

Konzert op.24 (1934) – Die Lyrik im System

In meinen analytischen Ansätzen zur Symphonie op.21 habe ich mich gegen eine Analyse-methode gewendet, die das Auszählen der Reihenstruktur als primäres Ziel bei der Betrachtung eines zwölftönigen Werkes hat. Da die Reihe nicht „das Thema“ bildet (und wenn doch, ist das beim Hören nicht nachvollziehbar) und motivische Prozesse auch und vor allem unabhängig von der Reihenabfolge stattfinden, ist damit eigentlich *formal* nichts über das Werk ausgesagt.

Unser Seminar heißt allerdings „Satztechniken“, deswegen sollten wir mal einen Blick in die Komponisten-Werkstatt wagen, und schauen, wie man überhaupt mit Reihen komponiert. Zudem setzt Webern (konsequenter als seine Kollegen) Reihen auch durchaus strukturell ein, das zeigt schon die meist binnensymmetrische Anlage der Grundreihen selbst; vor allem sind seine Auswahl der Varianten und die Anwendung der Kombinationen (horizontal, vertikal, Reihen miteinander verknüpft, wiederholte oder unterdrückte Töne) aufschlussreich und für das jeweilige Werk signifikant. Wir erinnern uns an op.21: genau wie die Reihe binnensymmetrisch um den Tritonus angelegt ist, ist auch der gesamte Tonumfang am Tritonus a-es gespiegelt. Zudem ist der erste Satz genau symmetrisch um die mittleren Takte 34/35 angelegt, so dass zwangsläufig an sich entsprechenden Stellen Grundreihe und Krebs (oder Umkehrung und Umkehrungskrebs) stehen (Beispiel: Anfang Horn 1, Schluss Vla-Hrf-VI2). Allerdings haben wir ja gesehen, dass die Motivik eine Art rhythmischen Zersetzungsprozess durchläuft, so dass die Reihe in der Reprise weitaus weniger deutlich erklingt: während sie in der Exposition als eine von zwei Kanonstimmen durchaus auch thematisch-motivisch aufgefasst wird, geht sie in der Reprise im Spiel der punktuell gesetzten Töne unter, wird Teil des Kosmos der gleichberechtigten Töne.

Dies alles sollten wir im Hinterkopf behalten, wenn wir jetzt einmal eine Reihenanalyse des sechs Jahre später entstandenen Werkes „Konzert op.24“, ein Schlüsselwerk für spätere Komponisten, wagen.

The image shows four staves of music labeled R, UK, K, and U. Below each staff are rhythmic markings and symbols. Staff R has markings: 1 (+), 2 (+), 3 (+), 4 (-10). Staff UK has: 3 (+), 4 (+), 1 (+), 2 (-10). Staff K has: 2 (+), 1 (+), 4 (+), 3 (-10). Staff U has: 4 (+), 3 (+), 2 (+), 1 (=10). There are also circled numbers with plus signs: (10) above R, (10) below U, and (10) below K. Arrows connect these symbols across the staves, indicating relationships between different rhythmic groups.

Hier ist die Grundreihe nicht nur einmal gespiegelt, sondern besteht jetzt sogar aus vier Dreitongruppen, die schon innerhalb der Grundreihe Grundgestalt-Umkehrungskrebs-Krebs-Umkehrung bilden. Also handelt es sich überspitzt gesagt nicht um eine Zwölftonkomposition, sondern eine... Dreitonkomposition. Interessant ist die Behandlung der Reihe, die anfangs streng im Sinne der Dreitongruppen behandelt wird, im Verlaufe des ersten Satzes dieses Prinzip allerdings durchbricht und es im zweiten Satz zugunsten eines anderen Prinzips aufgibt.

Ich liste hier zunächst alle Reihendurchläufe auf, in einer Zeile stehen mit Komma getrennt gleichzeitig ablaufende Reihen (bis zur jeweils nächsten Zäsur), die Symbole bedeuten:

- = : gleiche Dreiergruppen in gleicher Reihenfolge
- _ : verschränkte Reihen
- _ = _ : verschränkte Reihen mit gleichen Dreiergruppen
- (=) : gleiche Dreiergruppen in verschiedener Reihenfolge

T.1-10 mottoartige Exposition („1.Thema“)

T.1	R1 (Bl) =
T.4	UK2 (Pia)
T.6	UK1 (Bl-Str)
T.7	R2 (Pia-Bl)
T.9	U2 (Pia)

T.11-23 erste Verdichtung in Dreiergruppen („Seitensatz“)

T.11 Auft.	U7 (Bl-Str), K7 (Pia)
T.13/II	K8 (Bl-Str)_=_U3 (Str-Bl), U8 (Pia)_=_K1 (Pia)
T.17/II	R5 (Blechbl-Str), K3 (Pia), K3 (Pia), K6 (Holzbl-Str),
T.22 Auft.	K9 (Bl), R5 (Pia)
T.24 Auft.	UK5 (Str-Pia-Trp, erstmals nicht in 3er-Gruppen)

T.26-36 + 37-44 („Durchführung“ ?)

