bratschen mit Imitationen von [c] in den Choralgrundton *b* ein, während Saxophon und 1. Klarinette den vollständigen Ganztonabstieg von *d* nach *e* aus dem vorausgegangenen Übergang zitieren. Darauf folgt die zweite Variation als vielfältige Spiegelung der ersten: Ihre Kontur ist umgekehrt, die tonale Ankerung im antiphonalen Wechselspiel vertauscht, und statt eines Kanons auf der Oberquint in Phrase [a] ist es hier Phrase [a'], die im Abstand eines Taktes imitiert wird, und zwar auf der Unterquint und mit Parallelverstärkung beider Stimmen.

Violinkonzert II: Die Choralphrasen in Variation II

[a] Umk.
2 Hörner

178 *mp* (*deciso*) (*doloroso*) (*dolce*)

[a'] Umk.
4 Hörner +
2 Trompeten

184 *f* *ff* HÖHEPUNKT (des Adagios)

Kontrafagott
Tuba, Harfe,
Celli/Bässe
coll'8va

[b] Umk.
Posaune 1

[b'] Umk.
Posaune 2
+ Tuba

[c] Umk.
Celli
(m.Dpf)

[c'] Umk.
Posaune 1,2

f (*risoluto*) *mf* (*risoluto*) *f* (*espr. e amoroso*) *mf* (*espr. e amoroso*) *p*, *ma espr.* (*amoroso*)

mp (*espr. e amoroso*) *p*, *ma espr. e amoroso* *p* *espr.*

Über diesen antiphonalen Phrasen steigt erneut der Klagegesang der Solo-Violine in drei Schüben in die Höhe, wobei die zuvor meist ganztönig konvexen Kurvenfiguren jetzt konkav und zur Chromatik verdichtet sind (*g-fis-as* etc.). Zugleich wächst die Unterstützung der Solistin: Ihrer Klage hatten sich bereits in Variation I nacheinander einzelne 1. Geigen im Unisono angeschlossen; in Variation II folgen ab Phrase [a'] alle 2. Geigen und im *ff*-Höhepunkt kurz sogar die Bratschen.

Im Verlauf dieser Kombination aus Todesakzeptanz und letzter Klage hat Berg das Tempo schrittweise reduziert, von *di nuovo Adagio* zu Beginn der Variation über *poco a poco calmando* in den [b]-Phrasen bis zu *Molto tranquillo* in den Echos des abschließenden “Es ist genug”. Schon in deren Mitte (ab T. 198) ruft die Solo-Violine die absteigende Kontur in Erinnerung, mit der sie im ersten Konzertsatz das “Kärntnerlied” begleitet hatte.³⁵ Die Celli reagieren mit beschleunigten und tonal alterierten Verlängerungen der Choralchluss-Echos, die schließlich in die Ländlermelodie einmünden – “Wie aus der Ferne (aber viel langsamer als das erstemal)”. In den folgenden zehn Takten übernehmen verschiedene Bläser und Streicher den zweistimmigen Liedsatz, von der Harfe wie im Vorbild begleitet mit pseudovolksliedhaften Klampfendreiklängen, die dem Es-Dur der Melodie die Schritte einer A-Dur-Kadenz unterlegen.

Im Rallentando zur “quasi a tempo I” markierten Coda verbindet die Posaune die Quinten der beiden Dreiklänge mit dem Ganztonzug *b-c-d-e* und antizipiert damit den Beginn der dritten Choralvariation. Hier setzt Berg die Melodie-Phrasen [a] und [b] homophon, weicht jedoch mit vielen Verfremdungen und wiederholten Querständen von Bachs Harmonisierung ab. Die Solo-Violine stimmt über dem Choralgrundton *b* zunächst eine neue Variante ihres Klagegesanges an, ergänzt dann den abschließenden f-Moll-Dreiklang der Phrase [b] mit einer Kurve durch die zugehörige Transposition der Zwölftonreihe³⁶ und initiiert zuletzt – nun *Molto adagio* – den Choralchluss *f-d-c-b*, den die Blechbläser in zwei tieferen Oktaven imitieren. Darunter spielen solistische Streicher, aus der Tiefe in immer höhere Regionen aufsteigend, verschiedene Transpositionen der originalen Reihe, die wie das Himmelsleitermotiv in T. 27 und 37 des Kopfsatzes mit Ton 4 verlängert sind und einmal auch dessen rhythmische Gestalt annehmen.

Zuletzt fallen die Hörner mit der Umkehrung der Choralphrase [a] zum *g*, und die 1. Geigen bestätigen “wie aus weiter Ferne” den primären Grundton mit einer Leere-Saiten-Arpeggiokurve. Doch Harfe und Bläser setzen, ihrerseits leise durch die Oktaven aufwärts springend, den aus g-Moll und B-Dur zusammengesetzten Vierklang *b/d/f/g* dagegen. Zuletzt verlängern – wie schon zu Anfang dieses Kapitels erwähnt – auch die Kontrabässe den Quintenfall der Geigen bis zum Choralgrundton *b*, dem sekundären Ankerton des Werkes. So endet das Violinkonzert bitonal, wie es begonnen hat.

³⁵Vgl. Solo-Violine II, T. 200-201 *d-c, c-b* mit I, T. 214-215 *f-es, es-des*.

³⁶T. 222 aus O_{10} , Bläser/Streicher *es + f/as/c* = Ton 12+1-2-3, Violine Ton 9 - - - 4 - - - 11.