

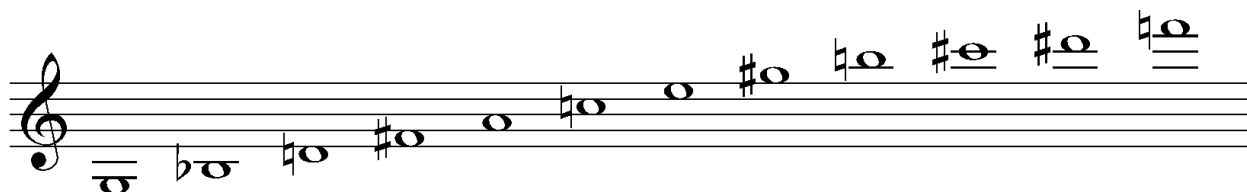
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Education 2016-17

Alban Berg: Konzert für Violine und Orchester »Dem Andenken eines Engels«

Unterrichtsmaterial zu ECHTZEIT am 14. Februar 2017 im Herkulessaal der Residenz

Yannick Nézet-Séguin, Dirigent

Veronika Eberle, Violine



Autorin: Gabriele Puffer, Universität Augsburg

Inhalt

- 1. Allgemeine Hinweise**
 - 2. Lehrplanbezug**
 - 3. „Komm, ich zeig‘ dir etwas!“ – die Introduction**
 - 4. „Dem Andenken eines Engels“ – Zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert**
 - 5. Porträt eines jungen Mädchens – Annäherung an Satz I**
 - 6. Katastrophe und Erlösung – Annäherung an Satz II**
 - 7. „Die Kunst des asymmetrischen Melodienbaues“ – Alban Berg im Rundfunk-Interview**
 - 8. Elementares Komponieren mit Reihentechnik**
 - 9. Bildnachweise, Literatur und Links**
- Anhang: Arbeitsblätter**

1. Allgemeine Hinweise

Die hier zusammengestellten Unterrichtsmaterialien dienen dazu, Schülerinnen und Schüler¹ der Jahrgangsstufen 10 bis 12 auf den Besuch der *ECHTZEIT* am 14. Februar 2017 vorzubereiten. Die einzelnen Unterrichtseinheiten sind als weitgehend voneinander unabhängige Module konzipiert. Sie können je nach den örtlichen Gegebenheiten ausgewählt, miteinander kombiniert und dem Niveau der Klasse bzw. des Kurses angepasst werden.

Alban Bergs Violinkonzert ist eine Art „musikpädagogischer Klassiker“ geworden, seit vielen Jahren wird es in einschlägigen Unterrichtswerken als Beispiel für „Zwölftonmusik“ vorgestellt. Das hier zusammengestellte Material versteht sich als Ergänzung hierzu: Der Fokus soll darauf liegen, die Schüler auf das Hörerlebnis in der *ECHTZEIT* vorzubereiten. Sie sollen Bergs Musik nicht nur in Ausschnitten kennen lernen und Grundelemente des Komponierens mit Reihen erproben können, sondern auch in die Lage versetzt werden, dem zugrundeliegenden musikalischen wie außermusikalischen „Programm“ zu folgen und Ausdrucksqualitäten der Musik wahrzunehmen.

Aus urheberrechtlichen Gründen konnten Partiturausschnitte und Hörbeispiele nicht in diese Materialien aufgenommen werden. Alle Taktangaben beziehen sich auf die in der Universal Edition Wien erschienene Studienpartitur.²

2. Lehrplanbezug

Lehrplanbezug 10.-12. Jahrgangsstufe (Auswahl)

Mittelschule³

Jgst.	Lehrplanrubrik	Methoden und Inhalte
10	Ein musikalisches Werk	<ul style="list-style-type: none">• Werkerschließung aus verschiedenen Blickwinkeln: Analyse und Interpretation, musikalische Nachgestaltung,• Nachgestaltung durch Bewegung und Bild, ggf. szenische Gestaltung• sich mit dem kulturgeschichtlichen Umfeld auseinander setzen, Zusammenhänge zwischen Werkgestalt, musikalischer Aussage und geschichtlichen Bedingungen entdecken

¹ Im Folgenden wird der Lesbarkeit wegen entweder die weibliche oder die männliche Form verwendet. Gemeint sind normalerweise immer beide Geschlechter.

² Berg 1964

³ <https://www.isb.bayern.de/mittelschule/lehrplan/mittelschule-m-zug/jahrgangsstufenlehrplan/musik/10-jahrgangsstufe/1544/>

Realschule⁴

Jgst	Lehrplanrubrik	Ziele und Inhalte
10	Singen und Musizieren	<ul style="list-style-type: none"> • musikalische Abläufe planen; gegebenenfalls Computer einbeziehen
	Musik und Thema	<ul style="list-style-type: none"> • unterschiedliche Funktionen der Musik zur Darstellung eines außermusikalischen Inhalts erkennen • ausgewählte Werke – u. a. eine Kurzform, z. B. Charakterstück, eine symphonische Dichtung und ein Werk des 20. Jahrhunderts – im Hinblick auf ihren außermusikalischen Inhalt hören und musikalische Mittel beschreiben • über die Bedeutung eines Programms für das Verstehen des Werkes sprechen • Werke aufgrund der bisher gemachten Hörerfahrungen einer Epoche zuordnen

Gymnasium⁵

Jgst	Lehrplanrubrik	Ziele und Inhalte
10	Musikpraxis	<ul style="list-style-type: none"> • in Verbindung mit den Inhalten aus dem Bereich 10.2 Musik im Kontext zumindest ein ganzes Werk kennenlernen und hören • beim Hören vollständiger Werke musikalische Zusammenhänge begreifen • Schülerrecherchen zur europäischen Musik der Vergangenheit und Gegenwart
	Musik im Kontext	<p>Musikalische Neuansätze ab dem 20. Jahrhundert</p> <ul style="list-style-type: none"> • neues musikalisches Material und neue Organisationsformen • verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit der Tradition
	Musik und ihre Grundlagen	<ul style="list-style-type: none"> • Stilmittel der Musik ab dem 20. Jahrhundert
11/12	Musik und Tradition	<ul style="list-style-type: none"> • Umgang mit Konventionen

⁴ <https://www.isb.bayern.de/realschule/lehrplan/realschule-r6/fach--jahrgangsstufenlehrplan-ebene-3/musik/10-jahrgangsstufe/762/>

⁵ <https://www.isb.bayern.de/gymnasium/lehrplan/gymnasium/fachprofil-ebene-2/musik/324/>

3. „Komm, ich zeig‘ dir etwas!“ – die Introduction

Dauer: Je nach Leistungsfähigkeit der Gruppe und gewähltem Vorgehen ca. 30 - 45 Minuten

Ziele

Die Schülerinnen sollen

- den Beginn des Werks (T. 1-10/ „Introduction“) sehr genau kennen lernen – klanglich wie strukturell,
- eigene „innere Bilder“ dazu entwickeln und diese in eine Bewegungsgestaltung zur Musik umsetzen.

Voraussetzungen/ vorbereitete Umgebung

- Raum mit genügend großer freier Fläche zum zügigen Gehen (Richtwert: mindestens 40 m², z. B. großer Musiksaal, Mehrzweckraum);
- bewegungsfreundliche Kleidung, barfuß oder mit leichten Gymnastikschuhen

Materialien

- Hörbeispiele:
 - HB 1: die ersten 10 Takte von Alban Bergs Violinkonzert (Dauer: ca. 1 Minute);
 - HB 2: Beginn des Violinkonzerts bis Takt 20 (ca. 1‘30“)

Vorgehen

- **Warm up:** zügiges Gehen im Raum (ca. 3-4 Minuten) – möglichst gleichmäßig verteilt und in verschiedene Richtungen, die gesamte verfügbare Fläche soll genutzt werden. Die Lehrkraft sollte nach Möglichkeit mitmachen.

Es wird nicht gesprochen, alle Kommunikation zwischen den Schülerinnen sollte non-verbal ablaufen!

