

Illustrationen

Musikbeispiele

<i>Drei Orchesterstücke I: Das akkordische Grundmaterial</i>	26
<i>Drei Orchesterstücke I: Das melodische Grundmaterial aus Dreitonzellen</i>	26
<i>Drei Orchesterstücke I: Der Hauptrhythmus</i>	27
<i>Drei Orchesterstücke I: Das erste Segment der Durchführung</i>	29
<i>Drei Orchesterstücke I: Der Beginn des zweiten Durchführungssegmentes</i>	29
<i>Drei Orchesterstücke I: Hauptrhythmus-Varianten als Kontrapunkt</i>	30
<i>Drei Orchesterstücke I: Die Rubatophrase im Höhepunkt der Durchführung</i>	30
<i>Drei Orchesterstücke I: Der Einschub im Schlussrahmen</i>	31
<i>Drei Orchesterstücke II: Sehnsuchtsvolle Geste und emphatische Figur</i>	33
<i>Drei Orchesterstücke II: Die ätherische Kontur</i>	34
<i>Drei Orchesterstücke II: Die Thematik in der ersten Walzerphase</i>	35
<i>Drei Orchesterstücke II: Die Thematik zu Beginn der zweiten Walzerphase</i>	35
<i>Drei Orchesterstücke II: Tonale Spiegelung an den Rändern der Walzerfolge</i>	36
<i>Drei Orchesterstücke II: Spiegelung von Augmentation und Diminution</i>	38
<i>Drei Orchesterstücke III: Die vier Marschformeln</i>	39
<i>Drei Orchesterstücke III: Zwei Klangfarbenmelodien zu Beginn des Marsches</i>	40
<i>Drei Orchesterstücke III: Das Aufschwungmotiv</i>	43
<i>Drei Orchesterstücke III: Die kumulierenden Klangfarbenakkorde</i>	44
<i>Drei Orchesterstücke III: Die Solokantilene</i>	44
<i>Drei Orchesterstücke III: Die <i>grazioso</i>-Thematik</i>	45
<i>Drei Orchesterstücke III: Der Hörnerruf mit seinen Imitationen</i>	46
<i>Drei Orchesterstücke III: Der Vordersatz des <i>Allegro energico</i>-Themas</i>	46
<i>Drei Bruchstücke I: Der Refrain des Marsch-Rondos</i>	57
<i>Drei Bruchstücke I: Die Melodik im ersten Couplet</i>	57
<i>Drei Bruchstücke I: Bewunderung für die Soldateska</i>	58
<i>Drei Bruchstücke I: Das Wiegenlied</i>	59
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 1, die biblische Ehebrecherin</i>	63
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 1, sanft und leicht zu Jesu Vergebung</i>	63
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 1 als Selbstjustiz</i>	64
<i>Drei Bruchstücke II: und als Versenkung in die Sühne zu Beginn der Fuge</i>	64
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 2 als symbolische Präsenz Gottes</i>	64
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 2 als Ausdruck der Vergebung</i>	65
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 2 als Übergang zur Sühnehandlung</i>	65
<i>Drei Bruchstücke II: Motiv 3, Maries Verzweiflung</i>	65

