

sitzt, und die Auflösung der Dur-Moll-Tonalität bezeichnen zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Deshalb dürfte es kaum eine Übertreibung darstellen, den formlosen Halbtonschritt im Kern des Mottos als Vorbote einer aus den zwölf Tönen der chromatischen Skala gebildeten Reihe und damit des Komponierens unter Wegfall geschlossener harmonisch-metrischer Strukturen zu verstehen. Vor allem von hier aus wies dieses Finale in die musikalische Zukunft – mehr noch: es gehörte bereits zu ihren Anfängen⁴⁵.

Zur Kompositionstechnik in Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, 3. Satz

von Wolfgang Budday, Stuttgart

Gegenstand vorliegender Abhandlung ist der 3. Satz von Anton Weberns *Variationen für Klavier* op. 27. Webern hat mit der Komposition dieses Satzes im Oktober 1935 begonnen, im Zuge der Fertigstellung des mehrsätzigen Klavierwerks (Sept. 1936) ist der ursprünglich als Kopfsatz geplante Satz schließlich ans Ende gerückt; seine formale Gestaltung als Variationensatz hat dem ganzen Klavierwerk den Namen gegeben¹. Der Satz hat eine besondere Eigenschaft, die ihn aus dem gesamten instrumentalen Spätwerk Weberns heraushebt: Er ist durchgehend in ‚vertikaler‘ Reihentechnik² komponiert, das heißt, daß immer nur eine Reihe das gesamte kompositorische Geschehen reguliert³. Seine damit verbundene einfache Faktur und die überschaubare formale Anlage ermöglichen einen vergleichsweise einfachen analytischen Zugang zur Kompositionstechnik in Weberns späterer Schaffensperiode⁴.

⁴⁵ Im gegenwärtigen Mahler-Bild spielen Züge wie Morbidität und Todessehnsucht eine große Rolle. Mahler war jedoch durchaus ein zukunftsöffener und kämpferischer Geist. Als Beispiel hierfür – und um abschließend noch einmal auf Brahms zurückzukommen – sei an eine Begebenheit des Jahres 1896 erinnert. Als Mahler im letzten Sommer vor Brahms' Tod den verehrten Meister in Bad Ischl besuchte, äußerte sich dieser beim Spaziergang am Ufer der Traun sehr pessimistisch über die zeitgenössische Kunst und sprach vom baldigen Ende der Musik. „Da faßte Mahler plötzlich seinen Arm und wies mit der anderen Hand lebhaft ins Wasser hinunter: „Sehen Sie doch, Herr Doktor, sehen Sie doch!“ – „Was denn?“ fragte Brahms. „Sehen Sie doch — dort fließt die letzte Welle!““ [zit. nach R. Specht, *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters*, Hellerau 1928, S. 382].

¹ S. hierzu Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 439–443.

² Begriff von Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 2 Teile, Wien 1952/1958.

³ Die ersten Zwölftonkompositionen Weberns von 1924/25 arbeiten ausschließlich in ‚vertikaler‘ Technik, und zwar immer mit derselben Reihe: op. 17/2 (23 mal), *Kinderstück* (6 mal), *Klavierstück* (19 mal), *Satz für Streichtrio* (36 mal), op. 18/1 (22 mal). Op. 18/2 und 3 verwenden erstmals die 4 Grundformen der Reihe (Nr. 2 ‚vertikal‘, Nr. 3 erstmals ‚horizontal‘). In op. 19 (1926) wird erstmals eine transponierte Reihe eingesetzt.

⁴ Es wird empfohlen, das Studium der gesamten analytischen Abhandlung anhand der beigelegten Tabellen vorzunehmen – sie dürften für das schnellere Verständnis dienlich sein (die Wiedergabe des Notentextes erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien). – Folgende Arbeiten haben sich bereits eingehender analytisch mit op. 27/3 beschäftigt (auf eine Diskussion und Bewertung ihrer verschiedenartigen analytischen Erkenntnisse und Ergebnisse muß hier verzichtet werden): Armin Klammer, *Weberns Variationen für Klavier op. 27, 3. Satz*, in: *die reihe* 2, Wien 1955, S. 85–96; Heinrich Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk*, Darmstadt 1972, S. 99–117; Friedhelm Döhl, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München-Salzburg 1976, S. 312–329; Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden 1982, S. 136–186; Dieter Schobel, *Die Variationen für Klavier op. 27*, in: Sonderband Musik-Konzepte, *Anton Webern II*, S. 162–217 (insb. S. 192–215); Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern*, Cambridge 1991, S. 195–236 (insb. S. 207–215).

	Reihenton	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
		es - h - b - d - cis - c - fis - e - g - f - a - gis												
Thema:		┌───┐ └─┘			└─┘			┌───┐ ↑		↑		└─┘		(E, S)
1. Variation:		┌───┐ └─┘			└─┘		┌───┐ └─┘			└─┘				(S)
2. Variation:	*	└─┘		└─┘		┌───┐ └─┘			└─┘					(S, A)
3. Variation:	*	└─┘		└─┘	↑	┌───┐ └─┘		↑	└─┘		└─┘			(E, S, A)
4. Variation:	*	└─┘		└─┘	↑		└─┘		└─┘		└─┘			(E, S)
5. Variation:		↑	┌───┐ └─┘		┌───┐ └─┘			↑	↑	┌───┐ └─┘				(E, A)

Notenbeispiel 2

beziehungen⁷), deren erster Reihenton (wie auch bei Var. 4) gleichsam motivisch unberücksichtigt bleibt – er verliert sich, wie zu zeigen sein wird, durch Brückenkonstruktionen in der Reihenabfolge. Die letzte der drei möglichen Kombinationen zweier Strukturelemente (3 Einzeltöne, 3 Akkorde) wählt Var. 5. Var. 3 schließlich verwendet alle drei Strukturelemente (E, S und A), wobei die ‚Vielzahl‘ in einer übergreifenden Symmetrie der Elemente geordnet erscheint: Um den mittigen Akkord gruppieren sich beidseitig Einzelton und zwei Sekundbeziehungen (Reihentöne 9–10 wieder als gr. Sekund). Die strukturelle Anlage bedient sich hierbei eines 13. Reihentones, der schließlich aus der Anlage der Reihenabläufe gewonnen wird.

Neben einer für jede Variation besonders ‚charakteristischen‘ Strukturierung wird insgesamt das Bestreben nach einer möglichst vollständigen Ausschöpfung (‚Variation‘) der Element-Kombinationen deutlich. Obgleich die Reihe keine direkten symmetrischen Eigenschaften besitzt, erscheint sie unter diesem Aspekt von äußerst konstruktivem Gehalt⁸.

2. Reihenauswahl

Voraussetzung für alle weiteren Überlegungen Webers ist die innerhalb einer Variation in allen gewählten Reihenzügen festgehaltene Strukturierung, die sich letztlich in einer

⁷ Die in den Akkord eingreifende Sekundbeziehung erscheint realiter als direkte Sekunde, deren erster Ton zum Akkord hinzutritt.

⁸ Ähnlich gelagerte Versuche mit anderen Reihen Webers machen die Sonderstellung dieser Reihe deutlich; sie wurde (gewiß mit großem Aufwand) für diese Vielzahl struktureller Interpretationen entwickelt. – Ihr fehlt zur ‚Allintervallreihe‘ im Verständnis Webers nur die Quarte (vgl. die Reihe zu op. 22, die nach Webern „alle Intervalle“ hat).

konsequenten motivischen Darstellung äußert. Aus den verschiedenen Strukturierungen der Reihe werden unterschiedliche Konsequenzen für die Reihenauswahl gezogen⁹.

a. Thema (Tabelle 1)

Eine Sonderstellung in der Auswahl der Reihen (wie dann auch in der formalen Handhabung) nimmt das Thema ein, in dem drei verschiedene auf denselben Anfangs- bzw. Endton *es* bezogene Reihenformen aufeinander folgen – man könnte von einer quasi ‚tonalen‘ Reihenauswahl sprechen, die auch den ‚gesetzten‘ Ausgangspunkt des Themas verdeutlichen soll: *Oes* – *Ues* – *Kes*.

b. Variation 1 (Tabelle 2)

Oe – *UKes* *UKa*
– *Oes* – *UKe* – *UKb* – *UKe* –

Ausgangspunkt für die Wahl der Reihenformen von Var. 1 ist der Wunsch, Zusammenhang zwischen den Reihen durch gleiche Sekundbeziehungen herzustellen. Es ist eine noch nicht erwähnte zusätzliche Eigenschaft der Reihe, daß sie in zwei Hälften zerfällt, die jeweils das Intervall der Quarte chromatisch auffüllen; wobei in der vorliegenden Strukturierung von Var. 1 (6 kleine Sekunden) je drei benachbarte kleine Sekundbeziehungen in eine Reihenhälfte fallen. Das Total der 48 Reihenformen ließe sich damit im Sinne unserer Reihenstrukturierung global in zwei Klassen mit gleichen Sekundbeziehungen aufteilen, wobei in Var. 1 die umrahmenden Reihenformen (*Oe* – *UKes* und *UKa*) der einen Klasse (mit den Sekunden *f-fis*, *g-gis*, *a-b*, *h-c*, *cis-d* und *es-e*), die innenliegenden Reihen *Oes* – *UKe* – *UKb* und *UKe* der anderen Klasse angehören (*e-f*, *fis-g*, *gis-a*, *b-h*, *c-cis*, *d-es*)¹⁰. – Webern faßt die Beziehungen aber noch enger, indem er Reihen auswählt, in denen mehrere Sekundgruppen direkt aufeinander beziehbar sind. Die Reihen *Oe* (Anfang der Variation) und *UKa* (Schluß) haben zweimal zwei benachbarte Sekundgruppen gemeinsam: die Zusammenklänge *c'-h'* und *d'-cis''* (T. 12/13 und T. 22/23) sowie die Viertonfolge *g''-f'-as-fis''* (T. 13 und T. 22)¹¹. Des weiteren nützt Webern mit der Abfolge der Reihen *Oes* und *UKe* denselben Tonvorrat (und damit dieselben Sekundbeziehungen) der beiden Reihenhälften (*b-es*, *e-a*)¹², am deutlichsten motivisch sichtbar in den beiden identischen Zusammenklängen *h-b'* und *cis'-c''* der Takte 16 bzw.

⁹ Die erste Reihenanalyse des Satzes hat wohl Jelinek in Beilage XXII seiner *Anleitung zur Zwölftonkomposition* gegeben (Teil 1). Er bezeichnet als R1 noch jene Reihengestalt, wie sie am Beginn des später komponierten ersten Satzes erstmals auftritt. – Wir folgen der bei H. Deppert gewählten Reihenkennzeichnung (bei O- und U-Reihen wird der Anfangston, bei K- und UK-Reihen der Endton hinzugefügt) und nennen die am Beginn des Themas auftretende Reihe *Oes*.