Auf Zuruf und akustisches Signal hin (lautes Händeklatschen, Beckenschlag, Handtrommel) Erproben verschiedener Arten des Gehens: vorwärts/ rückwärts/ seitwärts; sicher und selbstbewusst – vorsichtig, wie auf Glatteis – eilig, um den Bus noch zu erwischen – sich leise anschleichend – die Schritte vorübergehend an einen anderen angleichend/ ihn ein Stück begleitend.

„Einfrieren“ (Freeze) für einige Sekunden, auf neues Signal hin: Bewegung wieder aufnehmen.

Bereits in dieser Phase darauf achten, dass die Bewegungsabläufe nicht „irgendwie“ ausgeführt werden, sondern möglichst deutlich sichtbar machen, was gerade gezeigt

*werden soll. Ggf. besonders gelungene Versionen einzelner Schüler*innen vorführen lassen!*

- **Einander begegnen:** Während der Freeze-Phase eine Partnerin wählen und sie während der nächsten Bewegungsphase gestisch zu sich „einladen“!
Varianten: Gestische „Einladung“ verschieden gestalten; Gesten signalisieren z. B. „Komm her, ich hab‘ etwas Interessantes auf meinem Handy!“; „Ich hab‘ dir etwas (Schönes) mitgebracht!“; „Wir müssen reden!“; „Komm sofort her!!“, „Ich habe etwas gefunden. Weißt du, was das ist?“; „Gehst du mit mir ein Stück durch den Park?“, „Schau mal, da hinten...!“; „Wow – der Sternenhimmel!“;
Auch hier auf „Deutlichkeit“ der Darstellung achten!
Die „Eingeladene“ stimmt ihre Reaktion auf die Einladung ab und macht deutlich, ob die Einladung angenommen wird oder nicht.
In dieser Arbeitsphase soll ein Repertoire an verschiedenen Möglichkeiten von „Kontakt aufnehmen und darauf reagieren“ aktiviert werden.
- **Erstkontakt mit der Bergs Musik:** „Auch in dieser Musik geht es um eine Kontaktaufnahme. Höre sie dir an und gestalte gemeinsam mit deiner Partnerin einen Ablauf von „Einladen“ und „Reagieren“, der zur Musik passt!“

Mehrere Durchgänge mit zunehmend feinerer Abstimmung von Bewegungsabläufen und Musik. Dabei Fokus auf wechselnde Aspekte:

- Gibt es Bewegung durch den Raum, oder spielt sich alles am selben Platz ab?
- Präzise auf die Musik abgestimmte Wechsel in der Bewegung! – Wer ist gerade dran, wer bewegt sich nicht?
- Die Einladung wird angenommen! → Gestaltet den gesamten Ablauf so, dass sich die Partnerinnen am Ende „finden“ und bereit sind, gemeinsam weiter zu gehen! Timing? Wann finden sich die Partnerinnen – und wie sieht der Weg dorthin aus?
- Passt die Bewegungsqualität? Fließender Charakter, „Zeitlupe?“, Größe der Gesten, Timing?
- Wie sieht die imaginäre Umgebung aus, in der die Begegnung stattfindet? Sie beeinflusst die Bewegungsabläufe!
- Emotionaler Komponente: Vorsichtig? Behutsam? Vertrauensvoll? Ängstlich? Nervös? Entspannt? – Auch das sollte sichtbar werden!

Wichtigstes „Bewertungskriterium“: Passung der Bewegungsgestaltung zur Musik – im Timing wie im Ausdruck! Auch hier wieder besonders überzeugende Beispiele vorführen lassen, als Anregung für alle.

Reflexion: Welche inneren Bilder, welche „Geschichten“ sind entstanden? Wie könnte es im Anschluss weitergehen? Wohin wird die „Einladende“ ihre Partnerin führen? *Im Idealfall werden im Verlauf des Gesprächs wichtige Qualitäten der Musik zur Sprache*

gebracht: die klare Struktur, die verhangene Grundstimmung, das sehr „harmonische“ Klangbild, etc.

Anschließend: Anhören des Stücks über die Introduction hinaus (bis T. 20/ ca. 1'32"), Konkretisieren/ „Verifizieren“ der zuvor entwickelten Ideen.

Weiterführungsmöglichkeit 1: Mit Hilfe der Partitur die musikalische „Dramaturgie“ dieses Anfangs beleuchten. Ein außergewöhnlicher Einstieg in ein Violinkonzert!

1. Die Solovioline betritt die „musikalische Bühne“ nicht mit einem „musikalischen Feuerwerk“, sondern ihre vier „leeren Saiten“ werden im *pianissimo* zum Klingen gebracht, in einer sich auf- und wieder abschwingenden melodischen Geste: Was könnte das bedeuten? Welche Gründe könnte Alban Berg dafür gehabt haben?

2. Anschließend wird das musikalische Motiv der „leeren Saiten“ bei jeder Wiederholung intensiviert, nach oben sequenziert und dabei in der Intervallstruktur „gestreckt“, bis der Spitzton f₃ erreicht ist – und die Solovioline abkadenziiert (Anweisung in der Partitur T. 9/10: „dim., aber deutlich kadenzieren“). An diesem Punkt ist das komplette Reihen-Material dem Hörer bereits in der Solostimme vorgeführt worden – aber noch nicht in der Erscheinungsform als klar erkennbare „Zwölftonreihe“. Die *unisono* geführten Orchesterstimmen sowie die tonale Begleitung ab T. 11 sorgen für einen sehr „weichen“ Einstieg in die dodekaphone Klangwelt des Konzerts.

3. Damit sind die Zuhörer gut vorbereitet auf Takt 15: Hier präsentiert die Solovioline erstmals die gesamte Zwölftonreihe, auf der das Konzert basiert, im Zusammenhang. Im Unterschied zu den kleineren rhythmisch-melodischen Bögen der Einleitung wird nun der gesamte Tonraum von g bis f₃ erstmals in einem großen Aufschwung durchmessen – und bricht jäh in eine melodische Schlusswendung ab, die derjenigen aus Takt 10 ähnelt, also auch bereits musikalisch „vorbereitet“ ist.

Fazit: Alban Berg nimmt ganz offensichtlich seine Zuhörer sehr behutsam „an der Hand“ und führt sie ganz allmählich an die dodekaphonen Klänge und Strukturen des Violinkonzerts heran.

Weiterführungsmöglichkeit 2: Einführung in die Thematik „Violinkonzert als Requiem“ – Hintergrundinformationen zur Entstehung des Werks (vgl. a. Baustein „*Dem Andenken eines Engels*“ – *Zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert*). Im Anschluss daran könnte der Beginn von Satz I vor dem Hintergrund der neu hinzu gewonnenen Erkenntnisse nochmals angehört und interpretiert werden.

4. „Dem Andenken eines Engels“ – Zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert

Dauer: Je nach Leistungsfähigkeit der Gruppe und gewähltem Vorgehen ca. 30-45 Minuten

Ziele

Die Schüler sollen

- Hintergrundinformationen zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert erhalten und in die grafische Übersicht auf ihrem Arbeitsblatt integrieren,
- einen ersten Eindruck von der Klanglichkeit von Alban Bergs Musik erhalten.

Materialien

- Für jeden Schüler ein Arbeitsblatt „Dem Andenken eines Engels“ – Zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert (siehe Anhang)
- Podcast der SWR-Sendung „Dem Andenken eines Engels.“ Alban Berg und sein Violinkonzert⁶

Vorgehen

- Die Schüler hören sich den Audio-Podcast (Dauer: knapp 10 Minuten) an und ergänzen auf dieser Basis die Grafik auf dem Arbeitsblatt. Nicht alle Begriffe in der „Wortbox“ werden gebraucht – manche werden aber mehrmals benötigt!
- Diese Arbeit kann im Plenum erledigt werden oder „dezentral“ (im Computerraum, über Tablet-PCs oder Smartphones, jeweils mit Kopfhörer).
- Im Anschluss entweder selbständiges Korrigieren mit Hilfe des Lösungsblatts oder Besprechung im Plenum, mit Möglichkeiten zur inhaltlichen Ergänzung. Anschauliches Bildmaterial zu Manon Gropius findet sich z. B. unter <http://www.gustav-mahler.eu/index.php/familie/121-generation-7c/362-1-manon-gropius-1916-1935>

⁶ Aus der Reihe „SMS - Short Music Stories“. Online verfügbar unter <http://www.musicademy.de/index.php?id=2925>

5. Porträt eines jungen Mädchens – Annäherung an Satz I

Dauer: Je nach Leistungsfähigkeit der Lerngruppe und gewähltem Vorgehen ca. 90 Minuten.