<i>Drei Bruchstücke</i> II: Motiv 3, Maries Selbstanklage	66
<i>Drei Bruchstücke</i> II: Motiv 3, dramatisch über Motiv 1 in zwei Varianten	66
<i>Drei Bruchstücke</i> II: Motiv 3 in zwei Varianten	67
<i>Drei Bruchstücke</i> II: Motiv 3 zur Fußsalbung	67
<i>Drei Bruchstücke</i> II: Subjekt 2 mit der Hoffnung auf Erbarmen	67
<i>Drei Bruchstücke</i> II: Rundung mit Motiv 1	68
<i>Drei Bruchstücke</i> III: Der Sechsklang im chromatischen Aufstieg	69
<i>Drei Bruchstücke</i> III: Das <i>Adagio</i> -Motiv	71
<i>Drei Bruchstücke</i> I und III: Das Jägerlied als Binnenzitat	71
<i>Drei Bruchstücke</i> III: Ausgenützt und verstört	72
<i>Drei Bruchstücke</i> III: Zugleich devot und machtlos	72
<i>Drei Bruchstücke</i> III: Der Tod als Moment der Vollendung	73
<i>Kammerkonzert</i> I: Das Motto	79
<i>Kammerkonzert</i> I: Das ‘Schönberg-Thema’ als Zwölftonreihe	81
<i>Kammerkonzert</i> I: Die Terzenkette als palindromische Intervallfolge (Reihe 2)	81
<i>Kammerkonzert</i> I: Das <i>Scherzando</i> -Thema (Reihe 3) mit zwei Antworten	82
<i>Kammerkonzert</i> I: Der Quartenzirkel (Reihe 4)	82
<i>Kammerkonzert</i> I: Drei Versuche einer Kleinterzgruppen-Sequenzierung	83
<i>Kammerkonzert</i> I: Die Kantilene am Ende von Segment B	83
<i>Kammerkonzert</i> I: ‘Subjekt’ und ‘Kontrasubjekt’ in Segment C	83
<i>Kammerkonzert</i> I: Eine schlichte Kontur und ihre exzentrische Umkehrung	88
<i>Kammerkonzert</i> II: Das Hauptthema der Violine (Reihe 1)	97
<i>Kammerkonzert</i> II: Das Codetta-Thema der Bläser (Reihe 2)	98
<i>Kammerkonzert</i> II: Die ‘sehnsuchtsvolle Kontur’ im Vorspiel zu B	98
<i>Kammerkonzert</i> II: Die ‘lyrische Phrase’ in Abschnitt B	99
<i>Kammerkonzert</i> II: Der “Hauptrhythmus”	99
<i>Kammerkonzert</i> II: Polyrhythmische Engführung im Höhepunkt von B	100
<i>Kammerkonzert</i> II: Die Glockenschläge des alternativen Solisten	101
<i>Kammerkonzert</i> II: Abschluss mit “Schönberg”-Kryptogramm	104
<i>Kammerkonzert</i> III: Die Einführung des strukturierenden “Seitenrhythmus	109
<i>Kammerkonzert</i> III: Die rhythmische Phrase im dritten Rondo-Segment	110
<i>Kammerkonzert</i> III: Der scharf rhythmisierte Krebs der Kopfsatz-Kantilene	112
<i>Kammerkonzert</i> III: Der Glockenton im Hauptrhythmus mit Krebs	113
<i>Kammermusik</i> III: Der Hauptrhythmus mit variierten Spiegelung	114
Darstellung der Allintervallreihe in Klavierlied und <i>Lyrische Suite</i> I	117
<i>Kammerkonzert</i> III: Gegen Ende der Coda, die krönende Allintervallreihe	118
<i>Kammermusik</i> III: Abschluss mit den Namenskryptogrammen	118
Schönbergs “Melisande”-Kontur und der Beginn von Bergs Codetta-Thema	124
<i>Lulu-Suite</i> I: Leise Seufzer in konsonanter Umgebung	133
<i>Lulu-Suite</i> I: Die Einführung von Lulus Thema in der “Introduzione”	134
<i>Lulu-Suite</i> I: Alwas Verehrung für Lulu, als Rahmen von Abschnitt I	135
<i>Lulu-Suite</i> I: Alwas Gedankenaustausch mit Lulu	136