¹⁰ Vgl. in Tab. 2 die beiden Reihen *Oe* und *Oes*.

¹¹ Diese Viertonfolge gehört übrigens zu den ganz wenigen Stellen des Variationensatzes, wo die Artikulation (Legatobogen) der Strukturierung der Reihe entgegensteht! Auch die folgende Reihe *UKes*, durch den Zweiklang *b-a'* brückenartig mit *Oe* verbunden, hebt durch die Legatobindung dieselben Töne *f-gis* hervor.

¹² S. auch H. Deppert, *Studien*, S. 99.

18. Auf UKe folgt die tritonustransponierte Reihenform UKb, die natürlich wieder in ihren Reihenhälften dieselben Sekundbeziehungen aufweist¹³.

c. Variation 2 (Tabelle 3)

Die zuvor anhand der O-Reihe dargestellte Strukturierung von Var. 2, die den ersten Reihenton unberücksichtigt läßt, erfordert bei konsequenter motivischer Durcharbeitung über mehrere Reihenverläufe die ausschließliche Verwendung von K- oder UK-Formen, deren Schlußton dann als Brückenton und damit motivisch erstem Ton der nächsten Reihenform fungiert: Nur mit rückläufigen Reihenformen und deren Verknüpfung durch einen Brückenton läßt sich die Durchstrukturierung motivisch konsequent realisieren:

$$\underbrace{\text{UKd}}_a - \underbrace{\text{Ka}}_a - \text{Ke} - \underbrace{\text{UKa}}_a - \text{Ke}$$

UKd beginnt mit Ton *a* und schließt mit Ton *d*, die folgende Ka-Reihe führt zurück zu Brückenton *a*. Ke und UKa sind desgleichen aufeinander bezogen und wiederholen diesen Ablauf in umgekehrter Richtung. Der somit ‚hervorgehobene‘ Brückenton *a* bildet den Tritonuspol zu Ton *es* (Thema!), mit dem die abschließende Reihe Ke abbricht.

d. Variation 3 (Tabelle 4)

Die um den mittigen Akkord spiegelsymmetrisch organisierte Anlage der Strukturelemente wirkt sich nachhaltig auf die großformale Organisation dieser Variation aus: Webern überträgt das in der Strukturierung angelegte vertikale Symmetrieprinzip auf die Großform, indem auf Uc die Umkehrungskrebsreihe UKc, auf Uh die Reihe UKh folgt, die beide einen exakten musikalischen Rücklauf ermöglichen (Spiegelachsen Beginn T. 36 und T. 40, 2./3. Viertel). Uc ist nach vorne mit den Schlußtönen von Ke durch eine doppelte Brücke verknüpft, der erste Ton *h* der Variation (drittletzter Reihenton von Ke) ist der 13., für die Strukturierung der Reihe benötigte Ton¹⁴. Dieser Ton *h* bestimmt dann notwendig auch den Anfang der dritten Reihe (Uh), um die komplette Rückläufigkeit zu ermöglichen¹⁵. Die Zweierbrücke der letzten Reihenform Oes korrespondiert mit der Brückenkonstruktion zu Beginn der Variation, zugleich stellt die Reihe wieder einen quasi ‚tonalen‘ Bezug zum Thema her.

¹³ Das Eruiieren der globalen Reihenzusammenhänge und Beziehungen gehört sicherlich im Kompositionsprozeß zur Vorordnung des Materials, die letzte Entscheidung für diese Reihe an jener Stelle dürfte aber gerade bei Var. 1, die mit Var. 4 zu den kompliziertesten des Satzes gehört, erst bei der direkten Ausarbeitung der Komposition gefallen sein. – Gerade in Var. 1 wird auch die strukturelle Vorordnung bei der motivischen Ausarbeitung mehrmals durchbrochen (näheres im folgenden).

¹⁴ Zur Erfüllung der Strukturierung wäre auch Ton *cis* möglich, er folgt aber alsbald als Reihenton 4 von Uc.

¹⁵ Da mit den folgenden Tönen 2/3 von Uh (*dis/e*) motivisch nur noch eine Sekundbeziehung übrig ist, sieht sich Webern gezwungen, ein zweites Motiv ‚künstlich‘ herbeizuführen: das Motiv *h-dis* (beide Töne durch Tonwiederholung gewonnen), das einzige Motiv dieser Variation ohne Septintervall (T. 42 im Krebs wiederholt). Damit ist die auf 13 Tönen basierende symmetrische Strukturierung in den Reihen des zweiten paarigen Durchlaufs (Uh/UKh) vollständig enthalten.

e. Variation 4 (Tabelle 5)

Wie in Var. 2 könnte Webern in Var. 4, deren Reihenstrukturierung wiederum den ersten Ton nicht berücksichtigt, mit auf einfache Weise brückenverknüpften K- oder UK-Reihen arbeiten. Er wählt hier jedoch eine kompliziertere, zweifache Brücke, die auf jeweils dieselbe Art UK mit O und O mit UK verknüpft¹⁶:

$$\begin{array}{cccccc} \text{UKd} - \text{Ofis} - \text{UKf} - \text{Oa} - \text{UKas} - \text{Oc} - \text{UKh} \\ \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \end{array}$$

In dieser ‚Reihen-Sequenz‘ wiederholen sich gleiche Reihentypen im Intervall der aufsteigenden kleinen Terz. Sie bringt wie in Var. 1 Reihen mit gleichen Tonfolgen in einen indirekten Zusammenhang, der kompositorisch am deutlichsten genutzt wird zwischen UKd und Oa (vgl. T. 46 und T. 50 bzw. T. 45 und T. 51)¹⁷.

f. Variation 5 (Tabelle 6)

Die Auswahl der Reihenformen in Var. 5 basiert wiederum, ähnlich wie in Var. 1 oder Var. 4, auf der Idee, über gleiche Strukturelemente (hier: gleiche Akkorde) zwischen unterschiedlichen Reihenformen Zusammenhänge herzustellen. So finden sich die beiden Akkorde der Ausgangsreihe Oes, deren Tonfolgen ihrerseits wie O (Töne 2–4) und UK (Töne 10–12) aufeinander beziehbar sind, vertauscht an gleicher Stelle in der Reihe Ue (Töne 2–4, 10–12) wieder. Auf jede der beiden Reihen folgt unmittelbar ihre zugehörige Krebsform (Oes–Kes, Ue–UKe), wobei kompositorisch eine Brücke zwischen den letzten bzw. ersten vier Tönen ermöglicht wird¹⁸. Die gezielte Auswahl der vier ersten Reihenformen führt dazu, daß die theoretisch 12 Akkorde sich auf realiter 4 verschiedene Akkorde reduzieren, die Webern dann auch klanglich fixiert (T. 56–Anfang 63). Die beiden letzten, die Variation wie den ganzen Satz beschließenden Reihen sind Kes und Ues, zwei den ‚Grundton‘ des Satzes wieder bestätigende Reihen¹⁹. Während die Akkorde von Kes in der bekannten klangfixierten Form wiederholt werden, bringt die abschließende Reihe Ues drei ‚neue‘ Akkorde²⁰, die nach der Ostinatowirkung der Klänge zuvor als eine Art ‚Schluß-Kadenz‘ aufgefaßt werden können.

¹⁶ Auch UKd zu Beginn ist auf dieselbe Weise mit dem Schluß von Var. 3 verknüpft. – Diese Verknüpfung wurde bereits einmal in Var. 1 verwendet (Oe–UKes).

¹⁷ Vgl. auch die UKf und Oc gemeinsamen Zusammenklänge in T. 48 und T. 54. Keine wirklichen Zusammenhänge erscheinen zwischen Ofis und UKh; UKas ist nicht paarig eingebunden.

¹⁸ Baßton G-T. 58 muß, um die Viertonbrücke reihentechnisch zu ermöglichen, in den Akkord hineinklingen. – Im Gegensatz zu Var. 3 wird die Spiegelanlage der Reihen hier nicht zu einer direkten Spiegelsymmetrie benutzt.

¹⁹ Sie sind durch Brückenton es verknüpft. Zusammen mit Oes am Beginn kehren damit in Var.5 alle drei es-Reihenformen des Themas wieder. Besonders raffiniert ist die Verknüpfung von Kes mit Uke, wo Baßton G (T.63, Kes/9) mit Ton e' (UKe/1 sowie Kes/8) zusammen anschlagen muß, um reihentechnisch diese Konstruktion zu ermöglichen.

²⁰ Sie sind um einen Halbton tiefer auf die Akkorde der Reihe Ue bezogen (vgl. die Akkorde 60/61 mit 65/66).

Zusammenfassend lassen sich folgende Überlegungen zur Auswahl der Reihenformen bestimmen:

- In Thema und Var. 5 (Ende Var. 3?) bestimmen (auch) quasi ‚tonale‘, auf die ‚Finalis es‘ bezogene Reihen die Auswahl.
- Zur durchgehenden Aufrechterhaltung einer ausgangs gewählten Reihenstrukturierung sind bislang ganz bestimmte Brückenkonstruktionen notwendig (Var. 2, 3, 4) – die Spiegelanlagen der 3. Variation sind insgesamt Ausdruck der Symmetrie der Reihenstrukturierung (Übertragung einer strukturellen Reiheneigenschaft in größere formale Bereiche).
- In den Variationen 1, 4 und 5 werden die Reihen so gewählt, daß über gleiche Strukturelemente (gleiche Sekundbeziehungen oder Akkorde) ein musikalischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Reihen herstellbar ist.

3. Kompositionsprozeß

Vorbemerkung zur Form: Die einzelnen Variationen lassen zwei deutlich voneinander unterscheidbare formale Anlagen erkennen. Eine erste Gruppe gliedert die Variation in mehrere Formteile, deren Anzahl sich an der Zahl der verwendeten Reihen ausrichtet: Während allein im Thema die Formteile konform gehen mit den drei Reihendurchläufen (*Oes, Ues, Kes*)²¹, sind in den Variationen 2 und 3 die Teile gegen die Reihendurchläufe verschoben – jeder Formteil beginnt mit Tempo und schließt mit rit... –, aber stets auf dieselbe Weise, so daß die Teile im Prinzip als strukturkonform zu bezeichnen sind (beide Variationen mit je 5 Reihendurchläufen und 5 Formteilen²²). Diese formalen ‚Verschiebungen‘ (wie auch die Dynamik) dürften im Entstehungsprozeß zwar relativ spät erfolgt sein, dennoch scheint bei diesen Variationen die Kleinform im Prinzip a priori auf ‚einen Reihendurchlauf‘ festgelegt.