Ziele

Die Schüler*innen sollen

- einen Überblick über den Verlauf von Satz I bekommen,
- einzelne Abschnitte genauer kennenlernen,
- einige Zusammenhänge zwischen außermusikalischem Programm und musikalischer Gestaltung erschließen,
- den vollständigen Satz mit Hilfe der Hörpartitur bewusst verfolgen können.

Materialien

- Arbeitsblatt und ggf. Projektion „Satz I: Hörpartitur“; Lösungsblatt oder -folie (siehe Anhang)
- Aufnahme von Satz I; Hörbeispiele:
 - HB 1, Schluss-Stretta (ab T.228, bei ca. 10'10“);
 - HB 2, Introduction (Beginn des Satzes bis ca. 1'15“);
 - HB 3: Introduction und Beginn des Andante (Anfang bis T. 29/ ca. 1'45“);
 - HB 4: Beginn des Allegretto (T. 104/ ca. 4'25“ bis T. 118/ca. 5'10“);
 - HB 5: Schluss des ersten Satzes (Reprise des „Scherzando“, Zitat des Kärntner Volkslieds und Schluss-Stretta, ab T. 208/ ca. 9'15“).

Vorgehen: Arbeit im Plenum

Erste Orientierung mit Hilfe des Wellenform-Bilds:

- Wie lang dauert der Satz? Welche groben Strukturen sind identifizierbar? Wie beginnt das Stück, wie endet es?
- Die Einbettung in die Tabelle legt eine Unterteilung in **zwei große Formabschnitte** nahe (Teil 1: Beginn bis ca. 4'25“, Teil 2: ca. 4'25“ bis zum Ende). Welche Unterschiede in der dynamischen Gestaltung lassen sich ausmachen?
- **Gemeinsames Hören** von HB 1 (Schluss-Stretta) und HB 2 (Introduction) -> Zuordnung zu Teil 1 oder Teil 2? Zeigen der entsprechenden Stellen im Wellenbild.
- Einträge in die Tabelle: Abschnittsbezeichnungen Introduction – Andante – Allegretto, farbige Trennlinien zwischen den Teilen.

Erkunden des Anfangs:

- Anhören von HB 3 → In welcher Reihenfolge erklingen die beiden Notenbeispiele? Eintragen in die Partitur (Pfeile).

- Information durch die Lehrkraft:

Der Hörer wird vom Komponisten sehr sanft „an die Hand genommen“ und in Stimmung und spezielle Klanglichkeit des Werks „hineingeführt“. Aus der musikalischen Keimzelle des „leere-Saiten-Motivs“ (Notenbeispiel oben) entwickelt Alban Berg ganz allmählich sein musikalisches Material. Notenbeispiel unten: Die dem Werk zugrundeliegende Zwölftonreihe erklingt erstmals vollständig in der Solovioline (T. 15), und wird mit einem „Seufzer-Motiv“ abgeschlossen, das ebenfalls grundlegend für die gesamte Komposition ist (vgl. auch inhaltliches Programm). Einige Takte später (T. 24 ff) wird die Reihe dann ebenso „offen“ in der Solovioline in einer Umkehrung präsentiert.

Alles weitere musikalische Geschehen entwickelt sich aus dem hier vorgestellten musikalischen Material. Aus Bergs Vortragsbezeichnungen in der Partitur wird auch deutlich, welche Stimmungen er hervorrufen möchte: *piano, ma molto espressivo; dolce; delicato*.

→ Eintragungen „Seufzer-Motiv“ und „Zwölftonreihe“

- Nochmaliges Anhören von HB 3 mit Hilfe der Hörpartitur (ggf. Mitzeigen), zum Verifizieren der Informationen. Weiterführende Frage: Wie trägt die Instrumentierung zur Wirkung bei? (sparsame Besetzung, auf farbenreichen, aber auch „durchsichtigen“ Klang hin konzipiert)

Erkunden von Teil 2 (Allegretto, ab T. 104/ ca. 4'25“):

- Information:

Schon optisch wird deutlich, dass hier eine ganz andere Atmosphäre herrscht: deutlich größere dynamische Kontraste, es wird insgesamt lauter.

Wechsel der Taktart von 2/4 auf 6/8, Vortragsbezeichnung „Scherzando“, drei „tanz-musikalische“ Motive dominieren („scherzando“, „wienerisch“ und „rustico“, siehe Notenbeispiele); formales Gesamtkonzept des Allegretto ist das eines Scherzos mit zwei Trios (A-B-C-B-A').

Der Abschnitt ist wohl zu verstehen als musikalisches Porträt der jungen Manon Gropius: „die Vision des lieblichen Mädchens als anmutiger Reigen, der in zwei rasch vorbeiziehenden Trio-Episoden bald einen zart-verträumten, bald den urwüchsigen Charakter einer Volksweise annimmt.“

(W. Reich 1935, zit. nach Stephan 1988, S. 44).

- **Gemeinsames Anhören** von HB 4: Welches musikalische „Bild“ von Manon wird hier gezeichnet? – Vorsicht: Um die Musik halbwegs adäquat deuten zu können, muss

man den historischen Kontext, in dem die Musik entstand, berücksichtigen! Auf heutige junge Menschen wirken die Ländler- und Walzerklänge vermutlich vor allem anti-quiert. Das dürfte zu Bergs Zeiten noch etwas anders gewesen sein; Walzer und Ländler waren aber auch damals vermutlich nicht die Musik, mit der sich die „großstädtischen“ Familien Mahler-Werfel und Berg in erster Linie umgaben. Signalisiert die Musik die Verbundenheit des jungen Mädchens mit seiner teilweise städtischen, teilweise ländlichen Heimat? Eine Mischung aus tänzerischer Grazie und Bodenständigkeit?

- **Etwas ändert sich...** Der heiter-robuste Scherzo-Charakter bleibt über den größten Teil des Allegretto hin im Wesentlichen bestehen. Gegen Ende schlägt die Stimmung aber um, → HB 5.
 - Was geschieht musikalisch? (v. a. „träumerische“ Episode mit einem kurzen Volksliedzitat, vgl. Notenbeispiel, und die recht unvermittelt einsetzende Stretta)
 - Wie ist es im Kontext des außermusikalischen „Programms“ zu deuten? Was signalisiert insbesondere die Schluss-Stretta?
 - Hier könnte zum einen darauf eingegangen werden, dass zwar nach der eher träumerischen Volkslied-Passage der tänzerische Charakter wiederkehrt, jedoch in deutlich veränderter Form: Die Musik erinnert an Gustav Mahlers oft „dämonisch“ gefärbte Scherzi.
Eine mögliche Deutung: „Der liebliche Tanz, der exponiert worden war, hat seine Harmlosigkeit verloren. Die Tanzfiguren des Schlusses erinnern an Mahlersche Scherzi, besonders an das der Vierten Symphonie, auf dessen verstimmter Solo-geige nach Mahlers Dictum Freund Hein aufspielt.“ (Stephan 1988, S. 26).
 - Auch der merkwürdig „ausfransende“ Schluss wirft Fragen auf: Warum kommt die Musik hier eher zum Stillstand als zu einem tanzsatz-typischen Abschluss? (Die metrische Stabilität schwankt in den letzten Takten; der Schlussakkord fällt leise und kurz aus, vom Vorausgegangenen durch ein „Atemzeichen“ abgetrennt, was z. B. den Eindruck erwecken kann, „das Geschehen sei gewissermaßen ratlos und erschöpft abgebrochen worden“ (Lorković 1991, S. 40).)
 - Die beiden Sätze des Violinkonzerts sind als musikalische Einheit konzipiert, die Pause zwischen ihnen ist eine Spannungspause: Der erste Teil der Geschichte ist erzählt. Wie könnte es im Anschluss weitergehen? – Eventuell formulierte Hörerwartungen durch Anhören des Beginns von Satz II verifizieren!

