Einheit II: ALBAN BERG (1885-1935) –

Sonate op.1 (1908) **– Grenzbereiche der Durmoll-Tonalität, Weiterentwicklung traditioneller Formen**

Zunächst ein paradigmatischer Anfang:

Die Sonate repräsentiert sehr typisch den stilistischen Ansatz der 2. Wiener Schule um Arnold Schönberg (1874-1951) im ersten Jahrzehnt des 20.Jahrhunderts. Die Komponisten beschäftigen sich mit den traditionellen Formen: neben Liedern entstehen Sonatenformen (Arnold Schönberg zeigt eine besondere Vorliebe für einsätzige Großformen, siehe 1. Streichquartett und das Streichsextett „Verklärte Nacht"), Bergs Kommilitone Anton Webern (1883-1945) schreibt als sein Opus 1 eine Passacaglia. Formal beruft sich Arnold Schönberg auf die Entwicklungstechnik von Johannes Brahms, harmonisch-rhythmisch scheint die damals als fortschrittlich empfundene Sprache Wagners (insbesondere natürlich des Tristan) und der Neudeutschen den größten Einfluss genommen zu haben. Die Tonalität erscheint also extrem erweitert und bis an die Grenzen gespannt, auch wenn der Tonartenplan den traditionellen Formen gehorcht und die Werke bis ca. 1909/10 eine Tonartenvorzeichnung besitzen.

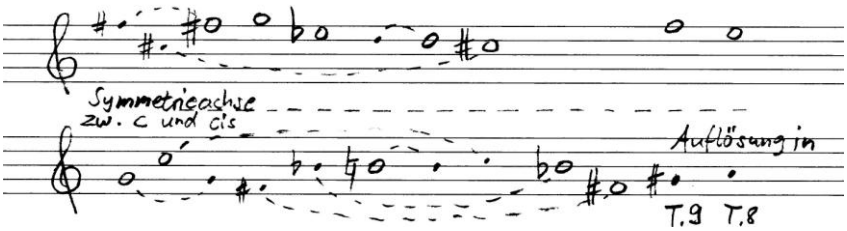
Fast die gesamte Haltung lässt sich schon in den knapp vier Eröffnungstakten des offiziellen Erstlings Alban Bergs ablesen (diesem Werk sind zahlreiche Lieder und Sonatenwerke vorangegangen, die heute der Öffentlichkeit zugänglich sind). Aus diesem Beginn entwickelt sich nicht nur vegetativ das op.1, sondern quasi die gesamte Musiksprache dieses Komponistenkreises. Wir können drei verschiedene intervallische Erscheinungen im konsequent 4stimmigen Satz erkennen. Zuerst den Quartanstieg mit reiner und übermäßiger Quarte, dann den Abstieg über den übermäßigen Dreiklang (sozusagen in wellenartiger Kaskade) und die chromatisch abwärts führenden Linien, die schon den Satz unterhalb der zuvor beschriebenen Tongruppen bestimmen, vor allem aber den Seufzer-artigen Abschluss. Schon die Begleitung in T.4 (die zwei Viertel des Auftakts zähle ich als T.1) der linken Hand des Tonika-h-Moll-Dreiklanges (des einzigen bis zum Ende der einsätzigen Sonate) verweist wieder zurück auf den punktierten Beginn – also beginnt bereits hier die ständige Verwandlung, die konsequente Durchdringung des Satzes mit Motivischem. Bei allem typisch Pianistischen erscheint doch die gesamte Sonate als polyphon-kontrapunktisch in nie überschrittener 5stimmigkeit (außer natürlich Oktavverdopplungen und gelegentliche „Doppelgriffe"), was Alfred Brendel zu der Analogie zu einem Streichquintett veranlasste.

Wir sehen also drei verschiedene Typen der Tongruppen, aber auch der rhythmischen Erscheinung: kurze Punktierung, Kaskade in geraden Achteln und lange Punktierung als Seufzer. Projizieren wir die Intervalle in die Vertikale (machen wir also aus „Melodien" Harmonien) erhalten wir auch drei verschiedene Akkordtypen: Quartenakkorde (natürlich die größte Neuigkeit für die damalige Zeit), Ausschnitte aus der Ganztonleiter und traditionelle Terzschichtungen, die zur 4- oder 5stimmigkeit erweitert werden. Von allen drei Akkordtypen macht der Komponist gleichermaßen Gebrauch.