Anders bei den Variationen 1 und 4, deren einfache Sekundstrukturierungen (keine Akkorde!) in Verbindung mit einer auf die Darstellung von Tongruppenbeziehungen gerichteten Reihenauswahl eine globalere, unabhängig von dem Reihendurchlauf organisierte Formgebung erfahren (Var. 1 hat bei 7 Reihendurchläufen 3 Formteile, Var. 4 hat 7 Reihen und 2 Teile). Diese von der Entstehung her komplexer gedachten Variationen werden im folgenden an zweiter Stelle dargestellt.

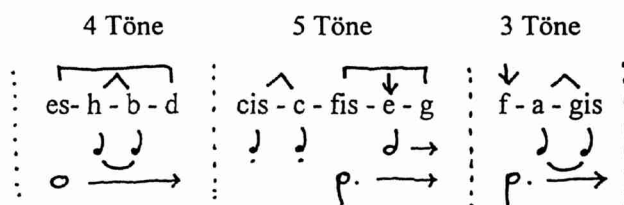
Var. 5 (2 große Formteile) hat wie Var. 1 und 4 keine strukturgleichen Formteile, basiert aber auf einem eigenen, an der besonderen Strukturierung (ohne Sekundbeziehungen) orientierten Formbildungsprinzip.

Im folgenden werden die einzelnen Variationen analytisch vorgestellt, wobei die im einzelnen zu treffenden Festlegungen, insbesondere die Motive und Tonhöhen, in einem denkbaren Entstehungsablauf abgehandelt werden.

²¹ Es gilt freilich anzumerken, daß die ‚Teile‘ nicht durch die ansonsten üblichen Tempoeingriffe verdeutlicht sind und dazu innerhalb der Reihenabläufe Zäsuren mit noch längeren Pausen geschaffen werden.

²² In Var. 3 wird der Beginn eines Formteils auf die bewegten Achtelfiguren gelegt, wodurch den Spiegelachsen keine formale Bedeutung zukommt.

a. Thema (Tabelle 1)



Gesamtdauer: 9 (5+4) Viertel 8 (3+5) Viertel 7 (3+4) Viertel

Notenbeispiel 3

Die gewählte Strukturierung (2 Einzeltöne, 5 kleine Sekunden in direkter oder übergreifender Art) führt unter der Prämisse, die Wiederholung eines Elements innerhalb eines Abschnitts zu vermeiden, zwangsläufig zu Weberns Dreiteilung der Reihe in 4 + 5 + 3 Töne. Das einzige in allen drei Teilen enthaltene Strukturelement der direkten kleinen Sekunde (Mitte, Anfang und Ende eines Formteils) wird zum festgehaltenen motivischen Ausgangspunkt (paarige Viertel)²³, der Viertel-Notenwert zur Richtschnur auch für die weiteren Dauern-Zuordnungen: Die Dauern der Töne *es* (4 Viertel), *fis* und *f* (je 3 Viertel) sind aus einer gedachten, in Vierteln durchpulsierenden Zuordnung abgeleitet (Dauer bis zum Ende des Abschnitts). Die Dauern der einzelnen Abschnitte (einschließlich der vorhergehenden Pausen bei den Teilen zwei und drei) betragen 9+8+7 Viertel (untergliedert in 5+4, 3+5 und 3+4), womit die Summen der bekannten Zahlen 3, 4 und 5 (Anzahl der Töne) zum Ausdruck gebracht sind (insgesamt ‚verdoppelt‘ sich so der Reihendurchlauf auf 24 Viertel). Die Töne *d'* und *es''*, die motivisch aufeinander bezogen sind, werden um ein Viertel auseinandergerückt (Ton *h* mit *es''* um ein Viertel überlagert), das aufs *fis'* (3 Viertel) bezogene *g* wird um ein Viertel gekürzt, und Ton *a* wird um ein Viertel mit Ton *f'''* überlagert, um diese Dauern-Proportionen zu begründen.

Diese verkürzende ‚Sequenz‘ von 9+8+7 Vierteln wird in der folgenden Reihe *Ues* exakt beibehalten, während die *K*-Reihe eine vor allem durch die Dynamik realisierte komprimierte Zweiteilung von 8+7 Vierteln Dauer erfährt (*f-p*, 6+6 Töne). Der in der *O*- und *U*-Reihe fixierte Verbund der Strukturelemente wird in der *Kes*-Form nicht streng rückläufig vorgeführt; Webern wählt andersartige, engere Überlagerungen, ohne freilich am Rhythmus der einzelnen Strukturelemente zu ändern²⁴. Insgesamt bilden die drei Reihen

²³ Für die Variationen gilt durchgängig die Dauersymmetrie für direkte oder übergreifende Sekundbeziehungen (Ausnahme: übergr. Sekund *fis'-g* T. 3 bzw. 7/8 und 10). – Nach Moldenhauer (*Webern*, S. 441) war der 3. Satz ursprünglich im 3/8-Takt notiert („fließend“), die Notenwerte also auf ein Viertel des späteren Wertes verkürzt. Jelineks formale Analyse des Themas (Anleitung Teil 2, Beilage LXIX) folgt auffallenderweise den ursprünglichen gekürzten Notenwerten und nicht der Druckfassung von 1937!

²⁴ Der Rhythmus der Töne *Kes*, 12–8 ist nahezu identisch mit *Oes*, 5–9. Die beiden Einzeltöne *f* und *e* rücken direkt zusammen, ohne motivisch zusammenzugehören (kein Legatobogen, unterschiedliche Artikulation); sie nehmen den aus der *O*-Reihe beibehaltenen Rhythmus der Töne *g-fis* voraus. Schlußton *es* ist verkürzt und paßt sich bereits Var. 1 an.

Tabelle 1 (Thema)

Frühling (Richard J. ...)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Oes Ues Kes

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ues

K U

gr. 24: gr. 27

Oes Ues Kes

Tabelle 2 (Variation 1)

I. II.a. b. c. d. III.

rhythm Motive:

- ♩ ♩ ♩
- ♩ ♯ ♯ ♯ (nur in II)
- ♩ ♯ ♯ ♯ (nur in II)

Oes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2

Ukes

10 9 8 7 6 5 4 3 2 11 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 12 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 12 10 9 8 7 6 5 4 3

Oes Ukes Ukes Ukes

I. II.a. III.

Tabelle 3 (Variation 2)

The musical score for Variation 2 consists of five measures, each marked with a Roman numeral (I-V) and a tempo marking (tempo). The notes are primarily quarter and eighth notes. Below the score is a rhythmic diagram with five sections corresponding to the measures. Section I shows a sequence of notes with dynamics p and f and accents. Section II shows notes with dynamics f and pp . Section III shows notes with dynamics f and pp . Section IV shows notes with dynamics f and pp . Section V shows notes with dynamics f and pp . The diagram also includes various rhythmic symbols like \uparrow , \downarrow , and \ominus .

Tabelle 4 (Variation 3)

The musical score for Variation 3 consists of five measures, each marked with a Roman numeral (I-V) and a tempo marking (tempo). The notes are primarily quarter and eighth notes. Below the score is a rhythmic diagram with five sections corresponding to the measures. Section I shows notes with dynamics p and f . Section II shows notes with dynamics f and pp . Section III shows notes with dynamics f and pp . Section IV shows notes with dynamics f and pp . Section V shows notes with dynamics f and pp . The diagram also includes various rhythmic symbols like \uparrow , \downarrow , and \ominus .

Tabelle 5 (Variation 4)

I a. wieder im tempo, doch bewegt **b.** **c.** rit. **d.** **e.**

I. a. (r.....) **b.** **c.** **d.** **e.**

II. a. [!] **b.** **c.1** **c.2** **c.3** **c.4** **c.5** (r.....)

III. a. **b.** **c.1** **c.2** **c.3** **c.4** **c.5**

Tabelle 6 (Variation 5)

Ia. wieder ruhig **b.** **c.** **II. a.** **b.** **c.** **d.** **e.** **f.** **g.** **h.** **i.** **f.** **molto**

Impulse || ϵ : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d | \downarrow : d d j ϵ d ||

I a. (5d) **b.** (5) **c.** (5) **II a.** (5) **b.** (4) **c.** (3) **d.** (2) **e.** (1)

I. a. **b.** **II. a.** **b.** **c.** **d.** **f.**

Ia. **2a.** **1b.** **2b.** **1a.** **1b.** **2b.** **1a.** **1b.** **2b.** **1a.** [1b 2b 1a]

Oes **Kes** **Me** **Uke** **wdh. Kes** **Ues (kl. 24)**

des Themas acht Abschnitte (3+3+2), deren symmetrisch angelegte Dynamik (p-f-p-f / f-p-f-p) eine laute Mitte und am Ende die Rückkehr ins Piano ausprägt²⁵.

Alle direkten wie übergreifenden Sekundbeziehungen sind, mit Ausnahme der Reihentöne 5–6 in O und U, als übermäßige oder verminderte Oktaven im Legato dargestellt. Während die übergreifenden Sekundbeziehungen zwischen O und U in ihren Tonhöhen gespiegelt erscheinen (O fallend, U steigend²⁶), sind die direkten Sekundbeziehungen 2–3 und 11–12 in beiden Reihenformen aufsteigend dargestellt: Webern bezieht diese beiden Motive über deren drei gemeinsame Töne *b'*, *a* und *gis'* aufeinander, indem er an diesen Lagen festhält. Die Töne *h* (Oes/2) und *g* (Ues/2) werden so hinzugefügt, daß die große Sekundnachbarschaft der beiden Motive (O: zwei große Septsprünge aufwärts bei fallender gr. 2, U: zwei übermäßige Oktaven aufwärts bei steigender gr. 2) zur Geltung kommt²⁷. Von den verbleibenden Tönen (O bzw. Ues/5, 6, 10) wird das gemeinsame *f'''* zum fixierten Hochtton aller Reihen, die Töne *Cis* (Oes/5)²⁸ und *Fis* (Ues/6) zu den Tieftönen ihrer Reihen. Damit folgen in Ues mit *f'''* und *Fis* Hoch- und Tiefton der Reihe innerhalb einer Sekundbeziehung direkt aufeinander, was notwendig die Staccato-Artikulation nach sich zieht. In Kes wird dieses Staccato-Motiv der Töne 5–6 zum Legato-Motiv der verminderten Oktave geändert²⁹. Eine weitere Veränderung im Rücklauf von Kes (vgl. mit Oes) betrifft die nach oben oktaversetzten Reihentöne K, 9–7³⁰. – Ein Vergleich der Tonhöhen-systeme aller drei Reihen zeigt die fünf durchgängig fixierten Töne (*a*, *h*, *gis'*, *b'* sowie Hochtton *f'''*); nur an jeweils einer Stelle weisen die Anlagen kleine Sekunden auf.

b. Variation 2 (Tabelle 3)

Die 5 Formteile sind dergestalt gegen die Reihenverläufe verschoben, daß nach Eintritt des Akkordes („rit...“) noch eine letzte Sekundbeziehung den Teil beschließt. Diese Verschiebung hat zur Folge, daß sich in den vier Sekundmotiven der Formteile II bis V jeweils ein Ton wiederholt (Ton *g*, *f*, *h* und *d*), wobei diese wiederholten Töne vornehmlich in den Sekund-Randgruppen liegen:

²⁵ Vielleicht ist mit dem schließenden Reihentrücklauf (Anfang und Ende Ton *es'*) und der gespiegelten dynamischen Anlage ja auch eine Überlagerung der Dreiteiligkeit durch eine Zweiteilung beabsichtigt (T. 7 beginnt mit dem größten motivischen Sprung der Anlage).

²⁶ Auch Reihenton 8 (Einzelton) ist in diese gespiegelte Anlage mit einbezogen.

²⁷ Das *h* (Oes/2) wird tonhöhenfixiert in Ues/9, das *g* (Ues/2) in Oes/9 übernommen (*h* und *g* sind in beiden Reihen die Töne 2 und 9!), womit sich die Lage der übergreifenden Sekundmotive (O und U, 7–9) näher erklärt.

²⁸ Der zu Hochtton *f'''* von Ues reihenanaloge Ton 5 von Oes.

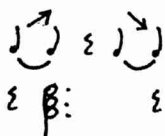
²⁹ Legato-Sekundmotive sind in den Variationen immer als übermäßige oder verminderte Oktaven dargestellt (Spielbarkeit!). – Die Oktavlagen *c''-cis'* fügen sich hier in die oben dargestellte Sekundnachbarschaft der Motive O, 2–3, 11–12. Die Oktaversetzung von Ton *d* (K/4) vermeidet an dieser Stelle den Zusammenklang der kl. 2 (*cis'-d'*).

³⁰ Sie könnte daher rühren, daß Webern die beiden übergreifenden Sekundbeziehungen einer Reihe in jeweils fallendem Verhältnis zueinander darstellen wollte.

Formteil I:		UKd:	<i>a – gis</i>	<i>c – cis</i>	<i>e – es</i>
Formteil II:	<i>g – fis</i>	Ka:	<i>d – es</i>	<i>h – b</i>	<i>g – gis</i>
Formteil III:	<i>e – f</i>	Ke:	<i>a – b</i>	<i>fis – f</i>	<i>d – es</i>
Formteil IV:	<i>h – c</i>	UKa:	<i>e – es</i>	<i>g – gis</i>	<i>h – b</i>
Formteil V:	<i>d – cis</i>	Ke:	<i>a – b</i>	<i>fis – f</i>	<i>d – es</i>

Mehrere Sekundmotive wiederholen sich in den verschiedenen Reihen des Satzes: *e–es* in den Formteilen I und IV, *d–es* in II und III³¹, *h–b* und *g–gis* in II und IV.

Trotz mancher Unsicherheiten sei über den denkbaren weiteren Arbeitsprozeß nachgedacht. Klar ist als Ausgangspunkt die Bildung der 4 Akkorde (mit Trit. bzw. Quart und gr. 7), die in ihrer Lage so aufeinander bezogen sind, daß am gemeinsamen Ton *f'* der UK-Akkorde und dem *cis'* der K-Akkorde festgehalten wird³². Quasi symmetrisch analog zu Reihenton 8, der aus reihentechnischen Gründen zusammen mit dem Akkord erklingen muß, wird Reihenton 5 nach einer Viertelpause auf das dritte Viertel des Akkords gelegt. Als motivischer Ausgangspunkt für das Ende aller Formteile mag die Konstellation T. 24 gelten, bei der die auf die verminderte/übermäßige Oktave festgelegten Legato-Motive in auf- und absteigender Form folgen (die beiden zum Akkord hinzutretenden Töne dürfen weder innerhalb des Akkords stehen noch eine kleine oder große Sekunde zu den Randtönen bilden):



Notenbeispiel 4

Zwar wird in den Formteilen II bis IV mehrfach von diesen Legato-Motiven abgewichen (Motiv C), doch können hierfür durchaus sinnvolle Erklärungen gegeben werden. Zunächst zu den Sekundbeziehungen am Beginn der Teile I bis IV: in Formteil I wird das Staccato-Tonwiederholungsmotiv A $\updownarrow \updownarrow$ vorgestellt, das (siehe Formteile III und IV) auf die ‚fallende Doppeloktave‘ festgelegt ist. Vielseitiger ist das in Formteil II vorgestellte Motiv B $\updownarrow \updownarrow$, das sich über eine oder zwei Oktaven (auf- oder abwärts) erstrecken kann. Am Beginn der Formteile III und IV wechseln sich diese beiden Motive ab (III: A–B, IV: B–A). Wenn anstelle des Motivs C Motiv B zum Akkord tritt, werden damit Bezüge zu vorhergehenden Tongruppen hergestellt: das letzte Sekundmotiv von Formteil II (*g–gis*)

³¹ Formteil V nimmt eine Sonderstellung ein, da er ab Ton *a* die Reihe *Ke* (Formteil III) wiederholt (motivisch zum Teil variiert, die Tonhöhen sind exakt beibehalten). Er bleibt deshalb hier vorerst unberücksichtigt.

³² Diese relativ benachbarte Mittellage der vier Akkorde läßt die *Ka* und *UKa* gemeinsamen Akkordtöne *fis* und *c* in zwei verschiedenen Oktaven erscheinen. Eine mögliche Anordnung, die alle vier gemeinsamen Töne in einer Lage fixiert, hätte die vier Akkorde weit auseinandergelegt, was offenbar nicht erwünscht war.

knüpft über Ton *g* an Motiv B des Anfangs an, so wie das dritte Sekundmotiv von Formteil IV mit derselben Tonfolge *g-gis* wiederum an diesen Schluß von II motivisch anknüpft. In beiden Fällen orientiert sich die Richtung von Motiv B (II ab, IV auf) an der ursprünglichen Auf-/Abbewegung, wie sie auch in den C-Motiven *h-b* (dritte Sekundgruppe von II, vierte von IV) deutlich wird. Am Schluß von Formteil III ist einmal das neue Motiv $\downarrow \uparrow$ bemerkenswert, das mit Formteil V einen direkten Zusammenhang herstellt³³, und zum andern die geänderte Bewegungsrichtung (ab – auf) der zum Akkord hinzutretenden Motive, die sich mit der direkten Übernahme des Motivs *d-es* aus Formteil II erklären dürfte. Die Wiederholung der Reihe *Ke* in Formteil V, die eine übergeordnete Zweiteilung andeutet, geht mit einer motivischen Variation der ansonsten festgehaltenen Tönhöhen einher³⁴.

Ist der Akkord mit den hinzutretenden Tönen in gewisser Weise von den Tönhöhen her beschreibbar, so sind die Lagen der Sekundbeziehungen nur teilweise motivisch eingeschränkt (A immer mit fallender Doppeloktave, C mit fallender bzw. steigender Oktave). Bei gleichlautenden Sekundfolgen wird der Zusammenhang übers Motiv mit fixierten Tönhöhen gesucht, wie auch der wiederholte Ton innerhalb eines Formteils in der Regel seine Lage behält.

Eine Übersicht über die rhythmische Gestaltung der Variation macht deutlich, daß die Pausen auf Schlag zwei des Akkordes nicht immer in den vier Sekundmotiven begründet sind (T. 24, 31). Die Viertelpause in T. 32 ist als zusätzliche Zäsur vor Beginn des letzten Formteils eingefügt. Motiv A T. 30 ist insgesamt ein Viertel ‚nach rechts‘ gerückt, vielleicht auch, um eine exakte rhythmische Wiederholung derselben Motivfolge B – A – B (ab Ende T. 26) zu vermeiden.

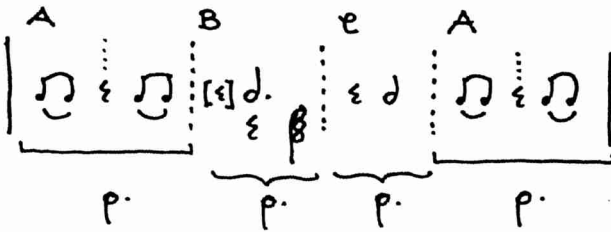
c. Variation 3 (Tabelle 4)

Die gespiegelte Strukturierung findet ihren Niederschlag in einer quasi-symmetrischen Motivik, wobei die beiden (ihrerseits symmetrischen!) Sekundgruppierungen an den Rändern korrekt gespiegelt, die Einzeltöne plus Akkord nur in einer Art ‚Dauern-Symmetrie‘ aufeinander bezogen sind. Man kann von drei verschiedenen Motivgruppen ausgehen, die jeweils eine Gesamtdauer von drei Vierteln haben (vier halbe Takte = 12! Viertel)³⁵.

³³ Diese ‚geraffte‘ Version von Motiv B kommt ansonsten nur in Formteil V vor (3x).

³⁴ Allein das erwähnte, am Ende von III vorweggenommene Motiv wird wörtlich wiederholt. Sein Sprung in den Tiefton F (dieser weicht in III von dem Prinzip der festgehaltenen Oktavlage bei Wiederholung innerhalb eines Formteils ab!) ist gleichermaßen einzig wie hervorstechend; es vermag die Zweiteiligkeit zu unterstreichen. Formteil V beginnt, im Gegensatz zu allen anderen Formteilen, mit aufsteigendem ersten Sekundmotiv. Ungewöhnlich ist auch das Motiv C an zweiter Stelle, welches ansonsten nur in Verbindung mit dem Akkord auftritt!

³⁵ Eine ungestörte Motiv-Symmetrie hätte drei oder fünf formale Teile vorausgesetzt. Bei Uc (bzw. UKc) ist in dieselbe Anlage ein 13., die Balance der Formteile ‚störendes‘ Viertel in Form einer Viertelpause eingefügt (Entsprechung zur 13-tönigen Anlage?), so daß sich die beiden Spiegelanlagen im 3/2-Takt verschieben. Zusätzlich ist eine Viertelpause dazwischen (zweites Viertel T. 38).



Notenbeispiel 5

Der erste Einzelton (Reihenton 4) klingt, da er mit einem Ton des folgenden Akkordes eine Sekundbeziehung bilden kann, in den Akkord hinein (als gr. 7 über dem Akkord), während der zweite Einzelton, der diese klangliche Möglichkeit nicht hat, durch eine Pause isoliert wird³⁶.

Die Akkorde folgen der bekannten Art (hier gr. 7 mit innenliegendem Trit. bzw. Quart), im Verlauf der Variation stellt sich eine chromatisch fallende Abfolge ihrer Baßtöne ein (*es–d–cis* als jeweils tiefste Töne der Reihen).

Sämtliche Sekundbeziehungen (♭) werden im Legato dargestellt, Webern ist also auf die Sept bzw. None festgelegt. Die vier Sekundgruppen von *Uc/UKc* finden ihre Oktavlage in einer auf Quartan basierenden äquidistanten Aufreihung, was bei *Uc* durchgehend zu fallenden, bei *UKc* zu steigenden Motiven führt. Der ständige Richtungswechsel der Sekundmotive bei *Uh/UKh* ist wie folgt erklärt: Der Vergleich der Sekundmotive von *Uc* und *Uh* macht deutlich, daß die drei gemeinsamen Töne *fis'*, *h'* und *e''* festgehalten werden und so Zusammenhang zwischen den Gruppen hergestellt wird. Da der motivisch direkt wiederholte Ton *dis* in derselben Oktavlage stehen muß, kann er nur *dis'* lauten, womit sich der Wechsel ab – auf für die beiden ersten Sekundgruppen erklärt; dieser Wechsel setzt sich in den letzten beiden Paaren fort. Die beiden Sekundgruppen 9–10 und 11–12 von *Oes* sind in ihrer Lage auf die Schlußtöne *Uh*, 9–12 in direkter Spiegelung bezogen (Achse *g'*)³⁷.

Auf die einzelnen Formteile, die schließlich gegen die symmetrische Anlage verschoben werden, wurde bereits hingewiesen³⁸. Wie die ganze satztechnische Anlage so ist auch die Dynamik dieser Variation von der Reihe und ihrer symmetrischen Strukturierung aus konzipiert: Die vier halbtaktigen Gruppen der Reihe *Uh* folgen der in sich gespiegelten Dynamik *f–pp–pp–f*, die sich in der folgenden Reihe *UKh* quasi ‚rückläufig‘ wiederholt (*O = K*)³⁹.

³⁶ Bei der Reihe *Oes* am Schluß der Variation wird mit Ton *d''* quasi eine klangliche Analogie gewählt. – Einzelton *h'* (*Uc/8*) orientiert sich in seiner Lage am ersten Ton der Variation. Ton *b'* (*Uh/8*) entspricht diesem Ton, da sich der Akkord und die beiden Einzeltöne (Töne 4–8) bei *Uh* insgesamt einen Halbton tiefer wiederholen (bei *Oes* wieder ‚gespiegelte Angleichung‘ der Einzeltöne *d''–e''*).

³⁷ Ton 3 von *Oes* ist in der motivischen Anlage ‚übrig‘ und wird als *b''*-Vorschlagston eingesetzt. – Insgesamt ist der Ambitus der gesamten Tonhöhenanlagen (vgl. Deppert, *Studien*, S. 107) relativ gering, sie weisen jeweils zwei bzw. drei kleine Sekunden auf.

³⁸ Blicke noch anzumerken die formale Entsprechung der motivisch verkürzten Anfänge (jeweils nur zwei Sekundmotive) von Formteil I und V.

³⁹ Wie im rhythmischen Bereich erscheint auch die Dynamik nur im Reihenpaar *Uh/UKh* in ‚ungestörter‘ Form (= jene Reihen, in denen sich die 13-tönige motivische Anlage vollständig wiederfindet). Die Reihen *Uc/UKc* unterscheiden sich in der ersten bzw. letzten Sekundgruppe (jene Gruppen mit Zusatztönen aus anderen Reihen), die im Piano erscheint; die Dynamik innerhalb der Reihe ist hier also nicht exakt symmetrisch, hingegen wiederum jene zwischen den Reihen. – Die Steigerung von Dynamik und Tempo am Schluß der Variation (*Oes*, außerhalb der Symmetrie) leitet zu Var. 4 über.

Ausgehend von einer symmetrischen Motiv-Strukturierung orientieren sich in Variation 3 die wesentlichen kompositorischen Entscheidungen am Prinzip der vertikalen Symmetrie. Nicht zuletzt nimmt diese Variation die Mitte der 5 Variationen des Satzes ein.

d. Variation 1 (Tabelle 2)

Die einfache, nur auf direkten wie übergreifenden Sekundbeziehungen basierende Strukturierung von Var. 1 führt mit ihren auf Beziehung der Elemente zielenden Reihenformen zu einer formalen Handhabung, die von den zuvor abgehandelten Variationen abweicht: Zwar werden motivisch-formale Korrespondenzen zwischen Teilen gesucht und hergestellt, diese Teile basieren aber nicht (oder in nur einem Falle) auf gleichgerichteten Durchläufen von Reihen.

In Tabelle 2 sind drei größere Formteile unterschieden, wobei der Mittelteil nochmals in vier Untergruppierungen gegliedert ist (II a–d).

Formteil I, der sich durch Pausen deutlich von Teil II absetzt, ist auf den Reihendurchlauf *Oæ* festgelegt. Er korrespondiert mit Formteil III, der zwar ebenfalls 12 Töne umfaßt, die sich aber nicht vollständig mit der Reihe *UKa* decken. Die jeweils drei direkten, vom Thema her bekannten kleinen Sekundbeziehungen (Töne 2–3, 5–6, 11–12) werden in beiden Teilen motivisch konsequent als gr. 7–Zusammenklänge in Vierteln dargestellt. In Verbindung mit dem ebenso konsequent eingesetzten rhythmischen Motiv $\downarrow \varepsilon \downarrow$ für die übergreifende Sekundbeziehung ergibt sich ein Durchpulsieren in Vierteln⁴⁰, das in Teil I durch eine Pause unterbrochen wird, um wohl die strukturelle Zweiteilung der Reihe (4+2 / 4+2 Töne) am Beginn zu verdeutlichen (4+5 ‚Anschläge‘). Während die Staccato-Artikulation am Beginn von I die motivischen Bezüge durchaus stützt, stehen die Legatobögen der zweiten Hälfte freilich, die ungewöhnliche fallende große Sexten melodisch verbinden, gegen die strukturell-rhythmische Zuordnung (wie auch in Teil III, wo dieselbe Tonfolge *g''-f'-as-fis''* mit der Reihe *UKa* wiederholt wird)⁴¹: Immerhin sind so auf andere Art die beiden Anfangs-Spitzentöne *f'* und *fis''* der Legatobindungen hörbar aufeinander bezogen, worauf Webern im folgenden Bezug nimmt.

Der Mittelteil differenziert die Motivik im Vergleich zu den Rahmenteilern, indem einmal die beiden ineinandergreifenden Sekunden nicht mehr in ‚melodischer‘ (4 Viertel), sondern nun in quasi ‚harmonischer‘ Verwendung, verkürzt auf drei Viertel Gesamtdauer, eingesetzt werden: $\downarrow \varepsilon \downarrow$, zum andern die direkte kleine Sekund neben ihrer harmonischen Verwendung (Zusammenklang gr. 7 als Viertel) nun auch einen melodischen Einsatz erfährt⁴²: $\downarrow \downarrow$.

⁴⁰ Als Prinzip für die Motivbildung im Thema angelegt.

⁴¹ Dieser Fall ist im ganzen Satz einmalig, es sind wohl besondere Mittel notwendig, um auf den weit entfernten Bezug (Anfang und Schluß der Variation) hinzuweisen.

⁴² Es sind die Töne *fis''-f'* (T. 15, *UKes*, 6+5), mit denen Webern direkt an T. 13 anknüpft (Tonhöhen und quasi Halberhythmus). Damit korrespondiert T. 17 die Tonfolge *a''-gis'* (*Oes*, 11+12), und Teil IIc beginnt mit dem motivisch abgespaltenen Ton *gis''* (*UKe/2*). – Während Webern für die simultane Sekunddarstellung immer die gr. 7 wählt, stellt er diese gedehnte melodische Form als kleine None dar (wie bei den ‚falschen‘ Legatobögen der Rahmenteilern wird auch hier der strukturell-motivische Zusammenhang verunklart, indem Webern die zweite Halbenote mit dem folgenden Septklang verbindet und im Piano dynamisch vom ersten Ton absetzt!).

Tabelle 2 verdeutlicht die motivische Entwicklung der Teile und ihre rhythmischen Zusammenhänge: die Teile a und b sind rhythmisch identisch, die Teile c und d, die mit denselben UK-Reihenformen tritonusersetzt sequenzierend verfahren, verkürzen diesen Rhythmus durch Weglassen des Beginns (Teil IIc mit Verkürzen des Anfangstones auf ein Viertel und Auslassen der Pause⁴³).

Die rhythmische Gleichheit der Teile IIa und b, die ja auf unterschiedlichen Reihenausschnitten basieren (und damit auf einer unterschiedlichen strukturellen Grundlage), führt zu einigen Abweichungen von der konsequenten motivischen Ausprägung der Strukturierung. Die ersten 6 Töne beider Teile (UKes, 10–5 und Oes, 7–12) haben dieselbe Strukturierung; dies war wohl Ausgangspunkt für die Anlage einer formal-rhythmischen Korrespondenz. Die rhythmisch-motivische Zuordnung der folgenden 6 Töne orientiert sich mehr an der Strukturierung von IIb (UKe, 12–7), während der Schluß dann wieder der Strukturierung von IIa folgt⁴⁴.

Für die Wahl der Lagen müssen wieder die Formteile I und III gemeinsam betrachtet werden. Zunächst sei nochmals hervorgehoben, daß die (für die Auswahl der Reihenformen bestimmenden) gemeinsamen Töne (Tonfolge *g-f-as-fis* sowie die beiden Zusammenklänge *c-h* und *d-cis*) auch über die gemeinsame Oktavlage den engen Zusammenhang der Rahmenteile herstellen. Die vier Dreitongruppen von Formteil III (,1+2' Töne) sind in sich fallend, im Verhältnis zueinander aber aufsteigend organisiert⁴⁵. In Formteil I ist der fallende Richtungsaspekt innerhalb denkbarer Dreitongruppen festgehalten, zwischen den Gruppen läßt sich aber keine feste Richtung mehr ausmachen (Tendenz ,fallend'⁴⁶).

Auch in den Formteilen IIa und IIb⁴⁷ sind die aufeinanderfolgenden Septimen (incl. der zu ,Dreiklängen' ergänzten) in direkter aufsteigender Richtung dargestellt, wobei die beiden Teilen gemeinsamen Septimen *h-b'* und *cis'-c''* in derselben Lage festgehalten sind; die melodisch als kl. 9 verwendeten Sekundbezüge ♭ ♭ fügen sich jeweils an oberster Stelle in diese Folge ein. Die den Septimen zu ,Dreiklängen' hinzugefügten Töne sind jeweils eine kleine bzw. große Terz über der Septime fixiert⁴⁸. In Analogie zu den Formteilen I, IIc und d ist der erste Ton als Randton (Tief- bzw. Hochton) der Tonhöhenanlage ausgeprägt.

e. Variation 4 (Tabelle 5)

In der Art der Strukturierung, des Beziehens der Reihen und der formalen Ausgestaltung, die ihre Korrespondenzen bei möglichst durchgehaltener Reihenstrukturierung außerhalb

⁴³ Die Teile IIc und d sind damit im Reihenablauf identisch (UK, Töne 2–3, durch Brückenkonstruktion je 11 Töne), sie entsprechen auch reihentechnisch dem zweiten Teil von IIb. – Zwischen alle Formteile sind ,nicht-motivische' Viertelpausen eingefügt.

⁴⁴ Entsprechende ,Eingriffe' sind in der Mitte von IIa (Vorschlagston *e*, Pause statt Tonwiederholung?) sowie am Schluß von IIb (Fortsetzung in IIc und d) zu verzeichnen (auch Vorschlagston *gis* in IIb ist aus Korrespondenzgründen zu IIa eingesetzt). – Die Teile IIa und b sind also wohl gleichzeitig unter dem Aspekt der formal-rhythmischen Angleichung (bei möglicher Wahrung der strukturellen Motive) entwickelt worden.

⁴⁵ Nur Ton *g''* fällt etwas heraus. – Der in Formteil III wiederholte Ton ist als *as* fixiert.

⁴⁶ Die drei gr. 7-Zusammenklänge von I sind in direkte Abfolge gebracht (gr. 2 aufwärts).

⁴⁷ IIc wiederholt IIb einen Tritonus höher (der höchste und lauteste Teil der Variation), während IIc wörtlich auf IIb Bezug nimmt (die Anfangstöne *gis'''* und *d'''* wiederholen sich in ihrer Gruppe und sind als Hochtöne fixiert).

⁴⁸ Diese Klänge unterscheiden sich damit von den strukturell ,originalen' Akkorden dieses Variationen-Satzes, bei denen der dritte Ton immer innerhalb der Septime liegt.

des Reihendurchlaufs findet, ist Var. 4 der ersten Variation sehr nahe. Sie gliedert sich in zwei Großteile, die ihrerseits in je drei Abschnitte unterteilt sind – der letzte Abschnitt von Teil II ist nochmals mehrfach untergliedert. Die Zweiteilung basiert auf direkten Tonbeziehungen, die zwischen den ausgewählten Reihenformen sichtbar werden: Die Töne UKd, 6–3 von Teil Ia kehren (mit Ausnahme von Reihenton 4) in IIa an derselben formalen Stelle wieder⁴⁹, die Reihentöne UKd, 10–7 vom Beginn von Teil Ia wiederholen sich in IIb in denselben Oktavlagen (ohne Pausen). Die gewollte vollständige rhythmisch-motivische Korrespondenz zwischen Ia und IIa verweist den Beginn von Teil II auf UKf/5 (Ton g).

Die Untergliederung des Formteils I (a, b, c) basiert auf einer Reduzierung der Zahl der „Anschläge“ (8, 7, 6 Impulse). Während IIa und b rhythmisch (fast) identisch mit Ia/b sind, verkürzt Teil IIc seine 6 motivischen Anschläge sofort auf 4 Impulse („zufällige“ Zusammenklänge durch Überlagerungen), die sich im folgenden mehrfach wiederholen, um mit drei Anschlägen in c5 zu schließen. Während die a- und b-Teile ausschließlich melodisch verfahren, verdichten die c-Teile durch harmonische Motive. Insgesamt folgt die Motivik der beiden b- und c-Teile (nach einem durch Achtelpausen gedehnten Beginn in a) einem von Pausen unterbrochenen durchgehenden Viertel-Impuls⁵⁰.

Die angegebene Strukturierung wird in Var. 4 durch die Vielzahl der in sich relativ abgeschlossenen und abgesetzten Teile und die damit verbundenen ‚Eingriffe‘ nur gebrochen sichtbar. So werden mehrfach an formalen Schnittstellen Sekundbeziehungen in zwei Einzeltöne aufgebrochen (wie zwischen Ia und b, Ib und c), zwischen IIc1 und c2 bzw. c4 und c5 wird im Zuge dieser Manipulation zweimal Reihenton 4 zum Einzelton und Reihenton 6 mit Ton 5 zur Sekundbeziehung geformt.

In Teil Ia verwendet Webern für die melodische Sekundbeziehung (Halb- oder Ganzton) zunächst zweimal das Legato-Motiv $\text{v} \underline{\text{v}} \text{v} \underline{\text{v}}$, das sich im folgenden dann auf $\text{v} \underline{\text{v}}$ verkürzt. Die beiden stakkatierten Einzeltöne Nr. 6 und 3 fügen sich in den Viertelpuls des zweiten Teils. Die beabsichtigte rhythmisch-motivische Korrespondenz des Teils IIa mit Ia führt in dessen zweiter Hälfte, da zwar die Töne weitgehend dieselben sind, nicht aber ihre Einbindung in die Strukturierung, zu einem motivischen ‚Aufbrechen‘ der Sekundbeziehungen f–e und gis–g (Oa, 2–5) – mit dem Resultat des motivisch ungewöhnlichen Intervalls der fallenden kleinen Sexte e–gis.

Die Formteile Ib und IIb beginnen mit dem motivisch noch verschärften Einzelton $\text{v} \text{v}$, gefolgt von zwei Sekundmotiven, die (jetzt ohne Achtelpausen) direkt an den Beginn von Ia anknüpfen (dieselbe Tonfolge in IIb). Die beiden jeweils verbleibenden Resttöne (Ib: Ofis, 6+7; IIb: Oa, 11+12) weisen eine strukturelle Differenz auf (Ib: zwei Einzeltöne, IIb: Sekundverbindung), die auf elegante Weise gelöst wird: Ton es in Ib wird motivisch durch das Legato-Viertel ans vorhergehende e' angebunden (kl. 9 e'–es), so daß die Gruppe insgesamt eine Einzelton-Umrahmung erfährt (wie auch Ic)⁵¹. Der Charakter des abschließenden kurzen Tons (und zugleich seine Einbeziehung ins Sekundmotiv) wird in IIb durch

⁴⁹ Auch das in beiden Reihen als Beginn von Ib bzw. IIb folgende fis''' ist noch gleich.

⁵⁰ Gestört wird dieses Prinzip von Teil II/c3, der insgesamt um ein Achtel ‚zu spät‘ einsetzt.

⁵¹ Das am Ende von Ib erstmals auftauchende Problem der Folge zweier Einzeltöne kann am Ende von c1 und c4 im Zusammenschluß zum Sekundmotiv (h–b, d–cis) gelöst werden.

Einführung des neuen melodischen Sekundmotivs $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, eine Fortführung sozusagen des Einzeltonmotivs, gewahrt⁵².

Formteil Ic, rhythmisch-artikulatorisch sozusagen die um ein Viertel verkürzte Wiederholung von Ib, führt neu das harmonische Sekundmotiv ein (immer Legato-Viertel mit kleiner oder großer 7). Dieser Teil erscheint (hinten ‚abgeschnitten‘) in den ihrerseits rhythmisch-motivisch gleichen Teilen c2 und c3 (var. c5) wieder. In den Formteilen c1 und c4 – Teile, die im Gegensatz etwa zu IIb, c2, c3 oder c5 nicht mit Einzelton beginnen – wird durch die Verwendung der klanglich überlagerten melodischen Sekundmotive $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (‚zufällige‘ Zusammenklänge) eine Angleichung an die Gestaltungen der Teile c2, 3, 5 und damit eine Wiederholungswirkung angestrebt (Beginn im Einzelton, gefolgt von Zusammenklängen). Das quasi Ostinato verstärken die fixiert wiederholten Anfangstöne der Abschnitte IIb bis c4 (zweimal *fis*““, dreimal *a*““).

Motivisch abgesetzt sind die beiden ersten Abschnitte Ia und IIa, die als Sekundmotive nur die durch Achtelpause gedehnte Version $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ sowie $\text{♩} \text{♩}$ verwendet, dazu den Einzelton ♩ ; alle drei Motive sind in dieser Form in a zwar singular, bilden aber das Ausgangsmaterial der folgenden Motive. In den b- und c-Teilen wird der Einzelton motivisch ‚verschärft‘ zu $\text{♩} \text{♩}$, die melodischen Sekundbeziehungen motivisch ohne Pausen zu $\text{♩} \text{♩}$ bzw. $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, letztere ‚um Zusammenhänge mit den Einzeltönen zu ermöglichen. Neu ist in c das harmonische Sekundmotiv ♩ , das zum Einzelton (Dauer) wie zum melodischen Sekundmotiv (Artikulation) einen Bezug aufweist. Zusammen mit den ‚zufälligen‘ Zusammenklängen der überlagerten melodischen Sekundmotive ist die durchgängige ‚harmonische‘ Behandlung ein Charakteristikum von Teil c (Einzeltöne nur am Beginn oder Schluß eines Abschnitts).

Wie in Var. 1 gründet sich die Wahl der Oktavlagen⁵³ in Var. 4 erneut auf Aspekte der Bewegungsrichtung.

Ausgangspunkt ist Teil Ia, bei dem die Töne in eine große Auf- und Abwärtsbewegung eingebettet werden (je 4 Töne)⁵⁴. Auch IIa folgt im Prinzip dieser Richtungsanordnung (direkte Übernahme der gemeinsamen Töne), allerdings weichen die beiden ersten Töne ab: IIa beginnt und endet mit Ton g, nach Tiefton G am Ende setzt Webern den Anfangston als Hochtong““, womit ein Bezug zum Anfang von Ic beabsichtigt sein dürfte⁵⁵.

Ab Ib gilt, daß alle Formteile mit ihrem Hochtong beginnen⁵⁶; in Ib und IIb ist es der gemeinsame Hochtong *fis*““. So wie IIb die mit Ia gemeinsame Viertonfolge *c – b – cis’ – h’* in derselben Lage übernimmt, wird die zwischen Ib und Ia gemeinsame Tonfolge *f’ – e’ – es* beibehalten. Während in IIb die beiden Schlußtöne die einmalige aufsteigende Richtung korrekt fortsetzen, scheint die zu extreme hohe Lage für die Töne *d* und *cis* dies in Ib zu verhindern (auch würde der Hochtong überschritten)⁵⁷.

⁵² Der Prozeß ‚Verkürzung des Einzeltons‘ (vgl. Ia mit Ib) findet damit auch im Sekundmotiv seine Entsprechung: vgl. Ib mit Ende IIb bzw. IIc1 (man beachte, daß die Notation in c1 und c4 nicht den motivischen Bezug wiedergibt!).

⁵³ Einiges muß hier offen oder auch Spekulation bleiben.

⁵⁴ Es wird die jeweils nächste Lage gewählt mit Ausnahme der kleinen Sekunde, die abwärts zweimal zur melodisch kleinen None wird.

⁵⁵ Warum *fis*‘ und nicht *fis*, bleibt Spekulation. Die folgenden Teile IIb und c1 beginnen mit *fis*““ als Hochtong, vielleicht sollte hier deshalb die tiefe Randlage gemieden werden (ähnliches könnte für den Schluß von II/c3 gelten).

⁵⁶ Einzige Ausnahme II/c5: Wie Ia beginnt er mit Tiefton *c*.

⁵⁷ Daß der Schlußton nicht *A* lautet, mag mit Hochtong *a*““ in c2 und c3 zusammenhängen.

Die vier Septzusammenklänge von Ic sind in zweimaligem Absteigen organisiert, da die hier zwischen den Elementen auftretenden Sekundbeziehungen, die stets als fallende gr. 7 dargestellt werden, große Abstände verursachen ($g'''-as''$, $b'-h$; $es'-e$ bzw. $des''-d'$). In II/c2, der eigentlichen direkten Entsprechung zu Ic, sind die drei Septklänge konsequent von Hochtton a''' ausgehend in einem Abstieg aufgereiht. Teil II/c3, der neben dem fixierten Hochtton a''' (vgl. c2) aus Ic die beiden gleichlautenden Septklänge übernimmt, weicht im letzten Klang von der konsequenten Abwärtsrichtung ab⁵⁸.

Formteil IIc1 (damit transponiert identisch c4), dessen drei melodische Sekundbeziehungen sich durch zwei ‚zufällige‘ Zusammenklänge zu vier Anschlägen formieren, verfährt nach dem Prinzip der melodisch absteigenden Aufreihung, wobei die letzte Sekundbeziehung $h-b'$ korrekt eigentlich $h'-b$ lauten müßte. Hier könnte eine klangliche Angleichung an den letzten Septklang des folgenden Formteils c2 beabsichtigt sein.

Ein Vergleich der Bewegungsrichtungen beider Formteile macht deutlich, daß die Abschnitte a (auf – ab) und c (ständig ab) im Prinzip der gleichen, die Teile b aufgrund der unterschiedlichen Tonbeziehungen zu Ia entgegengesetzter Richtung folgen (I ab, II auf).

Unter dynamischem Aspekt sind die beiden Formteile jeweils zweigeteilt (I/a, b+c; IIa, b+c); während die ersten Abschnitte vom ff noch jeweils ins p/pp zurückführen (Ia und IIa ganz analog), steigert sich der Schluß (ab IIb) ins molto ff, womit die aufreibendste Stelle des ganzen Variationensatzes erreicht ist.

f. Variation 5 (Tabelle 6)

Mit Ausnahme der letzten Reihenform Ues ⁵⁹ wird in der Reihenauswahl von Var. 5 wiederum das Bestreben deutlich, durch identische Strukturelemente zwischen unterschiedlichen Reihenformen engen Zusammenhang herzustellen. Bis T. 64 werden aus den 5 Reihenformen 12 Akkorde entwickelt (Anzahl durch Brücken verringert), die sich aber letztlich auf nur vier verschiedene Akkorde reduzieren, die jeweils mehrfach, und zwar in oktavfixierter Klanggestalt (mittlere und höhere Lage), wiederholt werden⁶⁰. Auch die restlichen, strukturell als Einzeltöne ausgewiesenen Töne es , e , g und c werden tonhöhenfixiert eingesetzt. Ton es , in allen 6 Reihen Einzelton, wird als Es klanglich tief abgesetzt. Ton e , ebenfalls in allen Reihen (außer Ues) Einzelton, tritt immer als e' auf, Ton g (zweimal Einzelton) als G und einmalig Ton C als Tiefton (nur im halbtönig transponierten Schlußton noch unterschritten). Insgesamt also eine klanglich fixierte Tonhöhenanlage mit relativ deutlicher ‚Lücke‘ zwischen den Akkorden und den tiefen Einzeltönen der Strukturierung, unter denen vor allem Ton Es , sozusagen die ‚Finalis‘ des Satzes, durch seine Häufigkeit hervorsteht.

⁵⁸ Wieder wird das Fis als unterer Randton gemieden (wie in IIa wird fis' gewählt).

⁵⁹ Auf deren Sonderrolle als einer quasi ‚Kadenz‘ wurde bereits hingewiesen (die Tonhöhen ihrer Strukturelemente – Einzeltöne, Akkorde – sind um einen Halbton tiefer direkt auf Ue bezogen).

⁶⁰ Bei den in der Tabelle als 1a und 1b bezeichneten Akkorden weisen die innenliegenden Töne zu den unteren bzw. oberen Randtönen eine kl. 3, bei den Akkorden 2a und 2b eine Quarte auf (gespiegelte Verhältnisse).

Die Ausarbeitung des Satzes läßt sich nicht, wie in den Variationen zuvor, aus einer strengen motivischen Zuordnung der Strukturelemente Einzelton und Akkord verstehen, vielmehr basiert die Motivik auf einer gleichförmig in Halben durchpulsierenden Ereignisabfolge, die zur Formbildung durch Pausen unterbrochen wird. Im vorliegenden 3/2-Takt ist diese Impuls-Abfolge ein Viertel gegen den Takt verschoben notiert, um gewiß keine taktlichen Betonungsschemata zu suggerieren (gleichermaßen ist keine synkopische Auffassung beabsichtigt!).

Die 11 Takte der Variation ergeben 32 Impulse (33 abzgl. eine Halbe), die in eine zweiteilige formale Anlage eingebracht werden. Der erste Teil (bis rit. erstes Viertel T. 61) untergliedert sich in drei gleichlange Teile (Ia–c) zu je 5 Halben (je 4 Impulse und eine Halbepause), der zweite Teil beginnt mit einem ersten Abschnitt von 5 Halben und wird im folgenden schrittweise verkürzt zu Teilen von 4, 3, 2 und einer Halben⁶¹. Eine quasi ‚Coda‘ (abgesetzt im ppp, molto rit.) von zwei Impulsen ist angefügt⁶².

Die erste Formeinheit von 5 Halben (Ia) wird aus den vier außerhalb der Brückenkonstruktion stehenden Impulsen Einzelton – Akkord – Akkord – Einzelton (E–A–A–E–Pause) der ersten Reihenform *Oes* entwickelt. Es ist dies das einzige Mal in dieser Variation, daß sich eine formale Einheit mit der Reihe (bzw. hier mit einem klar definierten Reihenteil) deckt. Drei ‚Impuls-Motive‘ werden definiert, die die ganze Variation bestimmen: \underline{d} ., \underline{d} und $\underline{!}\epsilon$. Das Motiv der punktierten Halben geht natürlich immer mit einer Überlagerung des nächsten Impulses einher, die Webern dann wählt, wenn eine kleine Sekundbeziehung (klanglich immer als gr. 7, kl. 9 oder größer) zwischen aufeinanderfolgenden Elementen gegeben ist: hier zunächst *Es–d'* zwischen Einzelton und Akkord, dann *d'–cis''* zwischen den beiden Akkorden (die gr. 7 *d'–cis''* bestimmt also deren Lage!). Das Staccato-Motiv des zweiten Akkords bewirkt die Trennung vom folgenden Einzelton-Impuls (Ton *e'*) – dieser weist keine kleine Sekundbeziehung zum Akkord auf und wird deshalb isoliert.

Formteil Ib wiederholt mit nur einer kleinen Veränderung die motivische Konstellation von Ia: Um den dritten Staccato-Impuls wieder mit demselben Akkord 2a verbinden zu können, überlagert Webern hier zwei Impulse (Akkord und mit Legatobogen angebundener Einzelton), so daß die vier Impulse von Ib mit fünf Ereignissen belegt werden: E–A–E/A–A⁶³. Wieder basiert die Überlagerung von E und A zu Beginn auf einer kleinen Sekundbeziehung (*G–gis'*, wieder wie in Ia über zwei Oktaven)⁶⁴, dazu wird auf ähnliche Weise eine Sekundbeziehung für die Lage der Akkorde zueinander (*f'–fis''*) nutzbar gemacht (d. h. der Brückenakkord richtet sich am folgenden fixierten Klang aus).

Formteil Ic wiederholt im Prinzip nochmals dieselbe motivische Konstellation und erfüllt diese wiederum mit einer neuen Elementfolge: E – E – A – A. Die Sekundbeziehung

⁶¹ Bei Abschnitt IIb (4 Halbe) wie bei IIc (3 Halbe) fallen je ein Impuls aus, als IIe darf die Halbepause gelten.

⁶² Man mag spekulieren, wie die 29 strukturellen Ereignisse der gesamten Reihenkonstruktion (15 Akkorde, 14 Einzeltöne) mit den 32 notwendigen Impulsen (incl. Pausen) in Einklang gebracht werden. Das verknüpfende Motiv des mit Legatobogen angehängten Einzeltons, der immer zu einem zweiten Element hinzutritt, kommt jedenfalls viermal vor (T. 58, 61, 63, 66), so daß realiter 25 Anschläge plus 7 Pausen eingesetzt werden.

⁶³ Damit rückt auch Einzelton *Es* an den Anfang von Formteil Ic, womit eine für die Schluß-Variation nützliche ‚formale‘ Wirkung verknüpft ist (vgl. Anfang Ia, IIa).

⁶⁴ Diese Überlagerung ist zugleich reihentechnisch notwendig, anders wäre die Viererbrücke zwischen *Oes* und *Kes* nicht möglich.

zwischen den Einzeltönen *es–e*, bereits in Ia auf den Abstand von zwei Oktaven festgelegt, begründet die Überlagerung. Der zweite Einzelton (in T. 57 auf *e'* festgelegt) wird auf eine Halbe gekürzt, um die fehlerhafte kl. 2 im Zusammenklang mit dem ebenfalls klangfixierten folgenden Akkord (*e'–f'*) zu vermeiden. Der bislang noch nicht aufgetretene Akkord 2b beschließt als vierter Impuls den ersten Formteil, er wird in Analogie zu Ia und Ib wieder durch den kurzen dritten Impuls abgesetzt⁶⁵.

In T. 61 („tempo“) beginnt der zweite Teil, dessen erster Abschnitt (IIa) im Umfang (4 Impulse plus Halbepause) an das Vorhergehende anknüpft, die Motivanordnung nun aber anders wählt. Die beiden ersten Impulse (3 Ereignisse: E–E–A) knüpfen motivisch an T. 58 an, wobei hier die Brückenkonstruktion (Ue, 9–12 = UKe, 12–9) erstmals den gemeinsamen Anschlag der beiden Elemente E und A wirklich notwendig macht. Nicht mit kleinen Sekundbezügen erklärbar ist die Überlagerung der beiden folgenden Elemente E und A⁶⁶.

Die letzten Abschnitte IIb–f beziehen sich im Einsatz der Motive mehr oder weniger deutlich auf die Teile Ib und c (hier die Reihen Kes und Ue, dort Kes und Ues). Die vier Strukturelemente von IIb (A–E/E–A) sind motivisch mit den gleichlautenden Strukturen von Ib identisch, ihre geänderte Anordnung hier freilich durch die andersartige Brückenkonstruktion bedingt⁶⁷. Im Gegensatz zu allen anderen Abschnitten des zweiten Formteils endet IIb lauter als er beginnt, seine auf vier Halbenoten verkürzte Form endet erstmals nicht mit einer Halbepause, stattdessen wird der dritte Impuls ausgelassen.

Auch IIc läßt den dritten Impuls aus, der Abschnitt wirkt wie eine motivisch um den Schlußimpuls auf drei Halbe verkürzte Wiederholung von IIb⁶⁸. Die beiden Schlußakte (IId–f) beziehen sich auf die Takte 60/61 (Ende Ic, Anfang IIa), indem die Motive wiederholt⁶⁹, dabei einen Halbton tiefer transponiert werden (Ue–Ues). Der aus der Verkürzung resultierende, eigentlich abschließende Teil IIe (Halbepause) korrespondiert so mit der Schlußpause des ersten Teils, die ‚Coda‘ knüpft an den Beginn von Teil II an.

Var. 5 nimmt insofern eine gewisse Sonderstellung ein, als sich die Strukturierung auf Einzeltöne und Akkorde beschränkt (also musikalisch auf Einzelimpulse), die für alle anderen Teile so charakteristischen Sekundbeziehungen also fehlen. Die motivische Ausgestaltung reduziert sich damit im wesentlichen auf verschieden artikulierte Einzelimpulse unterschiedlicher Dauer, die Webern in ein gleichförmiges Durchpulsieren einbettet. Der Motiveinsatz orientiert sich nicht, und auch darin unterscheidet sich Var. 5 von den anderen Variationen, an einer festen Zuordnung am Strukturelement Einzelton oder Akkord (beide treten mit allen drei Motiven auf), sondern wird aus dem Verhältnis der aufeinanderfolgenden Strukturelemente entwickelt (mögliche kleine Sekundbeziehungen) bzw. aus übergeordneten formalen Beziehungen gewonnen. Die klangbetonte, ruhige Gestalt der Variation tendiert in der ständigen Verkürzung der Teile zur formalen Selbstauflösung.

⁶⁵ Obgleich zwischen den Akkorden zwei Sekundbeziehungen existieren, ihre benachbarte Lage weist eine kl. 9 [*gis'–g*] sowie eine kl. 2 [*f'–fis'*] auf.

⁶⁶ Sie wurden motivisch so als erster und letzter Impuls von Ic eingesetzt.

⁶⁷ Auch hier ist der Zusammenklang der Einzeltöne *g* und *e* wieder wie T. 61 reihentechnisch notwendig.

⁶⁸ Stärker noch als an T. 59 wird man hier an den Anfang der Variation erinnert (die ersten beiden Elemente im Krebs).

⁶⁹ Die beiden aufeinanderfolgenden Akkord-Motive sind vertauscht (vgl. T. 65 mit T. 60).

Tabelle 7



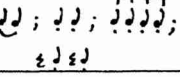


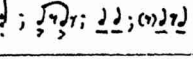
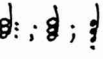
	Einzelöne (E)	Sekundbeziehung (S)	übergr. Sekundbez.	Akkorde (A)
Thema	[d]; d.		$o \ \varepsilon \ o$; $\overset{üS+F}{\underset{+P-}{d. \ d}}$	
Variation 1			$2 \times \overset{üS}{\underset{F}{d. \ d}}$; $d. \ d.$	
Variation 2				
Variation 3	$\varepsilon \ d.$			$E+A$ $d.$ εB
Variation 4	$\Gamma, \ d.$			
Variation 5	$d. ; d. ; (d.) \ d.$			

Tabelle 7 gibt in einer Zusammenschau die in den Variationen anzutreffenden Strukturelemente (E, S bzw. üS und A) und ihren rhythmisch-artikulatorischen Einsatz. In der Zusammenschau wird deutlich, daß von den insgesamt zur Verfügung stehenden fünf motivischen Tondauern ($\Gamma, \ d., \ d., \ d., \ o$) in einer Variation wenigstens zwei (Var. 1, 2, 4), maximal drei (Var. 3, 5) Anwendung finden. Den größten Reichtum mit 4 Dauern weist das Thema auf. Das wichtigste Strukturelement ist die Sekundbeziehung – sie fehlt nur in Var. 5, im Thema und in Var. 1 tritt sie auch in Gestalt der übergreifenden Sekunde auf –, die bevorzugt in melodischer Form eingesetzt wird; harmonisch, festgelegt auf den Zusammenklang der Septime, nur in den Variationen 1 und 4, die keine Akkorde haben. Dabei fällt ihr durchgehend rhythmisch-symmetrischer Einsatz auf (paarige Achtel, Viertel, Halbe; auch mit Pausen)⁷⁰. Immer ist die melodische Sekundbeziehung zur Sept/Non auseinandergelegt (obligatorisch fürs Legato)⁷¹, größere Spreizungen über zwei oder gar drei Oktaven verknüpfen sich immer mit Stakkato-Artikulation. Die Überschneidung eines Tones der Sekundbeziehung mit einem anderen Strukturelement ist eher die Ausnahme (Thema, Var. 4), die Zusammenklängeintervalle dann ‚zufällige‘. Während der Einsatz der Akkorde (normiert auf die gr. 7 als Randintervall) zum längeren gehaltenen Klang tendiert, erscheinen die Einzelöne in ihrem Einsatz je nach Charakter der Variation äußerst variabel; sie können sich auch mit anderen Elementen überlagern (üS im Thema, A in Var. 3, 5).

Die Motive einer Variation werden, wenn möglich, aus der Strukturierung der Reihe gewonnen (Gruppierung zu sinnvollen Untergliederungen, Symmetrie), wobei häufiger der Bezug auf ein durchgehendes Pulsieren (Viertel, Halbe) sichtbar wird.

⁷⁰ Im Thema einmal bei der übergreifenden Sekunde die paarige Ganze (mit Viertelpause). Hier auch bei der üS T. 3 die einzige Ausnahme vom symmetrischen Einsatz.

⁷¹ Die kl. 2 ist in den Variationen nur in der direkten Folge zweier Strukturen ‚zwischen verschiedenen Stimmen‘ denkbar (selten!).

Auch für die gesamte Tonhöhenkonzeption einer Variation werden die Strukturelemente der Reihe wirksam: Gleiche Elemente einer Reihe werden (etwa durch äquidistante Aufreihung) zueinander in Beziehung gesetzt, desgleichen stiften gleichlautende Strukturen zwischen aufeinanderfolgenden Reihen Bezüge (durch fixierte Lage der Bezugstöne). Bei den von Sekundbezügen beherrschten Variationen 1 und 4 werden die Elemente unter bestimmten Richtungsaspekten in Beziehung gesetzt. Der gezielte Einsatz von (fixierten) Hoch- und Tieftönen ist allenthalben zu beobachten.

Wiedergeburt der *Ars subtilior*? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 „Cordes Vides”

von Hannes Schütz, Wien

Ars subtilior

Die hochentwickelte, anspruchsvolle Musik des späten 14. Jahrhunderts in der musikhistorischen Lücke zwischen der Isorhythmik Guillaume de Machauts (um 1300–1377) am Höhepunkt der *Ars nova* und dem frühen Niederländer Guillaume Dufay (um 1400–1474) war lange in Vergessenheit geraten und wurde erst im 20. Jahrhundert im Zuge der Intellektualisierung der Musik und des verstärkten Interesses an musikalischer Konstruktion wissenschaftlich aufgearbeitet. Der für diese spätmittelalterliche Epoche kennzeichnende Geschmacks- und Stilwandel von der Einfachheit zur Kompliziertheit und die Vorliebe für die sogenannten *maiores subtilitates* etablierten schließlich die von Ursula Günther eingeführte Bezeichnung „*Ars subtilior*”¹.

Neben den späten Werken von Philippe de Vitry und Johannes Ciconia sind für die Epoche vor allem die französischen Komponisten Solage, Jacob de Senleches und Jehan Simon Hasprois von Bedeutung². Schon von ihrem Selbstverständnis her war die *Ars subtilior* eine intellektuelle Elitetradition. Die manierierte Notation³, die für diese Zeit häufig als kennzeichnend hervorgehoben wird, ist allerdings weniger Selbstzweck, sondern die Folge der primär musikalisch motivierten Weiterentwicklung der Prinzipien der *Ars nova*. Diese konsequente Fortführung in der *Ars subtilior* äußert sich beispielsweise bei den von Machaut und de Vitry bei der isorhythmischen Motette angewandten Prinzipien. Die rationale Organisation der Stimmen durch deren Aufteilung in melodische Teile (*colores*) und rhythmische Teile (*taleae*) wird auch auf den Diskantliedsatz übertragen.

¹ Ursula Günther, *Das Ende der Ars Nova*, in: *Mf* 16 (1963), S. 105, 112ff.

² Vgl. auch den Ausdruck „Französische Spätzeit“ bei Heinrich Besseler, *Art. Ars Nova*, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 722.

³ Willi Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century (FSM)*, Introduction, Cambridge, Mass. 1950.