6. Katastrophe und Erlösung – Annäherung an Satz II

Dauer: Je nach Leistungsfähigkeit der Lerngruppe und gewähltem Vorgehen 45-90 Minuten.

Ziele

Die Schülerinnen sollen

- J. S. Bachs Choralsatz „Es ist genug!“ als zentralen Teil des Werks kennenlernen,
- die Choralvariationen bewusst verfolgen können,
- den Schluss des Werks interpretieren.

Materialien

- Arbeitsblatt „Es ist genug!“
- Aufnahme von Satz II, *Adagio*, Takt 136-204 (ca. 6'55" – 11'45")
- Für die Lehrkraft: Notenblatt und Klavier zum Begleiten des Chorals, ggf. ersatzweise mp3-Datei „choral.mp3“. Der Satz wurde nach B-Dur transponiert, da er in dieser Tonart auch im Violinkonzert erklingt.

Vorgehen

- **Kennenlernen des Choralsatzes:** Die Arbeit sollte mit dem gemeinsamen Singen der Melodie des Bach-Chorals beginnen; dabei Erproben verschiedener Ausdrucksqualitäten: Wie wirkt der gesamte Choral, wenn er mit Entschiedenheit gesungen wird? Wie, wenn man ihn verzagt und kraftlos singt? Zärtlich? Schmerzvoll? – In mindestens einem Durchgang sollten auch Alban Bergs Vortragsbezeichnungen so gut wie möglich umgesetzt werden: Inwiefern deuten sie den Text musikalisch aus?
- **Warum verwendet Alban Berg diesen Choral?**
Alban Berg bat Anfang Juni 1935 einen Mitarbeiter, ihm J. S. Bachs Matthäus-Passion sowie eine Choralsammlung zuzuschicken: „Ich brauche für meine Arbeit eine Chormelodie.“
Gemeinsame Überlegung mit Hilfe der Informationen auf dem Arbeitsblatt und des Vorwissen über Entstehungsgeschichte und inhaltliches Programm des Violinkonzerts: Welche (inhaltlichen und musikalischen) Gründe könnten ihn bewogen haben, aus der Fülle an Möglichkeiten genau **diesen** Choral auszuwählen? (Dass der Text für Berg von hoher Wichtigkeit gewesen sein muss, lässt sich u. a. daran erkennen, dass er mit in der Partitur notiert ist.)
- **Wie verarbeitet Alban Berg den Choral im zweiten Satz seines Violinkonzerts?**
– Kennenlernen der Choralvariationen über Anhören der gesamten Passage und Ordnen der Abschnitte auf dem Arbeitsblatt in der richtigen Reihenfolge. NB: Die Musik sollte mindestens zweimal im Zusammenhang gehört werden – einmal zum Ordnen, ggf. kurze Abschnitte zum Verifizieren der Höreindrücke, und dann nochmals im Zusammenhang, wobei mitgezeigt werden kann, an welcher Stelle des Geschehens man sich gerade befindet.

- **Komponist und Tradition/ Tonalität und Dodekaphonie:** Alban Berg verwendet im zweiten Satz des Violinkonzerts Bachs originalen Choralsatz und bettet ihn in einen dodekaphonen Kontext ein. Dabei wird in sich geschlossenes musikalisches Material, das der Logik der Dur-Moll-Tonalität folgt, ergänzt durch Nebenstimmen und Kontrapunkte, die den harmonischen Prinzipien der Zwölfton-Technik verpflichtet sind. Der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan meint dazu: „**Dieser Gegensatz ist jedoch kein Widerspruch, er wirkt vielmehr als Belebung und Bereicherung.**“⁷ – Inwiefern können z. B. die dodekaphonen „Ergänzungen“ im ersten Durchgang des Choral (Solovioline und Klarinetten) als anregend, irritierend oder auch bereichernd empfunden werden? Wie sieht es umgekehrt aus: Inwiefern „bereichert“ und „belebt“ die Integration tonalen Materials eine dodekaphone Komposition?
- **Der Choral im Gesamtkontext des zweiten Satzes:**
 1. **Sachinformation:** Der zweite Satz von Bergs Violinkonzert beginnt mit einem musikalischen „Aufschrei“ des gesamten Orchesters. Es folgt eine Passage mit der ungewöhnlich zusammengesetzten Vortragsanweisung *Allegro, ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz*. Hier wird hohes Tempo mit der Auflösung strenger Ordnung verbunden, was Assoziationen wie die einer unvermittelt hereinbrechenden Katastrophe hervorrufen kann (vgl. dazu z. B. Lorković 1991, S. 40). Der weitere Verlauf des Satzes evoziert z. B. gedankliche Verknüpfungen zu Flucht und Verfolgung, sich Wehren und eingefangen werden; der in der Partitur so bezeichnete „HÖHEPUNKT (des Allegros)“ in Takt 125 (nach ca. 6‘15“) und sein jähes Abbeben werden gewöhnlich als musikalisches Abbild des Todeskampfes interpretiert (vgl. z. B. Stephan 1988, S. 29).
 2. Gemeinsames Anhören der Passage ab Takt 96 (ca. 4‘55“): Reprise des „Aufschreis“, Steigerung zum Höhepunkt, Überleitung zum Choral: Welche Wirkungen entstehen durch den Einsatz des Choral?

⁷ Stephan 1988, S. 33.

7. „Die Kunst des asymmetrischen Melodienbaus“ – Alban Berg im Rundfunk-Interview

Dauer: Ca. 25 Minuten

Ziele

Die Schüler*innen sollen

- Einblick erhalten in die Kriterien, nach denen Alban Berg und die Komponisten der Neuen Wiener Schule ihre „neue Musik“ gestalteten;
- Bezüge herstellen können zwischen Bergs Aussagen im Interview und der Gestaltung seines Violinkonzerts;
- ein Bewusstsein dafür entwickeln, dass sich Schönberg und seine Schüler nicht als „Zerstörer“, sondern vielmehr als Erneuerer und Fortentwickler musikalischer Traditionen empfanden.

Material

- Arbeitsblatt „Die Kunst des asymmetrischen Melodienbaues“ –Alban Berg im Rundfunk-Interview
- Hörbeispiel: Satz I, Beginn des Scherzos (T. 104 – 117, ca. 4‘25“ – 5‘10“) – als ein Ausschnitt aus dem Violinkonzert, in dem sich das Ausbalancieren von „Fasslichkeit“ und dodekaphonen Gestaltungsprinzipien besonders gut wahrnehmen lässt

Vorgehen

- „klassische“ Arbeit mit einem Quellentext: Lesen und Beantworten der Fragen in Stillarbeit; evtl. auch Vortrag des Interviews als „szenische Lesung“;
- Im Anschluss gemeinsames Klären offener Fragen und Anwenden des Gelesenen auf Höreindruck und Notenbeispiel; Aspekte könnten z. B. sein: „asymmetrische“ Melodiebildung, die einerseits auf Volkstanz-Periodik fußt, diese andererseits dehnt; walzerartige Begleitung; klare Strukturierung „Vordergrund“/ „Hintergrund“ bzw. Melodie/ Begleitung; Terzen als dominierende Zusammenklänge in Melodie und Begleitung; etc.

8. Elementares Komponieren mit Reihentechnik

Dauer: Ca. 90 Minuten

Ziele

Die Schüler*innen sollen Reihenkomposition als musikalisches Konzept begreifen – nicht nur als „mathematisches“ und Einblick in entsprechende kompositorische Überlegungen bekommen.