Wir können auch beobachten, wie sich der Tonumfang symmetrisch erweitert, ja, wie sogar Töne, die auf der einen Seite der angenommenen Symmetrieachse erscheinen, später auch auf der anderen erklingen. Das hat natürlich zum Einen mit der Tendenz zu tun, dass der chromatische Tonraum vollständig ausgefüllt wird – so wie eine Stimme eines kontrapunktischen Satzes keine Stufe auslassen wird, oder eine klassisch-romantische Melodie im-

mer wieder auf das zurückkommen wird, das Hindemith „Sekundgang" nennt, so wird eben hier jeder chromatische Schritt berührt.

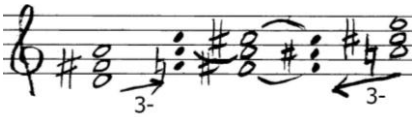
Zum anderen liegt hier wohl der bewusste Gestaltungswille zu einer übergreifenden Symmetrie der Tonhöhen vor, wie er besonders ausgeprägt schon bei Mozart und Brahms vorkam. Im folgenden Diagramm stelle ich jeden Melodieton als weiße Note gleichzeitig mit seinem Spiegelbild als ausgefüllte Note jenseits der Achse zwischen dem c" und cis" dar (die genaue Mitte der eröffnenden Quart-Tritonus-Figur). Der gestrichelte Haltebogen führt dann zur Einlösung des Tones. Die Bedeutung der angenommenen Symmetrie-Achsen, die zwischen zwei Tönen liegen (also quasi auf dem Viertelton), ist allgemeiner Natur. Diese Art Achsen kommen in dieser Zeit bei allen Komponisten der zweiten Wiener Schule vor. Im Abschnitt über Webern op.10 soll detaillierter darauf eingegangen werden.



Als Beispiel für die klassische Verwendung von Symmetrie-Achsen ist hier die Anfangsperiode des langsamen Satzes der letzten Klaviersonate KV 576 von Mozart wiedergegeben.

Im Laufe des periodischen Satzes wird eben nicht nur jede Stufe berührt, sondern die Tonhöhen werden auch hier sukzessive um eine Symmetrieachse gruppiert, häufig wie hier die Terz oder auch die Quinte des Tonika-Dreiklanges. Hier ergibt sich natürlich keine reale Symmetrie der chromatischen Töne, sondern eine tonale leitereigene. Zunächst wird das cis mit Doppelschlag umspielt, dann zur Oberterz e geweitet, die Unterterz folgt in T.2. Mittlerweile kam auch schon die Unterquarte gis vor – deren symmetrische Entsprechung fis lässt bis zum 2.Viertel von T.3 auf sich warten, dann jedoch zusätzlich hervorgehoben durch die umspielende Chromatik. Selbst die Aufwärtschromatik in T.4 findet ihre spätere Entsprechung in T.7. Mit dem elegant gestreiften melodischen Höhepunkt cis in T.7 wird die Symmetrieachse verschoben, rechnerisch zwischen d und dis. Genau diese beiden Töne wurden jedoch eine Oktave tiefer in der Begleitung schon vorbereitet (harmonischer Höhepunkt) und tauchen nun in der Abwärtschromatik wie erwartet auf.

Dieses Prinzip kann auch auf den Tonartenplan eines ganzen Satzes oder Werkes ausgedehnt werden: So hat der Eingangssatz der 2. Symphonie D-Dur von Johannes Brahms einen Seitensatz in fis-Moll, eine Schlussgruppe im regulären A-Dur, die Durchführung berührt als Tonarten u.a. F-Dur und Fis-Dur, somit das fis-Moll des Seitensatzes einkreisend und als genaue symmetrische Mitte zwischen D- und A-Dur definierend.