<i>Lulu-Suite</i> I: Alwas zögernd gestandene Liebe zu Lulu	136
<i>Lulu-Suite</i> I: Alwas zunehmende Aufgewühltheit	137
<i>Lulu-Suite</i> I: Das Porträtmotiv	137
<i>Lulu-Suite</i> I: Der Beginn von Alwas “Hymne” auf Lulu	143
<i>Lulu-Suite</i> II: Die Ostinato-Einleitung	145
<i>Lulu-Suite</i> II: Lulus stark verändertes Aussehen	145
<i>Lulu-Suite</i> II: Alwas Thema, in einer aufwärts stürmenden Variante	146
<i>Lulu-Suite</i> II: Die “ <i>Lulu-Reihe</i> ” in großer Nervosität	146
<i>Lulu-Suite</i> II: Das Porträtmotiv aus Original und Umkehrung	147
<i>Lulu-Suite</i> II: Die erst im Retrograd hörbaren Seufzer	148
<i>Lulu-Suite</i> III: Die Rahmenfigur der Rechtfertigung	149
<i>Lulu-Suite</i> III: Lulus Selbstbild	150
<i>Lulu-Suite</i> III: Reaktion als Spiegelkanon	150
<i>Lulu-Suite</i> III: Die Äquivalenz der Ausgangspositionen	151
<i>Lulu-Suite</i> III: Lulus Oktatonik, Porträtmotiv und Thema	152
<i>Lulu-Suite</i> III: Die Absurdität der ersehnten Distanz trotz Ehe	152
<i>Lulu-Suite</i> III: Gabe und Gegengabe aus Lulus Perspektive	153
<i>Lulu-Suite</i> III: Im Reinen mit sich	153
Wedekinds Bänkellied	155
<i>Lulu-Suite</i> IV: Die Einleitung des “Bekenntnisses”	156
<i>Lulu-Suite</i> IV: Metrische und harmonische Eigenständigkeit in Variation II	158
<i>Lulu-Suite</i> V: Die Rhythmik zunehmender innerer Bedrängnis	161
<i>Lulu-Suite</i> V: Die Verzweiflung der Gräfin Geschwitz	162
<i>Lulu-Suite</i> V: Sehnsucht und flehendes Rufen	162
<i>Lulu-Suite</i> V: Die vielfache Mahnung des Schicksals	163
<i>Lulu-Suite</i> V: Gräfin Geschwitz empfängt den Todesstoß	164
<i>Violinkonzert</i> : Die Zwölftonreihe mit ihren Grundbausteinen	173
<i>Violinkonzert</i> : Weitere Dreiklänge in der Zwölftonreihe	173
<i>Violinkonzert</i> : Arpeggien-Exzerpte aus der Zwölftonreihe	174
<i>Violinkonzert</i> : Der Ganztonzug mit Oktavierung	174
<i>Violinkonzert</i> : Der Schluss von Reihe und Umkehrung im Bachschen Choral	176
<i>Violinkonzert</i> I: Die Basswelle mit Synkopenkette	178
<i>Violinkonzert</i> I: Das Himmelsleitermotiv mit ‘oktaviertem Halbton’	178
<i>Violinkonzert</i> I: Die gepaarte <i>delicato</i> -Figur	179
<i>Violinkonzert</i> I: Das <i>grazioso</i> -Thema der Solo-Violine	179
<i>Violinkonzert</i> I: Das <i>animato</i> -Thema	180
<i>Violinkonzert</i> I: Zwei Motive und eine Figur in der “Scherzo”-Eröffnung	181
<i>Violinkonzert</i> I: Manons <i>dolcissimo</i> -Thema	182
<i>Violinkonzert</i> I: Das “kecke” Motiv	182
<i>Violinkonzert</i> I: Das emphatische <i>energico</i> -Thema	183
<i>Violinkonzert</i> I: Das <i>ritmico</i> Motiv	183
<i>Violinkonzert</i> I: Das träumerische Duett	184

Die "Kärntner Volksweise"	185
<i>Violinkonzert I: Bergs pastoraler Ländler</i>	185
<i>Violinkonzert II: Satzübergang und Reihen-Modulation</i>	188
<i>Violinkonzert II: Das erste rhythmische Muster</i>	189
<i>Violinkonzert II: Der Leitrythmus des Überlebenskampfes</i>	190
<i>Violinkonzert II: Die "träumerische Kontur" im vierstimmigen Kanon</i>	193
<i>Violinkonzert II: Codetta mit Leitrythmus und Seufzer</i>	194
<i>Violinkonzert II: Der allmähliche Übergang zum Choralbeginn</i>	194
<i>Violinkonzert II: Die Vorlagen des Chorals "Es ist genug"</i>	196
<i>Violinkonzert II: Bergs Adaptation des Chorals "Es ist genug"</i>	197
<i>Violinkonzert II: Der Klagegesang der Solo-Violine</i>	198
<i>Violinkonzert II: Die Choralphrasen in Variation II</i>	199

Diagramme

<i>Drei Orchesterstücke II: Die Walzerfolge</i>	34
Die Spiegelungen im Kopfsatz des <i>Kammerkonzertes</i>	80
Variation V als "Überhol-Kanon" im Kopfsatz des <i>Kammerkonzertes</i>	94
Der Aufbau des <i>Adagio</i> in Satz II des <i>Kammerkonzertes</i>	96
Schema zum Aufbau von Satz III des <i>Kammerkonzertes</i>	106
Die Polythematik in Satz III des <i>Kammerkonzertes</i>	106
Das "magische Quadrat" von Bergs <i>Lulu</i> -Reihe	139
Der Aufbau des <i>Adagio</i> in Satz V der <i>Lulu-Suite</i>	153
Die Akkordspiegelung in Satz V der <i>Lulu-Suite</i>	163
Steigernde Spiegelung im <i>Violinkonzert</i>	171
Die Reihe des <i>Violinkonzertes</i> im "Magischen Quadrat"	172

Texte

Synopsis der Oper <i>Lulu</i>	131-132
Wedekinds Monolog als "Lied der Lulu"	149
Wedekinds Bänkellied, Strophe I-II	155
Franz Joachim Burmeisters Choralstrophe	195

Abbildungen

Alban Berg, gemalt von Arnold Schönberg (ca. 1912)	21
Marie mit dem Knaben, Bühnenbildskizze Jürgen Rose, 1982/83	62
Schönberg, Berg und Webern zur Entstehungszeit der <i>Kammermusik</i>	78
Lulu als Pierrot. Bühnenbildentwurf Jocelyn Herbert, 1977	138
Manon Gropius	170