Material

- Arbeitsblätter „Komponieren mit Reihen“
- Für jedes Schülerteam ein pentatonisch präpariertes Instrument (Orff-Instrumentarium oder geeignete eigene Musikinstrumente). Tonreihe: d – e- g – a – h

Vorgehen

Um den Schülern das Konzept „Reihenkomposition“ im verfügbaren zeitlichen und materiellen Rahmen ansatzweise nahezubringen, wird das Tonmaterial auf eine pentatonische Skala beschränkt. Damit ist einerseits die Komplexität des Materials so weit reduziert, dass trotz begrenzter Ressourcen musikalisch ansprechende Ergebnisse erzielt werden können; andererseits kann davon ausgegangen werden, dass in den meisten Schulen geeignetes Instrumentarium vorhanden ist. Zum dritten bietet eine pentatonische Skala den Vorteil, dass – ähnlich wie bei Zwölftonskalen – sowohl „tonikale“ also auch nicht auf einen Grundton bezogene musikalische Ergebnisse gestaltet werden können.

9. Bildnachweise, Literatur und Links

9.1 Bildnachweise

Abbildungen auf der Titelseite: Alban Bergs Stern vor der Wiener Staatsoper, Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alban_Berg_star_Vienna.jpg;

Alle anderen Grafiken und Abbildungen: G. Puffer

9.2 Literatur

Berg, Alban (1964): Violinkonzert. Taschenpartitur. Wien: Universal Edition.

Ertelt, Thomas (1999): Berg, Alban. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, Personenteil 2. 2. Aufl. 21 Bände. Kassel u. a.: Bärenreiter u. a. (Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil, 2), S. 1198–1238.

Lorković, Radovan (1991): Das Violinkonzert von Alban Berg. Analysen, Textkorrekturen, Interpretationen. Winterthur: Amadeus (Musikreflektionen, Bd. 3).

Pople, Anthony (Hg.) (2000): Alban Berg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verl. (Große Komponisten und ihre Zeit).

Scherliess, Volker (Hg.) (1994): Alban Berg. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 7. Aufl., 28. - 30. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rowohlts Monographien, 225).

Stephan, Rudolf (1988): Alban Berg, Violinkonzert (1935). München: W. Fink (Meisterwerke der Musik, Heft 49).

Wimmer, Constanze; Schmidinger, Helmut (2014): Alban Berg: Violinkonzert. Materialien zur Musikvermittlung. Wien: Universal Edition (Listening lab, 1).

Wünsch, Christoph (2014): Satztechniken im 20. Jahrhundert. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter (Lernprogramme, Bd. 16).

9.3 Weblinks

Berg, Alban: Violinkonzert ("Dem Andenken eines Engels"). Online verfügbar unter <http://www.capriccio-kulturforum.de/index.php?thread/5549-berg-alban-violinkonzert-dem-andenken-eines-engels/>

Christian Tetzlaff probt mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks Alban Bergs Violinkonzert. Online verfügbar unter <https://youtu.be/JiH1vNgpszA>. *Internet-Dokument mit Probenausschnitten und Interviews, die einen Eindruck davon vermitteln, was das Werk für einen Interpreten bedeuten könnte.*

Dem Andenken eines Engels. «Alban Berg und sein Violinkonzert» (SMS - Short Music Stories). Online verfügbar unter <http://www.musicademy.de/index.php?id=2925>

Manon Gropius (1916-1935). Almas dritte Tochter. Online verfügbar unter http://www.alma-mahler.com/deutsch/almas_life/manon_gropius.html

Manon Gropius (1916-1935). Online verfügbar unter <http://www.gustav-mahler.eu/index.php/familie/121-generation-7c/362-1-manon-gropius-1916-1935>.

Englischsprachige Seite mit sehr viel anschaulichem Bildmaterial.

Berg, Alban; Reich, Willi; Biströn, Julius: Was ist atonal? Online verfügbar unter https://de.wikisource.org/wiki/Was_ist_atonal%3F . *Transkript eines Rundfunk-Interviews mit Alban Berg, das 1930 gesendet wurde.*

"Starke Stücke: Alban Berg - Violinkonzert" (BR-Audio-Podcast). Online verfügbar unter http://cdn-storage.br.de/mir-live/MUJluUOVbWQIb71S/iw11MXTPbXPS/2rc_U1S/AiS/-rH5yFd/101127_1705_Starke-Stuecke_Alban-Berg---Violinkonzert.mp3

Wikipedia: Alban Berg. Online verfügbar unter https://de.wikipedia.org/wiki/Alban_Berg.

Wikipedia: Manon Gropius. Online verfügbar unter https://de.wikipedia.org/wiki/Manon_Gropius.

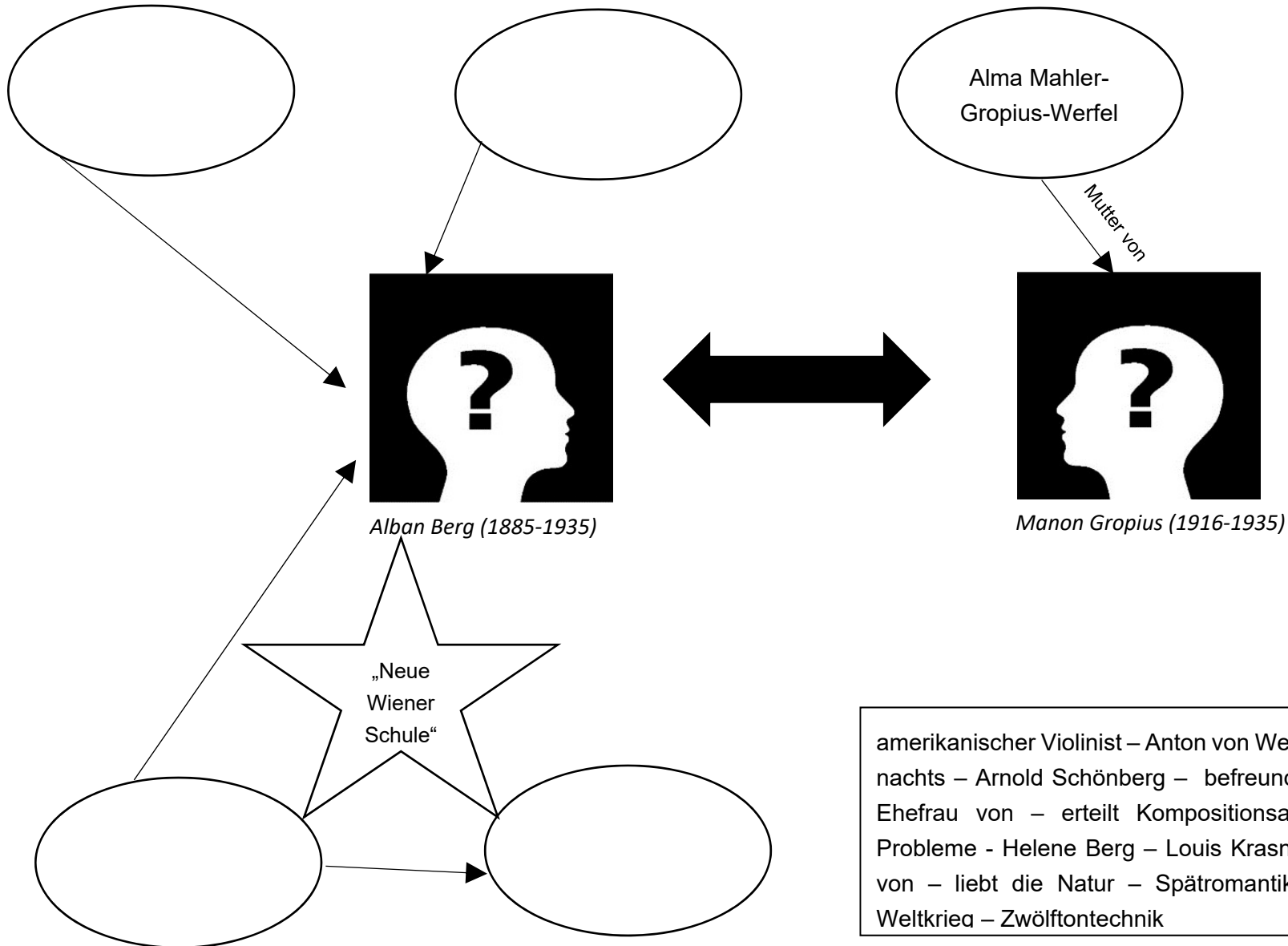
Wikipedia: Violinkonzert (Berg). Online verfügbar unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Violinkonzert_\(Berg\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Violinkonzert_(Berg)) .