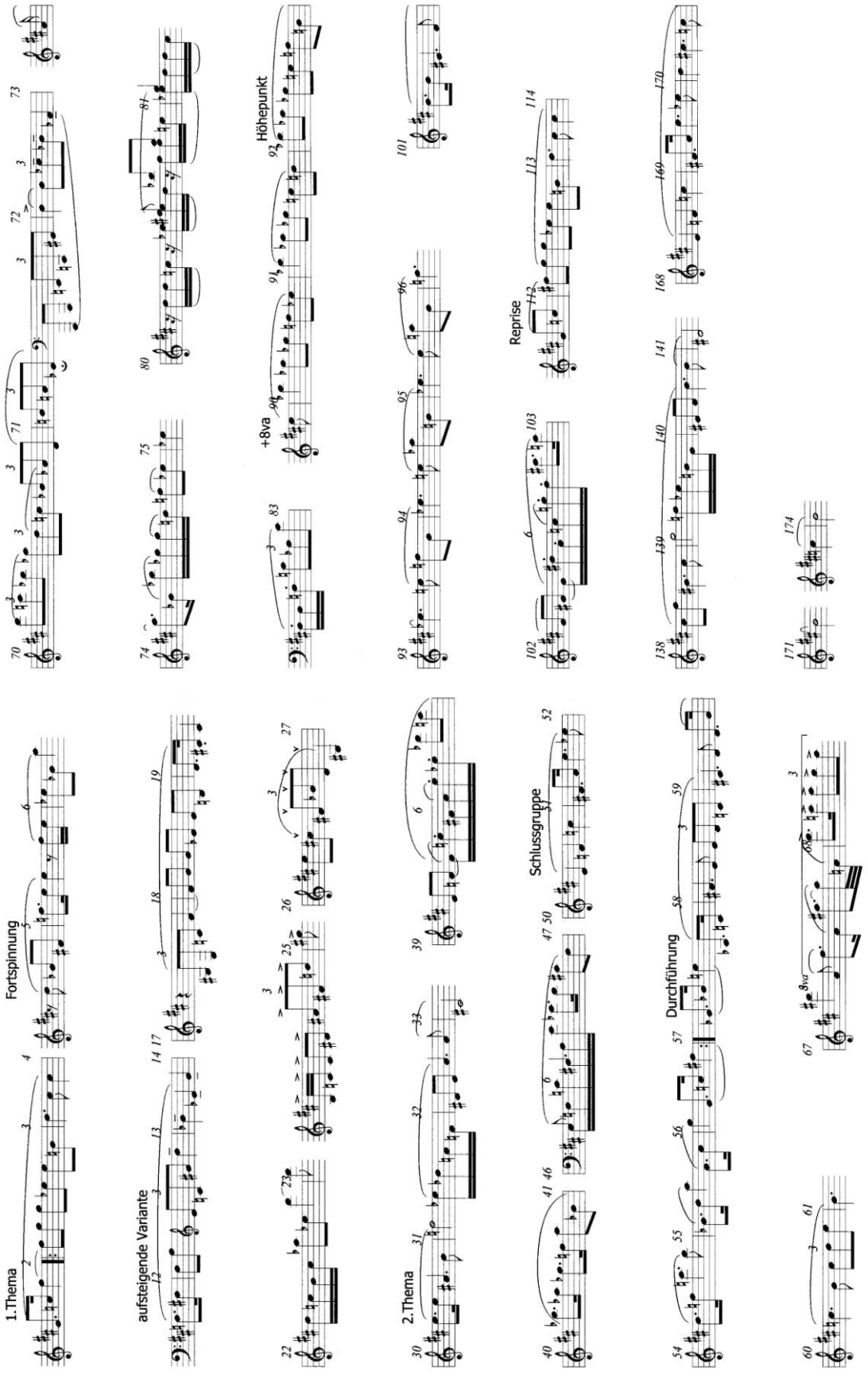
Letzte Beobachtungen der ersten vier Takte (wir könnten uns länger daran aufhalten, aber wollen ja auch mal weiterkommen): in T.3, 1. Viertel entsteht fast der berühmte Tristan-Akkord (das *d''* müsste sofort zum *cis''* aufgelöst werden, dann hätten wir ihn genau) – das verweist also auf den Ursprung dieser Welt der Harmonik. Dass diese vier Takte tatsächlich erst einmal für sich genommen werden müssen, deutet auch die Tempogestaltung und Phrasierung an: accelerando und ritardando in einer Welle, danach ein (sonst seltenes) Atemzeichen.

Was nun im weiteren Verlauf des Werkes passiert, gehorcht zwar den überkommenen Gesetzen des Sonatensatzes, lässt sich aber mit den Kategorien der traditionellen Formenlehre dennoch schwer fassen. Zu sehr fließt eines aus dem anderen, ein echter thematischer oder harmonischer Gegensatz zwischen den Formteilen lässt sich kaum ausmachen. Wir können in diesem Werk eines der ersten sehen, das die „Entfaltungsform" in Reinkultur widerspiegelt – die Bezeichnung stammt von Hermann Erpf aus seiner Formenlehre „Form und Struktur in der Musik" (Schott-Verlag, Mainz 1967). Dort schreibt Erpf: *„An sich ist das Prinzip der Entfaltung in der Musik sehr alt;… Aber erst in der neueren Musik erstrecken sich die Beziehungen der Entfaltung auf größere Formteile und schließlich auf ganze Sätze. … Wo die Entfaltung überwiegt* (im Gegensatz zu den von ihm so genannten „Reihungsformen" wie z.B. Rondo und „Gleichgewichtsformen" wie die klassische Sonate), *tritt eine Zielrichtung des Zeitablaufs ein, die die Gleichgewichtsform nicht kannte. Die Glieder streben dem Ganzen zu, die Form erfüllt sich in einer Kette von Kulminationen. Das Verhältnis zur Zeit ist nicht mehr das der linearen Abschnittsfolge der Reihenform, noch das der Rückgriffe zur Herbeiführung der Schluß-Erwartung der Gleichgewichtsform, sondern in den Teilen wie im Ganzen Zielgerichtetheit.*"(S.147)

Damit will Erpf natürlich einer streng organisierten Beethoven-Sonate ihre Zielgerichtetheit nicht absprechen, aber sie strebt als klassische Form immer zur Reprise, d.h. zum Gleichgewicht. Entfaltungsformen, die man ab bestimmten Werken der Romantik (die Großformen Liszts, die „unendliche Melodie" Wagners) und vor allem in Werken der zweiten Wiener Schule um Schönberg erkennen kann, können zwar im Einzelfall auf klassische Formen zurückgreifen, aber formbildende Merkmale sind eher die „permanente Variation" (Schönberg über Brahms) und das Entwickeln in Spannungswellen als das Ausgleichen durch Wiederholung. Viele Entwicklungen sind nicht so sehr Fortspinnungen wie in früheren Durchführungen, sondern gleichen oftmals eher Prozessen: ein oder mehrere Elemente werden in andere Elemente überführt. Das kann melodische Motive, Rhythmen, Harmonik und u.U. sogar das Tempo betreffen. Nachweisen möchte ich das an Bergs Klaviersonate anhand hauptsächlich der melodischen Motive. Im Prinzip wird das erste Motiv (im alten Sinne also das „Thema") ständig verwandelt, und alle motivischen Erscheinungen lassen sich auf die ersten Takte zurückverfolgen.

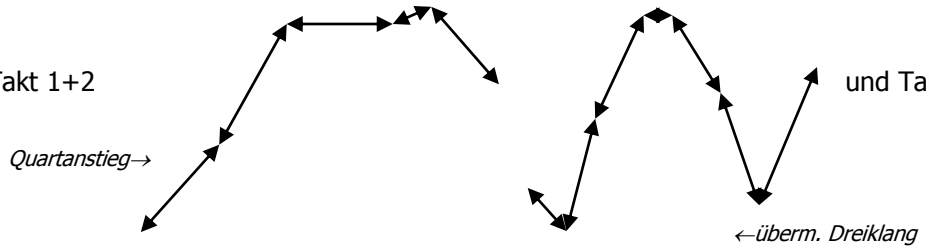
Meine weitere Analyse beschränkt sich weitestgehend auf die jeweils führende melodische Schicht, weil ansonsten der Rahmen gesprengt würde – so vielfältig sind die Beziehungen und so dicht das Geflecht variativer Entwicklungen. Eine Art Thementafel (s.S.16) verfolgt den Weg des „Hauptthemas" durch das ganze Werk.

ALBAN BERG: Sonate op.1 h-Moll – Tafel der Motivverwandlungen



Beobachten wir zu Beginn den Einsatz verschiedener Entwicklungstechniken: zwischen Thema und Fortspinnung wird die Kaskade in eine einfache Abwärtsbewegung verwandelt und ersetzt den Quartanstieg (selber Rahmen: große Septim), der Seufzer wird auf zuerst halbe Länge diminuiert, dann auf zwei Sechzehntelnoten. In T.6 wird das aufsteigende Quartmotiv in eine Wellenbewegung verwandelt. Es folgt eine relativ konventionelle Fortspinnung, in der der absteigende übermäßige Dreiklang abgespalten und sequenziert wird. Aus einer Mittelstimme, die eine Umkehrung des Seufzers verwendet, erwächst die aufsteigende Variante T.12. An dieser Stelle, die den Platz der Überleitung einnimmt (markiert durch die Angabe „Rascher als Tempo 1") sehen wir eine weitere Verarbeitungstechnik, die zu Beginn des 20.Jahrhunderts eine ziemliche Neuheit darstellt: der Quartanstieg taucht nun als übermäßiger Dreiklang in der Wellenform von T.6 wieder auf – d.h.: zwei Elemente, nämlich die Wellenvariante des Anstiegs und der übermäßige Dreiklang sind ineinander überführt worden. Die Varianten betreffen also nicht nur die Rhythmik und intervallische Bewegungsrichtung der Motive, sondern die Intervallstruktur selbst. Quart-, Ganzton- und Terzharmonik sind untereinander austauschbar. Die Motive wirken, als seien die Noten an Gummibändern befestigt, die wir nicht nur dehnen, stauchen (also augmentieren bzw. diminuieren) und umdrehen können (also Umkehrung und Krebs bilden), sondern wir können auch an einzelnen Punkten ziehen und drehen. Vorstellungen von recht neuzeitlicher Vektorenrechnung und Matrizen springen in den Kopf – „Enter the Matrix"!

Diagramm Takt 1+2 und Takt 12+13



Diese Techniken sind natürlich nur in einer Situation der gespannten chromatischen Harmonik möglich, wo zwischen eigentlich widersprüchlichen harmonischen Feldern vermittelt werden kann. Aspekte dieser prozesshaften Verwandlungstechnik sind zwar schon bei Schubert, Liszt, Wagner und Brahms zu entdecken, aber erst Komponisten, die kurz davor sind, Tonikalität zugunsten einer nicht grundtongebundenen, umfassenden Chromatik über Bord zu werfen, können diese Technik zur vollen Geltung bringen. Damit verlagern sich die formalen Problemstellungen: wo Tonalität die Form nicht mehr gliedert, müssen andere Gestaltungsmittel wirksam werden (eben die der beschriebenen Entfaltungsform) – andererseits stellt sich aber die Frage nach der Notwendigkeit der Übernahme traditioneller, tonal definierter Formen wie etwa der Sonatenform. Dies wurde den Komponisten der zweiten Wiener Schule zunehmend bewusst, Berg verzichtet in op.1 auf den Sonatenzyklus, die Sonate bleibt also einsätzig; in der Folge wenden sich die Komponisten (insbesondere Webern) aphoristischen Kleinstformen zu (wo alles mit allem verknüpft werden kann, ist jeder wiederholte Ton schon überflüssig…). Erst mit der Bändigung der freien Atonalität mit der Zwölftontechnik finden die Komponisten wieder zu größere Formen mit deutlich klassizistischem Einschlag – dazu später mehr im Strawinsky-Abschnitt.

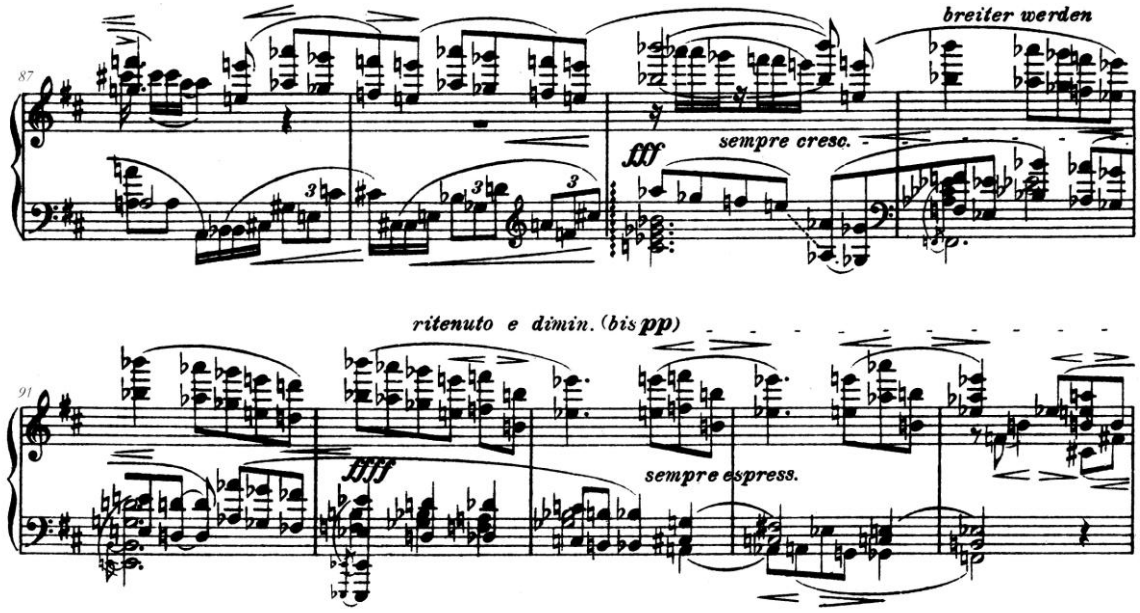
Auf einige Détails sei nun noch hingewiesen:

Aus der Abspaltung des übermäßigen Dreiklangs in der umgekehrten Wellenform von T.26 entsteht allmählich der Beginn des zweiten Themas (T.30ff), das weiter Elemente des umgekehrten Seufzers, des übermäßigen Quartanstiegs und des abwärts fallenden Ganztonakkordes beinhaltet. Der Sextfall (T.33 mit Auftakt) ist bereits eine Augmentation und Intervalldehnung des Themenbeginns.

T.39 beinhaltet eine Fortspinnung des Ganztonakkordes und bringt erstmals ein Motiv mit Sekundgängen ins Spiel, das auf dem Höhepunkt der Sonate (genau in der Mitte der 180 Takte) zur Kulmination kommt. In T.44f können wir die Quartenharmonik in Reinkultur sehen, stets vermittelt durch andersartige Akkorde: T.44 3.Viertel ein Ganztonakkord, T.45 1. Viertel ein halbverminderter Vierklang (eine Umkehrung des Tristan-Akkordes…!).

Besonders schön ist die Intervalldehnungs- und -stauchungstechnik in der Schlussgruppe zu beobachten: die Tongruppe aus T.51 wird wirklich gummiartig „verzogen" und so allmählich wieder in die Intervallstruktur des Quartanstieges zurückgeführt (siehe Thementafel).

Der Höhepunkt der Sonate sei vollständig wiedergegeben. Auch hier können wir das prozesshafte Überführen einzelner Elemente in verschiedene Zustände gut beobachten: Das skalenartige Abstiegsmotiv aus T.40ff hatte sich immer höher geschraubt, bis es hier in T.89 den höchsten Ton b"" erreicht (seltsamerweise nicht der höchste Ton des gesamten Stückes, dieser erklang schon beim vorläufigen Höhepunkt in T.68ff). An diesem b hängt sich das Abstiegsmotiv auf, verändert sich von es-Moll zur Ganztonleiter. Auch die Begleitakkorde wechseln von halbvermindert (T.89f) über Moll-Septakkord (T.91) zu Ganztonakkord auf dem absoluten Höhepunkt (vierfaches forte!) in T.92. Aus dem angehängten Zickzack entwickelt sich dann wieder prozesshaft der Auftakt für eine Version des Seitensatzes ab T.101.



In der gesamten Reprise werden immer wieder Achtel-Punktierungen durch gerade Achtel ersetzt. Hier ein Beispiel aus der Reprisen-Fassung des Seitensatzes. Die eröffnende Punktierung (Tonwiederholung e", T.30) wird hier zusätzlich durch ein Quart-verminderte Quint-Zickzack ersetzt, das natürlich aus dem ursprünglichen Auftakt gewonnen wurde. Auffällig ist außerdem der Tonartenplan: Stand der Seitensatz in der Exposition auf einem Orgelpunkt a (damit die reguläre Tonart D-Dur repräsentie-

rend), heißt der Orgelpunkt jetzt h, was offensichtlich e-Moll bedeuten soll. Das Erreichen der Unterquinttonart in der Reprise ist eigentlich eine sehr alte Vorgehensweise, die oft in zweiteiligen Suitensatzformen mit Reprisenansätzen zu finden ist: Da die tonale Entwicklung ohnehin wieder zur Oberquinte tendiert, fällt so die tonartliche Einrichtung weg, die sonst dafür sorgt, dass die Reprise in der Grundtonart verharrt. Welche Funktion die Unterquinttonart allerdings hier hat, bleibt vorerst im Dunkeln.

Erst in der Coda erreicht der Komponist eine traditionelle Deutung der Quartharmonik: die Töne *g-c-fis* werden tonal gedeutet als ein Mischakkord aus Neapolitaner und Dominante (T.175-177, jeweils 3.Viertel). Besonders schön zu sehen ist auch das allmähliche Reduzieren der Oberstimme auf den Schritt c-h. Es ist genau der Schritt der am Ende der ersten vier Takte gefehlt hat – somit wird also das „Thema" erst in der Coda abgeschlossen.

Zuletzt: Alban Bergs eigenhändige Gestaltung des Titelblatts der Druckausgabe von 1910 verbildlicht recht gut das jugendstilhaft Vegetative, Fließende der Musik…