

Opus 1

Alban Bergs Klaviersonate

So oft sie kam, erschien mir die Gestalt
so lieblich wie das erste Grün im Wald.
Und was sie sprach, drang mir zum Herzen ein,
süß, wie des Frühlings erstes Lied.
Und als Lebewohl, sie winkte mit der Hand,
war's, ob der letzte Jugendtraum mir schwand.

Schumann - Op. 90 Nr.3
Lenau - Kommen und Scheiden

Niemals umging er Schwierigkeiten durch
Geschick oder glich sie aus, sondern traf den
Nagel auf den Kopf: wenn einer, dann wußte
er, wie sehr ein jeder richtig komponierte
Takt ein Problem, Wahl zwischen Übeln ist.

Theodor W. Adorno
- Berg - S. 48 - Frankfurt 1977 -

Die Figur seiner Musik wird der am besten
lesen, der in ihr nachforscht, was aus dem
Erbe durch das auflösende und die kleinsten
Elemente wiederum zur Konstruktion verbindende
Kompositionsverfahren geworden ist.

Theodor W. Adorno
- Klangfiguren - S. 130 - Frankfurt 1959 -

Ich mach jetzt so für mich eine Klaviersonate

Alban Berg

Aufrichtige Analyse ist niemals, wozu feldwaldundwiesenmusikwissenschaftliche
Anmaßung sie allzu gerne machen will, und - dem Herrgott seis getrommelt -
welche Anstrengungen wurden nicht unternommen: semantische Analysen, struk-
turelle Analysen, funktionale Analysen - man kann überhaupt nicht so viel fressen,
wie man kotzen möchte.

Aufrichtige Analyse geht - wie jedes wahre Musizieren - einher mit der unbe-
dingten Bereitschaft zum Selbstverlust: no risk, no fun. Warum auch sollte
ausgerechnet der Nachvollzug frei von den notwendigen Verpflichtungen sein,
denen der Schöpfer sich unterwarf?

Und man kann Adorno als getreuem Gewährsmann Alban Bergs gar nicht genug danken: So etwa gibt er denen, die es nun wirklich nicht wissen können – und das sind heutzutage die Allermeisten – wichtige Fingerzeige auch zum Verständnis dieses ersten durch eine Opuszahl geadelten Werks:

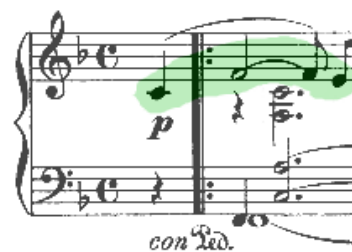
Passioniert stand er zu Schumann; sein Lieblingslied war das wenig bekannte 'So oft sie kam'.

Theodor W. Adorno - Berg - S. 43 - Frankfurt 1977 -

Der erste Akkord des Lenau-Liedes ist die Umkehrung des Melodiebeginns:



Natürlich kann ohne jede Übertreibung gesagt sein, daß Berg, der mit so vielen Gaben Gesegnete, in seinem wunderbaren Aufsatz gegen Pfitzner und Konsorten auch sich selbst analysiert, wenn er über Schumanns Träumerei spricht:



Wie das programmatische Bekenntnis zur strengen Logik des Traums Auftakt für alles Folgende ist, so ist der Auftakt der Kern, aus dem die ganze Musik wächst - Quarte und kleine Sekund gebären das Weitere: Ihre Differenz ist die große Terz, ihre Summe der Tritonus, und alle vier Intervalle umspannen die Einheit der ersten zehn Viertel:



Sopran: g - cis Alt: g - fis Tenor: g - d Baß: g - h

Im Klangfeld fehlt allein das f, es folgt auf dem Fuße:

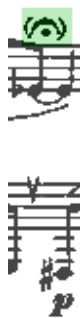


Indem der Gesang der großen Terzen die Melodie weiterträgt, entwickelt Berg - Ganztönigkeit und Chromatik amalgamierend - gleich das nächste Verfahren, die Allgegenwart des Kerns sicherzustellen: Die Symmetrieachse der beiden ersten Töne d und b ist c, welches virtuell mit den beiden Ecktönen f und fis sich zur Umkehrung des initialen Signals gruppiert; ich gebe zu, daß ich mir die drei ersten Töne der Sonate als fernes Horn vorstelle, das zum Aufbruch ruft; die unmittelbar darauf folgenden Terzen dann aber als Streicher. Auf dem Klavier ist ein crescendo auf einem liegenden Ton nicht vollkommen trivial, weshalb das accelerando folgerichtig: Die Parameter verfließen ineinander, die Dynamik erzwingt Differenzierungen der Tempi - Opus 1 kann recht eigentlich als Werk aufgefaßt werden, das sich allererst zur Aufgabe macht, etwas so scheinbar Selbstverständliches wie ein Metrum zu guter Letzt zu konstituieren. Das ist auch ein Grund dafür, daß die Exposition sich nicht lediglich nach Takten gliedert, sondern ebenfalls nach der kleineren Einheit, den Vierteln: 10 - 20 - 40 - 20 - 10 - 50 - 20; die überfälligen drei Viertel verdanken sich unter Anderm notwendigen Überlappungen der Stimmen.

Wird das Prinzip der symmetrischen Entfaltung vom ersten Moment an entwickelt (Sopran: g - c - fis → Baß: g - c - cis), so verwirklicht es sich auf Schritt und Tritt: Die zehn ersten Viertel sind gegliedert in 2 - 3 - 3 - 2: In jedem Abschnitt bringt jede Stimme für sich etwas Neues, die punktierte rhythmische Gestalt des Beginns wird zur Schlußklausel, diese Wandlung faßt die Sequenz ein. Selbstverständlich korrespondiert solche Mannigfaltigkeit in der Einheit mit der Anlage der größeren Strukturen: Die ersten hundert Takte (10 - 20 - 40 - 20 - 10, wobei die letzte 10er-Gruppe - das zweite Thema - aus der ersten entsteht) können mit der gleichen Berechtigung auch aufgefaßt werden als 30 - 20 - 20 - 30 (eben eine invertierte Augmentation der Miniatur 2 - 3 - 3 - 2), und man wird im Zentrum, auf dem fünfzigsten Viertel dem ersten Akkord wieder begegnen:



Bergs Symmetrie ist also zu keiner Zeit statischer Selbstzweck, sondern dient zum Schutze und der Hilfe der im Wachstum sich wandelnden Gestalten; und wie auch die Klanggestalten sind diejenigen der Konstruktion dem permanent Neues erzeugenden Wandel unterworfen, ist die Großform gebaut aus 210 - 120 - 210 Vierteln: Das fehlende Viertel findet sich in der einzigen Fermate des Werks



die - Antizipation c'est moi - den Eintritt der Reprise im dreihundertdreißigsten Viertel reflektiert - hier komponiert sich die Symmetrie 2 x 1 | 1 x 2 | 2 x 1, die Zwei mithin dreimal; das ereignet sich in Takt siebzig: Die Zählungen der Viertel und der Takte spiegeln sich in Eins, die Durchführung verknüpft sich mit dem Komplex der letzten siebzig Viertel der Exposition ~ die Brücke übers Wiederholungszeichen; deren drei-in-zwei Teile gefügt sind zu insgesamt 115 = (2 + 3) x 23 Vierteln.

Wesentlich bereitet die Bergsche Konstruktivität Raum dem Wunder entlegner Inseln singulärer Schönheit:



Ein Takt, der die großen Terzen kombiniert mit Terz, Quart und Tritonus; und später der Abgesang, der vermittelt rhythmischer Umkehrung der Reprise Abschied wird:



Der letzte Jugendtraum der Musik ist mit Opus 1 endgültig verschwunden

Für Fritz - treu bis in die Todesstund

10. 2. 2010