Wikipedia: Wiener Schule (Moderne). Online verfügbar unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Schule_\(Moderne\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Schule_(Moderne)) .

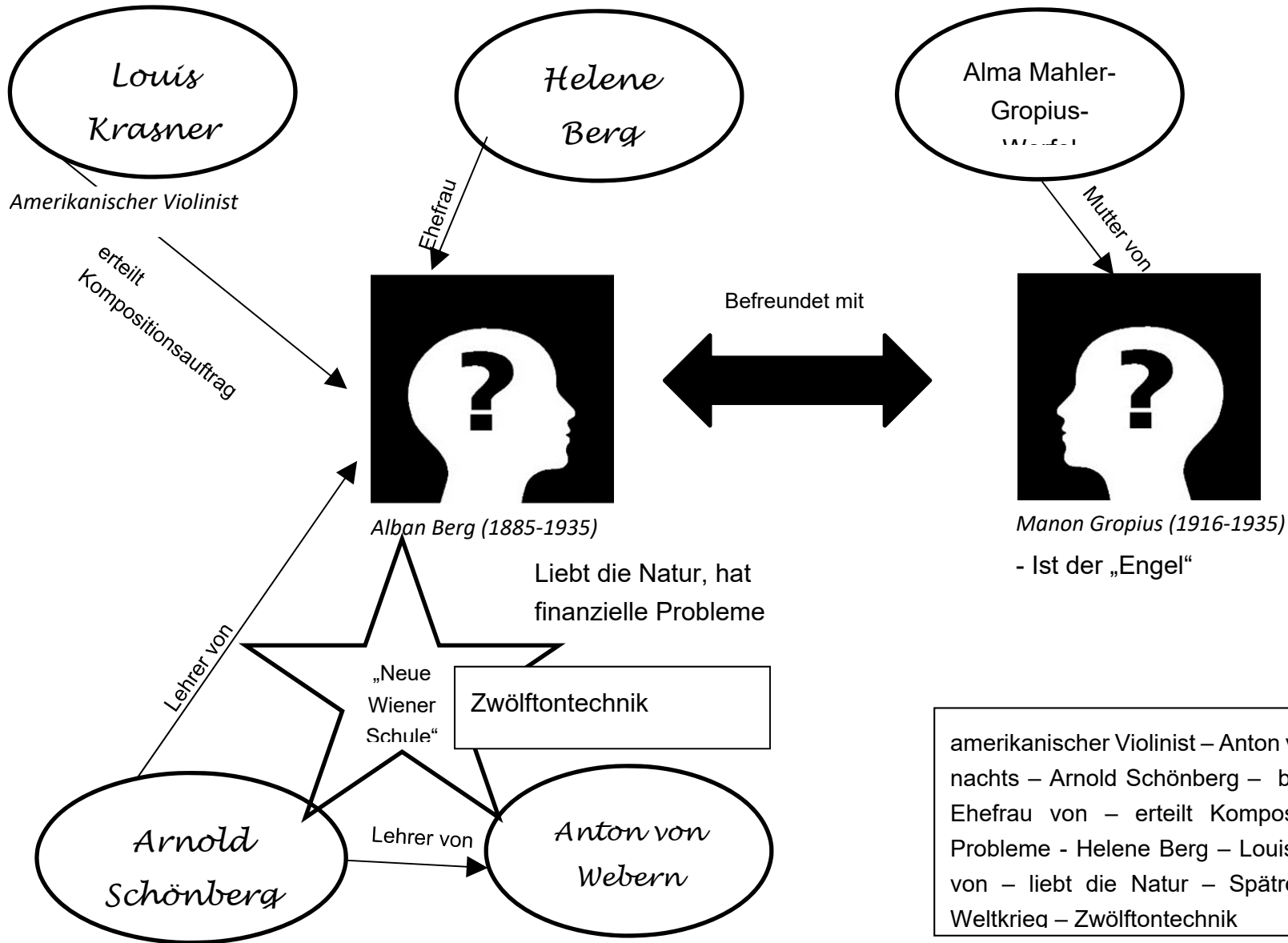
10. Anhang

Arbeitsblätter und ergänzende Materialien

„Dem Andenken eines Engels“ – Zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert



„Dem Andenken eines Engels“ – Zur Entstehung von Alban Bergs Violinkonzert
- Lösungsblatt -



amerikanischer Violinist – Anton von Webern – arbeitet am besten nachts – Arnold Schönberg – befreundet mit – ist der „Engel“ - Ehefrau von – erteilt Kompositionsauftrag – hat finanzielle Probleme - Helene Berg – Louis Krasner – Komponist – Lehrer von – liebt die Natur – Spätromantik - stirbt früh – Zweiter Weltkrieg – Zwölftontechnik



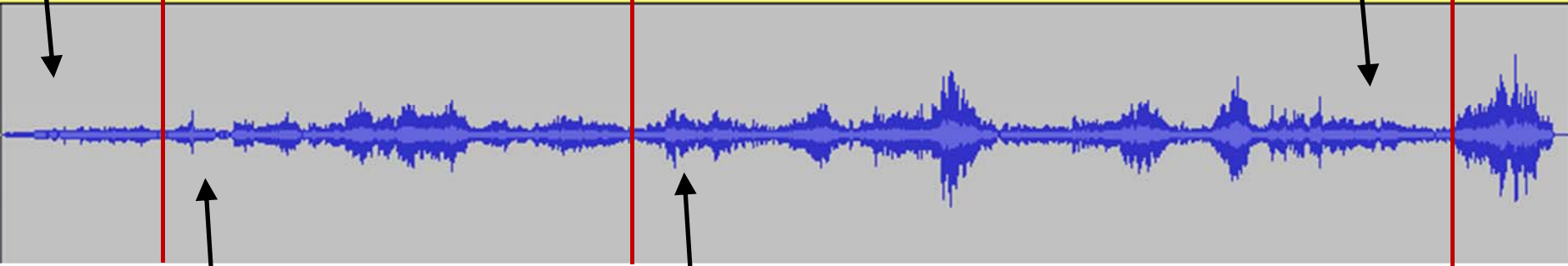


Alban Berg (1885-1935): Violinkonzert

Satz I: Hörpartitur

 <p><i>pp</i></p>	 <p><i>mp</i> <i>p</i></p>	Coda
<p>1:00 2:00 3:00 4:00 5:00 6:00 7:00 8:00 9:00 10:00 11:00</p>		
		
 <p><i>pp ma espr.</i></p>	 <p><i>p scherzando</i> <i>f wienerisch</i> (rustico) <i>poco f</i></p>	

Alban Berg (1885-1935): Violinkonzert

Satz I: Hörpartitur (Lösungsblatt)

Introduction	Andante	Allegretto	Coda
			
<p>0 1:00 2:00 3:00 4:00 5:00 6:00 7:00 8:00 9:00 10:00 11:00</p>			
			
 <p><i>pp ma espr.</i></p> <p>Zwölftonreihe</p> <p>Seufzer-Motiv</p>		 <p><i>p scherzando</i></p> <p><i>f wienerisch</i></p> <p>(rustico) <i>poco f</i></p>	

Katastrophe und Erlösung – Annäherung an Satz II von Alban Bergs Violinkonzert (1935)

Es ist genug!