T.26	R8 (Pia)_K8 (Pia)_ , U1 (Holzbl- VI)_R3 (VI-FI)_ ,
T.32	R2 (FI-VI-KI), UK6 (Pia)_
T.35/II	R1 (Bl-Str)_UK1 (Bl-Str)_K3 (Holzbl-Str)_UK4 (Bl)_ , _K10 (Pia)_K12 (Pia)_
T.42	_K6 (Bl-Str), _K2 (Pia)_

T.45-62 Rückkehr zu Dreiergruppen („Reprise“ ?)

T.45	_UK3 (Pia-Bl)
T.47/II	R6 (Bl-Pia)_=_U7 (Pia-Str), K1 (Pia), K8 (Bl-Str)_ (=)_
T.52/I+	U8 (Pia)_K1 (Pia), _ (=)_U3 (Str-Bl)
T.55/II	R5 (Bl), U4 (Pia), U4 (Pia), K6 (Holzbl)
T.59	K9 (Holzbl-Str), R5 (Pia)_UK5 (Pia)

T.63-69 Reprise des Mottoteiles

T.63	K12 (Bl) (=)
T.65	(=) U1 (Bl)
T.67/II	UK7 (Pia-Str pizz)
T.69	R6 (Pia-Tutti)

51 Durchläufe (in einer Reihe stehen alle Reihenformen mit demselben Anfangston)

R1: 2	K3: 3	U2: 1	UK11: -
R2: 2	K4: -	U3: 2	UK12: -
R3: 1	K5: -	U4: 2	UK1: 2
R4: -	K6: 3	U5: -	UK2: 1
R5: 4	K7: 1	U6: -	UK3: 1
R6: 2	K8: 3	U7: 2	UK4: 1
R7: -	K9: 2	U8: 2	UK5: 2
R8: 1	K10: 1	U9: -	UK6: 1
R9: -	K11: -	U10: -	UK7: 1
R10: -	K12: 2	U11: -	UK8: -
R11: -	K1: 3	U12: -	UK9: -
R12: -	K2: 1	U1: 2	UK10: -

Häufung um Anfangstöne h-cis und um dis-e, Krebsform mit 19 Durchläufen bevorzugt, UK mit 9 Durchläufen am seltensten.

Das Klavier hat bis auf wenige Ausnahmen die Reihendurchläufe jeweils für sich alleine.

Schon die Verteilung der gleichzeitig erklingenden Reihen gibt uns Aufschluss über die formale Entwicklung des Satzes: zu Beginn und Ende erklingt jeweils nur eine Reihe zur Zeit,

deutlich in Dreiergruppen aufgeteilt, im Mittelteil erklingen stets mehrere Reihen gleichzeitig, die Gruppeneinteilung ist flexibler und zudem sind die Reihen bevorzugt miteinander verschränkt. In den dazwischen liegenden Teilen behält Webern zwar im Großen und Ganzen die Dreiergruppen bei, verdichtet jedoch den Satz meist zur Zweischichtigkeit mit gelegentlichen Reihenverschränkungen.

Was jedoch weiterhin auffällt: die Reihenenden fallen außer in der mottoartigen Exposition und ihrer Reprise nicht mit den formalen Einschnitten zusammen, die mit Pausen und Agogik deutlich gestaltet sind und somit hörbar nachvollzogen werden. (Beispiel T.44/45)

Die Reihe repräsentiert jedoch nicht nur die 4 Varianten der Reihenbildung, sondern die Teilung in 4x3 wird auch im gesamten Werk wiedergespiegelt: Das Werk ist dreisätzig, die Instrumentation ist sowohl dreigeteilt (Holz – Blech – Saiten) als auch viergeteilt (Holz – Blech – Streicher – Klavier) konzipiert.

Vier verschiedene Dauernwerte werden im Motto aufgestellt: Sechzehntel – Achtel – Achteltriolen – Vierteltriolen. Außer diesen Dauern kommen wenige andere Werte vor, und diese nur im Mittelteil nach der Themenaufstellung. Im „Seitensatz“ wird die Dreiergruppe auch einmal zu Achtel-Viertel-Achtel variiert (T.11ff), erst in der Durchführung, wenn Webern die Dreiergruppen aufgibt, erscheinen auch punktierte Achtel und Viertel (T.25ff).

Außerdem benutzt Webern im Motto in vier Gruppen drei verschiedene Artikulationen: legato - markiertes staccato – (legato) – portato.

Diese strukturellen Eigenarten veranlassten Karlheinz Stockhausen 1953 (Zeitschrift *Melos*, Ausgabe 12/20. Jahrgang) zu einer einflussreichen Analyse, in der er den späten Webern als Vorläufer für serielles Denken darstellte – eine Sichtweise, die seitdem immer wieder im Vordergrund der Betrachtung stand. Allerdings muss er einräumen, dass z.B. die Dynamik keinerlei seriellen Gesetzmäßigkeiten folgt, aber: „Was hier noch auf Tongruppen beschränkt bleibt und auch da nur zunächst angedeutet wird, erweitert sich dem Betrachter (also Stockhausen...) auf alle Dimensionen: ...Gruppen der Tonhöhen...Dauern...Lautstärken...“. Das erinnert mich ein bisschen an die zahlreichen Konzertführer und Formenlehren bis ca. 1900, die Haydn und Mozart schon als „fast wie Beethoven“ schilderten. Genauso wie die früheren Klassiker eine eigene Tonsprache und Formenwelt besitzen, hat auch Webern seine eigene Berechtigung und ist nicht nur der „Fast-Serialist“. Heute treten seine traditionellen Züge wieder mehr ins Bewusstsein. So fällt im Konzert (ähnlich wie in der Symphonie op.21) wieder die Verbindung einer fast Renaissance-artigen Satzstruktur (polyphone Proportionen) mit einem klassischen Formaufbau (Rudimente eines Sonatensatzes) auf: so wird die Reihe in vier Varianten vorgestellt, dann folgt mit der vertikalen Zusammenziehung zu Akkorden in T.9f eine Art Überleitung und mit der neuen rhythmischen Form T.11ff eine Art Seitensatz, in dem das erste Mal zwei Reihendurchläufe gleichzeitig stattfinden.

Die ersten vier Reihen beginnen auf h-d-cis-c, die Überleitungsreihe ebenfalls auf c, die ersten vier „Seitensatz-Reihen“ auf f-es-e-fis – ob hier womöglich auf die Tonart-Abfolge eines tonalen Sonatensatzes angespielt wird? Zumindest tendieren sogar die Reihenangfangstöne zur Zwölftönigkeit, soviel kann man sagen.

Alle Anfangsreihen haben das g''' als höchsten Ton und e' und d' als untere Grenze, der Seitensatz erweitert in der Tiefe bis zum Es. Dieser Ton wird nur einmal genau in der Mitte des Satzes mit dem Cis T.35 unterschritten.

Zusammenfassung 1.Satz – Ausblick auf den 2.Satz

Der Traditionsbezug war für Webern eine der größten Motivationen. Seine Behandlung der Zwölftontechnik, von Schönberg zunächst nur zögerlich übernommen, steht mit seinem Verständnis von klassischen Formen in Beziehung. Dazu Webern: „Erst als Schönberg das Gesetz aussprach, wurden größere Formen wieder möglich.“

Durch die ständige motivische Einheit via der Reihe konnten Stücke endlich wieder an Länge gewinnen. Aber Webern geht einen entscheidenden Schritt weiter als Schönberg: er sucht die Identifikation von Material, Form und Ausdruck. Konkret heißt das: die Reihe spiegelt die Gesamtform wieder, Harmonik, Melodik sind durch die Reihenkonstruktion festgelegt und damit verbunden auch die spezifische Klanglichkeit und der Ausdruck jeden Stückes. Im Prinzip hat Webern so lange an der Urzelle eines Werkes gefeilt, bis das entstehende Stück fast automatisch ablief.

Was ist nun Weberns formale Absicht? Nicht umsonst waren fast alle Werke um die Einführung der Zwölftontechnik herum Vokalwerke. Also sollten wir nach Bezügen zum Vokalen, vielleicht sogar des Cantablen Ausschau halten. Er konzipiert Abschnitte periodisch und verdeutlicht dies durch die Tempogestaltung. Die flexible Phrasengliederung stellt eine Verbindung aus vokalpolyphonem Denken (Webern hat als Musikwissenschaftler über diese Epoche promoviert) und periodischer Schreibweise der Klassik dar. Die Musik atmet, aber sie verweigert sich gleichzeitig dem Begriff der Linie, indem diese aufgespalten wird, also punktuell verteilt. Auch die Lagenverteilung der Reihen- (Linien-)töne befolgt nicht traditionelles Stufendenken, sondern erschließt den Raum großräumiger, die eigenen expressionistischen Melodiemodelle der 10er Jahre weiterentwickelnd. Angesichts der punktuellen Verteilung zwischen den Instrumenten (also damit auch im Raum) und der Verteilung über mehrere Oktaven drängt sich fast das Bild auf, eine „normale“ Melodie sei „in den Raum explodiert“.

In Reinkultur zeigt uns das der zweite Satz: Er ist nicht nur vom Tempo her sehr ruhig, sondern mit außergewöhnlich einfachen Mitteln konzipiert. Rhythmisch extrem einheitlich (ausschließlich Viertel und Halbe), noch durchsichtiger als der erste Satz instrumentiert und es erklingt immer nur eine Reihe zur Zeit (mit Ausnahme der Reihenverschränkungen, von denen noch die Rede sein wird). Es erklingt quasi nur eine Melodie (punktuell verteilt auf alle acht Melodieinstrumente) mit Klavierbegleitung. Zunächst zur Begleitung: sie verwendet nur zwei Zusammenklänge, große Septim und große Terz. Sie ist einerseits mit der Melodieebene zwar reihentechnisch verknüpft, nimmt aber ansonsten nur an wenigen Stellen direkt Bezug auf die Melodie – das Klavier antwortet am Ende mancher Phrasen mit einem fast barock anmutenden Echo.

Beschränken wir also die Betrachtung des Satzes „Sehr langsam“ hauptsächlich auf die Melodieebene. Dazu gebe ich auf der übernächsten Seite die Melodieebene zusammengefasst wieder. Jede Phrase (ein Teilsatz im klassischen Sinne) steht in einem System. Dadurch wird folgende Aufteilung deutlich:

- Exposition, aufgeteilt in drei Teilsätze zu $10 \frac{1}{2} - \frac{1}{2} + 11 + \frac{1}{2} - \frac{1}{2} + 5$ (etwa wie Vordersatz – Nachsatz – Erweiterung)
- Anfang Durchführung in drei Teilsätzen $5 - 5 \frac{1}{2} - \frac{1}{2} + 5$
- Verdichtung der Durchführung in einer langen Phrase 12
- Reprise in einer in sich gegliederten 12taktigen Phrase
- Coda mit Vordersatz-Nachsatz $5 + 5$

Jeweils zwei aufeinander folgende Teilsätze sind rhythmisch und durch die Tonhöhengestaltung aufeinander bezogen. Ausnahme: die Erweiterung T.23-28 (bezieht sich auf die ersten beiden Teilsätze) und die dritte Phrase der Durchführung T.39-44 (bezieht sich auf die erste Phrase der Durchführung T.23-28).

So stellt der Nachsatz T.11-22 eine rhythmische Erweiterung des Vordersatzes dar, die Kerntöne *g* und *es* stehen in beiden Teilsätzen an Schlüsselstellen wie Anfang und Mitte, der Ton *h*, der im Vordersatz eine weitere wichtige Rolle spielt, tritt im Nachsatz in den Hintergrund, bildet aber wieder ein charakteristisches Paar mit *es* in der Erweiterung. Die Exposition hat den größten Tonumfang, der im Folgenden nicht mehr über- bzw. unterschritten wird (mit Ausnahme der letzten beiden Klavierklänge in der Coda), wobei der Nachsatz ganz offensichtlich eine Art Auslagerung des Ambitus darstellt: Posaune und Viola sind quasi um eine Oktave nach unten geklappt, damit die anti-traditionalistische Lagenverteilung auch in diesem Satz untermauert.

Ganz offensichtliche Verknüpfungen von Phrasen sind im Weiteren:

- a) die Koppelung der ersten beiden Durchführungs-Phrasen (T.29-33 / 34-38) durch eine Quasi-Spiegelung und
- b) die fast wörtliche Wiederholung der beiden Coda-Halbsätze (T.69-73 / 74-78) durch Transposition um eine kleine None nach oben.

Aber selbst die 12taktige Verdichtung der Durchführung T.45-56 und die oben so genannte Reprise T.57-68 haben deutliche Gemeinsamkeiten: so stehen von T.45-50 und 57-62 an gleicher Position oder um ein Viertel verschoben gleiche Töne, die jeweils folgenden Takte stehen jeweils in Bezug zum Vorder- und Nachsatz der Exposition. Somit kann man alleine an der Melodieschicht zwei Dinge beobachten: Die Reprise nimmt Elemente der Durchführung auf und wird von diesen durchdrungen (neben den Tönen natürlich auch die typische Figur Großterzfall auf den leichten Zählzeiten mit Viertelpause dazwischen), aber auch schon die Durchführung nimmt Elemente der Reprise vorweg. Somit ist klargestellt, dass der Begriff „Reprise“ hier nur im übertragenen Sinne verwendet werden kann. Webern folgt hier aber durchaus Beispielen etwa Beethovens oder Brahms', die das Reprisendenken in ähnlichem Sinne erweitert haben (so wird häufig bei Brahms eine in der Durchführung gewonnene rhythmische Figur auf die Themen in der Reprise angewendet).

Bisher habe ich auf eine Darstellung der Reihentechnik in diesem Satz bewusst verzichtet. Die Melodieebene ist ganz offensichtlich nicht das Ergebnis einer durchlaufenden Reihe (sonst wären ja die vielen Tonwiederholungen nach kürzerer Zeit nicht möglich, darüber hinaus fehlen auf längere Strecken immer wieder bestimmte Töne), sondern Resultat einer Art Permutation, die die Reihe immer durch Melodie und Begleitung hindurchführt. Aber wieder ist die Reihenbehandlung zugleich symptomatisch für die Struktur des gesamten Satzes: Exposition und „Reprise“ zeichnen sich durch eine ganz spezifische Behandlung der Reihe aus. Als Melodietöne werden jeweils die Reihentöne 1-4-7-10 des Krebses und des Umkehrungskrebses gewonnen (also die Anfangstöne der Dreiergruppen). Jetzt offenbart sich, dass die Anfangstöne der Dreiergruppen der Krebsvarianten auch noch im Verhältnis Großterz-kleine Sekunde stehen, so wie schon jede Dreiergruppe in sich. Die Durchführung unterscheidet sich vom Rest in zwei Punkten: die Bevorzugung der Töne 1-4-7-10 wird temporär aufgegeben, darüber hinaus werden nur hier (und einmal in der Coda) Reihen miteinander verschränkt. Das erhöht zwangsläufig die Häufigkeit der Melodietöne, da sie ja durch die Zusammenziehung der Reihen schon früher als nach 12 Tönen aufeinander folgen.

Bisher haben sich schon sehr viele Indizien angesammelt, die gegen die von der Zwölftontechnik eigentlich geforderte Gleichbehandlung der Tonhöhen sprechen. Ganz offensichtlich geht Webern hier von einer Art tonalem Zentrum aus (in der Exposition und Reprise der übermäßige Dreiklang *g-h-es*).

Auch die „terzenseelige“ Begleitung (mit den großen Septimen ergibt sich häufig ein Mollakkord mit großer Septe oder ähnliche Vierklänge) spricht eigentlich eine ganz andere Sprache als eigentlich vermutet – aber alles ist zugleich eine zwingende Folge der Reihe und ihrer Behandlung. Webern hat also einen perfekten Kristall geschliffen, der eine ebenmäßige, qua-

si mathematische Oberfläche hat, aber zur selben Zeit eine lyrische innere Schönheit besitzt. Also eine Schönheit im System! Vielleicht war es unter anderem das, was Webern meinte, wenn er sagte, dass er und seine Kollegen Schönberg und Berg nach dem „ewig gleichen Sinn“ der Musik strebten...

Konzert op.24, 2.Satz Melodieschicht

System 1: Treble clef, *pp*, **K11**, *p*, *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *p*. Markings: **calando**, **tempo**. Roman numerals: UK11, K7, U6.

System 2: Bass clef, *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*. Markings: **calando**, **K10**. Roman numerals: K8, K12, K6.

System 3: Bass clef, *f*, *mp*, *p*, *pp*. Markings: **tempo**, **calando**. Roman numerals: K4, U3.

System 4: Treble clef, *pp*, *mp*, *p*. Markings: **tempo**, **calando**. Roman numerals: R5.

System 5: Bass clef, *pp*, *mp*, *p*. Markings: **tempo**, **calando**, **K3**. Roman numerals: UK1.

System 6: Treble clef, *mp*, *p*, *pp*. Markings: **tempo**, **calando**, **sehr getragen**. Roman numerals: UK2, K6.

System 7: Treble clef, *f*, *mp*, *p*. Markings: **tempo**, **calando**. Roman numerals: K11, UK11, K7, U6.

System 8: Bass clef, *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *p*. Markings: **sehr getragen**, **tempo**, **calando**. Roman numerals: K8, K12, U6, U5.

System 9: Treble clef, *pp*, *p*. Markings: **sehr getragen**, **tempo**. Roman numerals: K10.

System 10: Bass clef, *pp*, *p*, *ppp*. Markings: **morendo**. Roman numerals: K11.