J. S. Bach,
Choralmelodie aus der Kantate "O Ewigkeit, du Donnerwort" BWV 60;
Bearb.: G. Puffer

Es ist ge-nug! Herr, wenn es dir ge-fällt, so span-ne mich doch aus! Mein
Je-sus kommt: Nun gu-te Nacht, o Welt! Ich fahr' in's Him-mels haus.
Ich fah-re si-cher hin mit Frie-den, mein gro-ßer
Jam-mer bleibt dar-nie-den. Es ist ge-nug! Es ist ge-nug!

(Satz transponiert nach B-Dur; Vortragsbezeichnungen aus der Partitur zu A. Bergs Violinkonzert)

Bezug der Melodie zu Alban Bergs Zwölftonreihe?

Johann Sebastian Bachs Harmonisierung des Chorals ist außergewöhnlich komplex. Bereits die erste Choral-Phrase enthält zehn der zwölf möglichen chromatischen Töne. Dadurch lässt sich dieser Choral in ein dodekaphones Werk besonders gut einfügen

Es ist ge-nug!

In welcher Reihenfolge erklingen der Choral und seine Variationen im zweiten Satz des Violinkonzerts? Nummerieren Sie die Abschnitte richtig!

Nr.	Beschreibung
	<p><i>Adagio</i> Die Hörner spielen die Choralmelodie in einer Umkehrung:</p> <p>Die gleichzeitig erklingende Kontrapunkt-Melodie von Solo-Violine und die Violinen des Orchester-Tutti wird immer lauter und kraftvoller.</p>
	<p><i>Misterioso</i> Polyphone Version des Chorals: Die Violoncelli beginnen, die Harfe spielt einen (Quint-)Kanon dazu.</p>
	<p><i>Poco a poco calmando</i> Nach einem dramatischen Höhepunkt im Orchestertutti beruhigt sich das klangliche Geschehen. Immer weniger Instrumente sind zu hören. Noch einmal erklingt die Umkehrung der Choralmelodie in den Posaunen und Celli. Beim Kontrapunkt der Violinen spielen allmählich immer weniger Instrumente mit, bis nur noch die Solovioline übrig bleibt.</p>
	<p><i>Adagio</i> Solovioline und Klarinetten tragen den Choral abwechselnd vor. Die Klarinetten spielen dabei die originale Harmonisierung von J. S. Bach.</p>
	<p><i>A tempo</i> Die Posaunen spielen die Choralmelodie (anfangs nicht ganz leicht zu hören, da ziemlich tiefe Tonlage!). Die Solovioline intoniert dazu einen melodischen, rhythmisch lebhaften Kontrapunkt, bei dem allmählich immer mehr Tutti-Violinen mitspielen.</p>

Es ist genug!

J. S. Bach,
aus der Kantate "O Ewigkeit, du Donnerwort" BWV 60;
Bearb.: G. Puffer

[*mp, ma deciso*] [*doloroso*] [*dolce*] [*mp, ma deciso*]

Es ist ge - nug! Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch aus! Mein

The first system of the musical score consists of two staves (treble and bass clef) in common time. It features a piano accompaniment with chords and moving lines, and a vocal line with lyrics. The dynamics and performance instructions are: [*mp, ma deciso*] [*doloroso*] [*dolce*] [*mp, ma deciso*].

7 [*doloroso*] [*dolce*]

Je - sus kommt: Nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr' in's Him - mels haus.

The second system continues the piece from measure 7. It features a piano accompaniment and a vocal line. The dynamics and performance instructions are: [*doloroso*] [*dolce*].

12 [*risoluto*] [*risoluto*]

Ich fah - re si - cher hin mit Frie - den, mein gro - ßer

The third system continues from measure 12. It features a piano accompaniment and a vocal line. The dynamics and performance instructions are: [*risoluto*] [*risoluto*].

16 [*molto espressivo e amoroso*]

Jam mer bleibt dar - nie - den. Es ist ge - nug! Es ist ge - nug!

The fourth system continues from measure 16. It features a piano accompaniment and a vocal line. The dynamics and performance instructions are: [*molto espressivo e amoroso*].

(Satz transponiert nach B-Dur; Vortragsbezeichnungen aus der Partitur zu A. Bergs Violinkonzert)

„Die Kunst des asymmetrischen Melodienbaues“ – Alban Berg im Rundfunk-Interview

Am 23. April 1930 war im Wiener Rundfunk ein Gespräch zwischen dem Journalisten Julius Biströn und dem Komponisten Alban Berg zu hören. Thema war die „neue Musik“, wie sie Arnold Schönberg und die Mitglieder seiner „Neuen Wiener Schule“ komponierten; nach einer Phase „freier Atonalität“ entstanden seit den 1920er Jahren vor allem Werke nach den Regeln der neu entwickelten Zwölftontechnik. Die ungewohnten Klänge und musikalischen Konzepte waren damals Gegenstand intensiver und auch polemisch geführter Auseinandersetzungen in der Kultur- und Musikszene. Alban Berg erläutert in diesem Interview grundsätzliche Überlegungen zur Gestaltung von Musik. Sein fünf Jahre später komponiertes „Violinkonzert“ lässt sich als Musterbeispiel einer Komposition in diesem „neuen“ Stil anführen.

Im folgenden Text sind Auszüge des Interviews zusammengestellt. Beantworten Sie mit ihrer Hilfe die folgenden Fragen:

1. Welche verschiedenen Bedeutungen des Begriffs „atonal“ werden angesprochen? Warum wehrt sich Alban Berg gegen die Bezeichnung „atonal“ für seine Musik?
2. Welche Eigenschaften muss nach Berg „wirkliche“, gut gemachte Musik haben – im Hinblick auf die Gestaltung von Melodik, Rhythmik, Form und Zusammenklängen?
3. Den Komponisten der Neuen Wiener Schule waren „Fasslichkeit“ und „Verständlichkeit“ ihrer Musik sehr wichtig. Wie schlagen sich Alban Bergs Vorstellungen von „neuer“ Musik, die bei den Zuhörern gut ankommen soll, in der Gestaltung des *Scherzo* aus dem ersten Satz seines Violinkonzerts nieder?



Julius Biströn: Was ist atonal?

5

Alban Berg: Die Antwort lässt sich nicht leicht mit einer Formel abtun. Dort, wo dieser Ausdruck zum ersten Mal gebraucht wurde – wahrscheinlich in einer Zeitungskritik – kann es, wie das Wort deutlich sagt, natürlich nur gewesen sein, um eine Musik zu bezeichnen, deren harmonischer Verlauf nicht den bis dahin bekannten Gesetzen der Tonalität entsprach. Diese Bezeichnung „atonal“ geschah zweifellos in der Absicht, herabzusetzen, so wie dies bei den zur selben Zeit aufgebrauchten Worten, wie arrhythmisch, amelodisch, asymmetrisch der Fall ist. Die Bezeichnung „atonal“ wurde – ich muss schon sagen: leider – zu einem Sammelbegriff für eine Musik, von der man nicht nur annahm, dass sie keine Bezogenheit zu einem harmonischen Zentrum hat, sondern dass sie auch allen anderen Erfordernissen der Musik, wie Melodik, Rhythmik, formale Gliederung, im Kleinen und im Großen nicht entspricht, so dass die Bezeichnung heute eigentlich so viel heißt, wie „keine Musik“, ja wie „Unmusik“.

10

15

Tatsächlich stellt man sie ja auch in völligen Gegensatz zu dem, was man bisher unter Musik verstand. Aber: Selbst wenn durch den Verlust von Dur und Moll einige harmonische Möglichkeiten verloren gegangen sind, so sind doch alle anderen Erfordernisse wirklicher und echter Musik geblieben.

20

JB: Zum Beispiel welche?

25 *Berg:* Vor allem liegt dieser Musik, wie jeder anderen, eine Melodie, eine Hauptstimme, ein Thema zugrunde. Ihr gesamter Verlauf ist dadurch bedingt.

JB: Ja, ist denn innerhalb dieser Musik Melodie im herkömmlichen Sinn überhaupt möglich?

30 *Berg:* Ja natürlich, sogar eine gesangliche. Allerdings werden Sie bei unserer Musik die Zwei- und Viertaktigkeit vermissen, wie wir dies bei der Musik der Wiener Klassiker und der gesamten Romantiker inklusive Wagner konstatieren können. Da haben Sie aber vielleicht übersehen, dass gerade diese Geradtaktigkeit eine Eigentümlichkeit nur dieser Epoche darstellt. Aber auch in der Epoche der Wiener Klassiker und besonders in den Werken Mozarts und Schuberts finden wir immer wieder das Bestreben, diese Bindungen einer geradtaktigen Symmetrie zu sprengen.

35 Diese Kunst des asymmetrischen Melodienbaues hat sich im weiteren Verlauf des folgenden Jahrhunderts immer weiter entwickelt. Es geht hier eine gerade Linie von Mozart über Schubert und Brahms zu Reger und Schönberg. Und da ist vielleicht nicht uninteressant zu erwähnen, dass sowohl Reger als Schönberg, wenn sie auf den unsymmetrischen Bau ihrer melodischen Linienführung zu sprechen kamen, darauf hinwiesen, dass diese etwa der Prosa des gesprochenen Wortes gleichzusetzen wäre, während die streng geradtaktige Melodik mehr der gebundenen Rede (der Versform) entspräche. Die unsymmetrische Melodik ist nicht weniger logisch gegliedert als die symmetrische. Sie besitzt ebenso wie diese ihre Halb- und Ganzschlüsse, Ruhe- und Höhepunkte, Zäsuren und Übergänge, einleitende und abschließende Momente. All dies zu erkennen ist gleichbedeutend damit, sie als Melodien im wahrsten Sinne des Wortes zu empfinden...

45 *JB:* ... und sie vielleicht sogar für schön zu halten.

50 *Berg:* Ganz richtig! Aber gehen wir weiter: Die neue Musik ist ja auch vielstimmig. Wir gelangen jetzt aus der harmonischen Zeit, die eigentlich die ganze Wiener Klassik und deren Jahrhundert beherrscht hat, langsam aber unaufhaltsam in eine Epoche mit vorwiegend polyphonem Charakter.

55 *JB:* Da sind wir, glaube ich, bei einem springenden Punkt. Das Wesen der Vielstimmigkeit besteht ja in der Bei- und Unterordnung der Stimmen, solcher Stimmen nämlich, die ein Eigenleben haben. Wichtig dabei ist aber, dass das gemeinsame „Eigenleben“ aller Stimmen ein zweites, ein neues Leben ergibt, das des Zusammenklangs.

Berg: ... das natürlich kein zufälliges, sondern ein bewusst Gestaltetes und Gehörtes ist.

60 *JB:* Dieser Einwurf wundert mich. Ich habe den Eindruck, dass jenes elementar wirkende Zusammenströmen der atonalen Stimmen, weniger eine Angelegenheit des bewussten Gestaltens ist, sondern das Spiel eines von – zugegeben höchster – Inspiration beschworenen Zufalls.

65 *Berg:* Darauf kann ich nur mit einer aus der Erfahrung gewonnenen Wahrheit antworten: Kein Takt – und sei er harmonisch, rhythmisch und kontrapunktisch noch so kompliziert – steht in dieser unserer Musik, der nicht der schärfsten Kontrolle des äußeren und des inneren Gehörs unterworfen wäre, und für dessen Sinn nicht ebenso die künstlerische Verantwortung übernommen wird wie für die auch dem Laien sofort einleuchtende Logik eines ganz primitiven Gebildes, etwa eines einfachen Motivs oder einer simplen Harmoniefolge.

70 Die Gegner unserer neuen Musik haben Unrecht, wenn sie sie als musikwidrig, hässlich, einfallslos, misslingend und destruktiv auffassen. Ich sage Ihnen, dass dieser ganze Schrei nach der Tonalität nicht so sehr dem Bedürfnis nach einer Bezogenheit auf einen Grundton entspringt, sondern vielmehr dem Bedürfnis nach bekannten Zusammenklängen, sagen wir es offen, nach dem Dreiklang, und ich glaube behaupten zu können, dass eine Musik, wenn sie nur genügend solche Dreiklänge enthält, nicht Anstoß erregt, auch wenn sie sonst noch so sehr den heiligen Gesetzen der „Tonalität“ widerspricht.

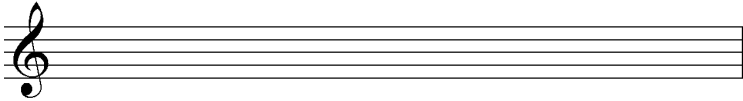
75

Komponieren mit Reihen

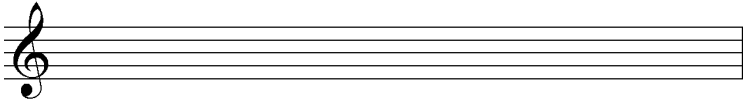
Verfügbares Tonmaterial:



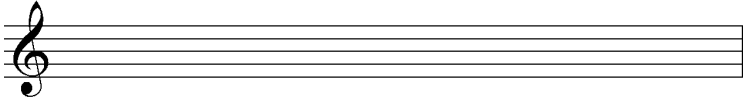
Meine Fünfton-Reihe:



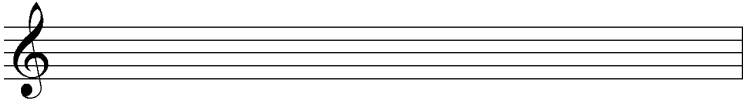
Transposition 1:



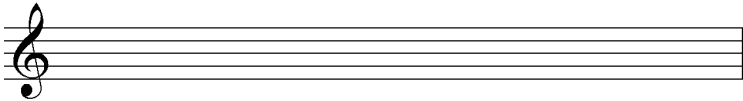
Transposition 2



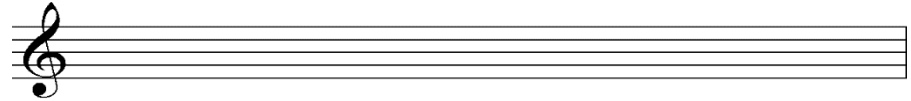
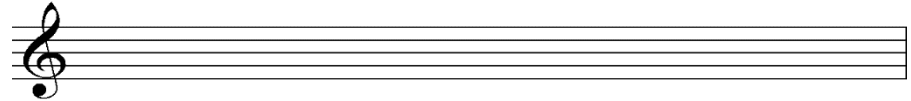
Transposition 3



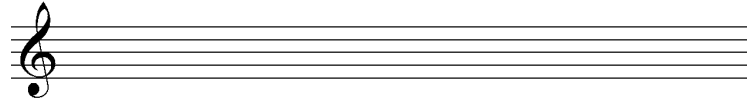
Transposition 4



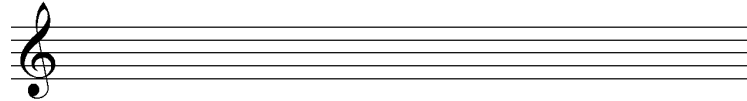
Mein Thema:



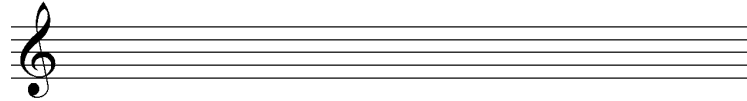
Umkehrung der Reihe:



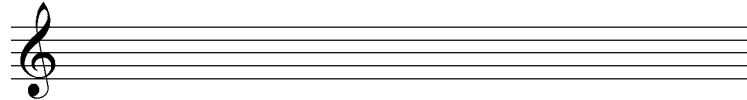
Transposition UK 1:



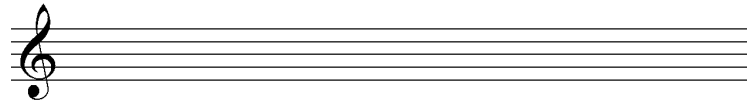
Transposition UK 2



Transposition UK 3



Transposition UK 4



Meine Fünften-Komposition:

