

Zentraltonprinzipien bei Anton Webern

Von HENNING NIELSEN

I. Über die Gleichberechtigung der Töne.

Es ist eine allgemein verbreitete Ansicht, dass die sogenannte »Atonalität« grundsätzlich durch die Gleichberechtigung aller 12 Töne gekennzeichnet und definitiv festgelegt ist. Diese Ansicht ist nicht zuletzt auf theoretische Äußerungen des Schönbergkreises selbst zurückzuführen, und sie hat dadurch einen gewissen Schein authentischer Gültigkeit bekommen. Sie drückt aber nur eine Halbwahrheit aus und hat zu vielen falschen Vorstellungen geführt; in diesem Aufsatz soll ihre Gültigkeit kritisch untersucht und in gewisser Hinsicht angezweifelt werden.

In einer »authentischen« und zugleich typischen Formulierung heisst es so bei Erwin Stein in »Neue Formprinzipien«, seiner berühmten Proklamationschrift der Zwölftontechnik (1924, hier zitiert nach Stuckenschmidt: »Neue Musik«, 1951, s. 358 ff.): »Von den 12 Tönen [ist] nunmehr keiner der Grundton, keiner der wichtigste«. Schon 1911 hat Schönberg selbst in seiner »Harmonielehre« darauf aufmerksam gemacht, dass Tonverdopplungen, Oktaven, in dem neuen musikalischen Stil selten seien, weil »der verdoppelte Ton ein Übergewicht über die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll« (s. 505 in der dritten Auflage, 1921).

Dass die Gleichberechtigung der Töne als das Kriterium der »Atonalität« angesehen wird, hängt natürlich auch damit zusammen, dass der positive (und ursprüngliche) Begriff, die *Tonalität*, gewöhnlich von dem Grundton-Begriff aus verstanden und definiert wird. Eine typische Formulierung findet sich z. B. in dem obengenannten Aufsatz von Erwin Stein, in dem es von der Tonalität heisst: »Ihr wichtigstes Prinzip war die Herrschaft eines Tones als Grundton. Von ihm ging man aus, und zu ihm kehrte man zurück. Eine gewisse Geschlossenheit der Form war dadurch von vornherein gewährleistet.«

II. Grundton – Zentralton.

Der Begriff »Grundton« ist aber mit der neuen Musik und der diesbezüglichen Literatur ziemlich mehrdeutig geworden. »Grundton« bedeutet hier nicht unbedingt funktionstonaies Zentrum; denn auch da, wo es keine *Funktionstonalität* mehr gibt, spricht man oft von einem »Grundton« (und einer Tonalität),

wenn es nur einen Ton gibt, der wichtiger oder stärker betont ist als die anderen. Kurz: Wenn ein Ton eine Sonderstellung einnimmt, wird er gewissermaßen zu einer Art Grundton (vgl. hierzu das oben angeführte Schönberg-Zitat aus der Harmonielehre). Um wenigstens eine gewisse terminologische Klarheit aufrechtzuerhalten, könnte man, wie es in diesem Aufsatz unternommen wird, das Wort »Grundton« dem funktionstonalen Zentrum vorbehalten, und sonstige Arten von Grundtönen als »Zentraltöne« bezeichnen. »Zentralton« ist also hiernach ein Ton, der unabhängig von funktionstonalen Verhältnissen irgendwie wichtiger als die übrigen ist und dadurch eine gewisse Grundtonfunktion (Ruhepunkt-Wirkung) ausübt. Man kann in der neueren Musik mehrere, grundsätzlich verschiedene, Formen solcher Zentraltöne feststellen. An einer systematischen Untersuchung fehlt es aber noch, und die Terminologie der einschlägigen Literatur ist sehr verworren. Bezeichnungen wie Grundton, Zentralton, Hauptton, Kernton, Mittelton, Achsenton u. a. werden ohne durchgehende Konsequenz benutzt. Diese terminologische Unklarheit hat zu einer noch schlimmeren Verwirrung in Verbindung mit dem Tonalitätsbegriff geführt, weil man traditionell diesen Begriff definitorisch von dem Grundtonbegriff ableitet. Wenn – bei der neuen Musik – der *erweiterte* Grundton, hier also als Zentralton bezeichnet (vgl. oben), als Tonalitätskriterium anerkannt wird (was oft, bewusst oder unbewusst, der Fall ist), entsteht die Verwirrung, weil die Grundlage der Definition unklar und mehrdeutig ist und deshalb zu keinem klar definierten Tonalitätsbegriff führen kann. Um dem Übelstand abzuhelpfen, haben mehrere Forscher versucht, andere definitorische Tonalitätskriterien aufzustellen, ohne aber dadurch die praktisch-terminologischen Schwierigkeiten beseitigen zu können. Der bekannteste und wesentlichste Versuch ist wohl der Hermann Pfrogners: »Die Zwölfordnung der Töne« (1953), wo die prekäre Unterscheidung zwischen Tonalität und Atonalität durch das Kriterium vorgenommen wird, ob die Musik 35 »Notenwerte« oder nur 12 »Tonorte« benutzt. Dieses Kriterium aber, so theoretisch zutreffend es auch sein mag, lässt sich auf ein konkretes Satzbild nicht anwenden und ist deshalb ohne *praktische* Bedeutung. Andere haben sich dazu entschlossen, unter Tonalität *nur* Funktionstonalität zu verstehen (so z. B. Ernst Krenek in »Über neue Musik«, 1937). Diese Einengung ergibt freilich eine präzisere Bedeutung, hat aber den entscheidenden Nachteil, mit dem üblichen Sprachgebrauch in Widerspruch zu sein. Denn als nicht-tonal (oder »atonal«) müsste dann nicht nur die vorfunktionelle Musik bezeichnet werden (vgl. z. B. Krenek, op. cit. und E. Lowinsky: *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*. 1961), sondern auch ein grosser Teil derjenigen neuen Musik, die sonst als tonal gilt; z. B. bei Debussy oder bei Bartok und Strawinsky, wo »Mitteltönigkeit« (Kirchmeyer) oder unfunktionelle Zentraltöne oft die Funktionstonalität ersetzen¹.

1. Vgl. H. Kirchmeyer: »Strawinsky«, 1958, besonders S. 586 ff., und G. Perle's Aufsatz über Bartok in *Music Review* XVI, 1955, S. 300 ff., sowie R. Traimer: *B. Bartoks Kompositionstechnik*, 1956, S. 45 ff.).

III. Zentraltöne in der Musik der Wiener Schule.

Die Tatsache, dass Zentraltonprinzipien auch in der Musik der Wiener Schule mitunter eine Rolle spielen, widerlegt natürlich die Auffassung, dass das grundlegende Prinzip dieser Musik die Gleichberechtigung der Töne sein sollte; die beiden Prinzipien sind logisch unvereinbar, sie schliessen definitionsgemäss einander aus. Sowohl bei Schönberg und Berg als bei Webern findet man Stücke, wo Zentraltonprinzipien eine formale Bedeutung haben. Die Frage, ob und inwieweit das Zentraltonprinzip zugleich als eine Art Tonalität aufgefasst werden kann, werde ich in dem Folgenden fallenlassen, weil der Tonalitätsbegriff terminologisch so verworren ist, dass man, meiner Meinung nach, »Tonalität« und »Atonalität« als wissenschaftliche Termini einfach nicht gebrauchen kann. (Schon 1927 hat H. Erpf in »Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik«, S. 34, dieses festgestellt; die Lage hat sich seitdem leider nicht geändert). Die Tatsache aber soll hier festgenagelt werden, dass auch nicht in der sogenannten Atonalität notwendig eine völlige Gleichberechtigung der Töne herrscht. Freilich gibt es viele Kompositionen, wo der Komponist eine Gleichberechtigung angestrebt und erzielt hat; aber es gibt auch, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird, Stücke, wo ein bestimmter Ton (evt. eine Tonkonstellation) eine zentrale Position einnimmt. Das Zentraltonprinzip ist für die Komponisten der Wiener Schule *eine formale Möglichkeit, keine Notwendigkeit*. Es ist hier niemals ein primäres oder souveränes Prinzip; in den theoretischen Schriften wird es kaum erwähnt, und ist deshalb auch von der bisherigen Forschung kaum beachtet worden. Bemerkenswert und aufschlussreich ist aber die Tatsache, dass das Phänomen gerade von Webern theoretisch erörtert wird, und zwar in den erst 1960 gedruckten (schon 1932–33 gehaltenen) Vorträgen: »Wege zur neuen Musik« (von W. Reich herausgegeben). Webern benutzt hier freilich überall das Wort »Grundton«, auch wo es sich um einen unfunktionellen Zentralton handelt, wie z. B. in Schönbergs op. 11/1, von dem es in »Wege« S. 54 heisst: »Der Schluss ist Es – es schliesst in keiner Tonart. Der letzte Basston ist das Fundament. Wie kommt das Stück dazu, Es als einen Grundton zu haben? – Schauen wir uns einmal den Anfang an! – Bis Takt 13 kommen alle Töne der chromatischen Skala vor mit Ausnahme des Es!« Diese Beobachtung ist für Weberns Formdenken typisch und aufschlussreich. Mit dem Wort »Grundton« meint Webern hier nicht funktionelles Zentrum, sondern einen Ton, der durch seine formale Bedeutung eine Sonderstellung einnimmt. (Dass hier der Zentralton am Anfang als einzig fehlender Ton ausgesondert wird, ist nur eine Spezialität, auf die ich später zu sprechen komme). Derselbe Gedankengang kommt zum Ausdruck in Weberns Hinweis auf die generelle Formmöglichkeit, die eine Rückkehr zu dem Tonhöhenausgangspunkt der Komposition bildet, also das Prinzip einer Tonhöhen-Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss, wie es Webern z. B. bei Schönbergs op. 15/VIII hervorhebt: »Das Lied kehrt zu seinem Anfang zurück« (a. a. O.

S. 53). Entsprechend heisst es von der Dodekaphonie, wo durch die Rückkehr zur Ausgangsreihe eine ähnliche, abrundende Wirkung erzielt werden kann (S. 58): »Die Reihe in der ursprünglichen Form und Tonhöhe gewinnt eine Stellung analog der 'Haupttonart' der früheren Musik«.

In Weberns eigenen Werken wird das Zentraltonprinzip auf verschiedene Weise benutzt; gewöhnlich allerdings sehr unauffallend und diskret, wie überhaupt alles bei ihm. Viel deutlichere und ganz unüberhörbare Zentraltöne gibt es z. B. bei Schönberg, etwa das g–h im zweiten Klavierstück des op. 19 oder das g in der Musette aus der Klaviersuite op. 25. (Vgl. hierzu den Aufsatz von Olav Gurvin: »Some comments on tonality-« in »Norsk Musikgranskning«, Årbok 1954–55, Oslo 1956, S. 111 ff.). Bei Webern wird das Prinzip mitunter so diskret benutzt, dass es zwar theoretisch unverkennbar festgestellt werden kann, mit dem Ohr aber kaum zu erfassen ist (es sei denn, dass man »absolutes Gehör« hat!). Es ist jedoch bekanntlich keine Ungewöhnlichkeit, dass es sich mit einem Formprinzip so verhält; man denke z. B. nur an die Zwölftontechnik oder – in diesem Zusammenhang eben so naheliegend – an die Rückkehr zur Haupttonart auch dort, wo das Ohr kaum fähig ist, eine solche wiederzuerkennen, z. B. in vielen spätromantischen Sätzen, wo die häufigen und kräftigen Modulationen verursachen, dass der Zuhörer (ohne »absolutes Gehör«) am Schluss die Ausgangstonart nicht länger empfindet. Der Satz könnte, ohne das Ohr zu beleidigen, in einer anderen Tonart schliessen.

IV. Beispiele aus Weberns Werken.

Die Anwendung des Zentraltonprinzips bei Webern soll nun mit Beispielen belegt werden. Die Erscheinungen lassen sich grob in drei Hauptkategorien einteilen: 1) Ein bestimmter Ton ist durch häufiges Vorkommen, wiederholte Betonung oder durch exponiertes Auftreten an wichtigen formalen Stellen (wie vor allem am Anfang und Schluss) im Verhältnis zu den übrigen Tönen in eine Sonderstellung gebracht; er ist Zentralton«. 2) Eine bestimmte Tonkonstellation nimmt auf ähnliche Weise wie bei 1) eine Sonderstellung ein; sie ist »Zentralklang« (entspricht gewissermassen dem früheren Tonika-Dreiklang). 3) Verschiedene andere (spezielle) Zentral-Wirkungen, die z. B. durch völlige Weglassung eines bestimmten Tons oder durch Symmetrieverhältnisse erreicht werden können.

Zur Zeit der sogenannten Tonalitätsauflösung scheint besonders der Zentralklang eine entscheidende Rolle gespielt zu haben². Die alte Tonalität hatte ihre logische Notwendigkeit und formbildende Bedeutung eingebüsst – nur als konventionelles Reizmittel lebte sie weiter –, und schliesslich wurde auch auf den

2. Sehr bemerkenswert und aufschlussreich ist die Tatsache, dass gerade im *Tristan*, das Pionierwerk dieser Entwicklung, wohl zum erstenmal eine unfunktionelle Zentralton-Technik verwendet wird, die deutlich als Tonalitäts-Ersatz in der formalen Anlage dient: Vgl. z. B. Anfang: f-h-dis-gis (in a-mol) als Akkord und Schluss des Vorspiels:

dadurch sinnlos gewordenen Schluss-Dreiklang verzichtet. Neue Form- und Konstruktionsprinzipien setzten sich allmählich durch, vor allem das Prinzip der »totalen Durchführung« (Adorno). Hierzu kommt aber in mehreren Kompositionen aus dieser Zeit die Anwendung von *unfunktionellen* Zentren, die deutlich als ein gewisser Ersatz für das Zentrum der rudimentär gewordenen Funktionstonalität gedacht sind. Typische Beispiele finden sich in den beiden Schönberg-Liedern op. 14, wo unfunktionelle Zentralkonstellationen (hier als Akkorde: a-dis-gis, bzw. d-c-f-h) an den wichtigen Stellen des Formablaufes wiederkehren. Die »richtige« Tonika (h, bzw. C) dagegen spielt – besonders im ersten Lied – eine so unbedeutende Rolle, dass ihr Auftauchen als Schlussakkord eigentlich sinnlos ist und ziemlich überraschend wirkt. Um 1908 wird dann endgültig auf diesen Schlussdreiklang und damit auf die abschliessende »Enthüllung« einer belanglosen Tonart verzichtet³. In vielen der folgenden Stücke ist nun deutlich zu sehen, dass ein *unfunktioneller Zentralklang* als Ruhepunkt beibehalten wird. Bei Webern ist dieses in mehreren der George-Lieder op. 3 und op. 4 der Fall. (In einigen dieser Lieder kann man ausserdem von einem gewissen funktionsbedingten Zentrum sprechen, so jedenfalls in op. 3/5). Rudolf Stephan hat in seinem Buch »Neue Musik«, 1958, S. 36 ff., vorzügliche Beispiele für die »Technik des Klangzentrums« aus Weberns George-Liedern gebracht, (dazu entsprechende Beispiele aus Werken anderer Komponisten). Hier soll deshalb nur hinzufügend auf die, allerdings sehr wesentliche, Tatsache hingewiesen werden, dass die Konstellation, die Stephan als spezielles »Klangzentrum« in op. 4/4 angibt, auch in anderen Liedern dieses Werkes zentral ist und eine *zyklisch zusammenbindende Funktion* hat! Schon im ersten Lied ist diese Konstellation unverkennbar Zentralklang, und im letzten Lied erscheint sie wieder als abschliessender Zusammenklang. Es handelt sich um einen quasi-tonalen Akkord: einen zweigeschlechtigen Dreiklang mit Sexte (gross oder klein) und oktaversetztem Nebenton (Schleierton) zum Grundton:

Bsp. 1.

es-h-f-as → (g), (in c-mol) als Melodie. Das Vorspiel wird so durch Tonhöhen-Korrespondenz, nicht durch Tonart, »tonal« abgerundet. Vgl. ferner z. B. Höhepunkt des II Aktes, »O sink hernieder, Nacht der Liebe«: es-f-as-ces → des (in Des-dur) als Melodie und Akkord.

3. Zum erstenmal in Schönbergs Georgeliedern, op. 15, muss man annehmen, – jedenfalls solange es keine Belege gibt für die Behauptung in der »Reihe« II, S. 8 und 12, die Webern-Lieder op. 3 seien zum Teil schon 1907 geschrieben und 1908 abgeschlossen.

Diese zentrale Tonkonstellation kann auch als rein melodische Kadenzbildung auftreten, wie z. B. im dritten Lied, wo die Singstimme so schliesst: es-f-e-h-cis-c-as-g, mit dem Zentralton e als längstem und höchstem Ton (zugleich Anfangston der Singstimme und Schlussston des Klaviers).

Noch in op. 4 ist gelegentlich mit gutem Willen eine schwache Funktions-tonalität, mit e als Grundton, spürbar, aber belanglos; in den folgenden Werken jedoch ist von funktionstonalen Grundtönen keine Spur mehr. So ist z. B. im dritten Quartettsatz des op. 5 der Ton cis ein völlig unfunktioneller Zentralton; er wird in den ersten sechs Takten ostinat wiederholt und kehrt dann als Schlussston des Stückes zurück. Entsprechend wird in op. 5/5 der Schluss durch eine Wiederkehr zu den Anfangstönen, fis-h, gebildet. Der vierte Satz ist in Perle's »Serial Composition and Atonality«, 1962, S. 16 ff, ziemlich ausführlich analysiert worden; es wird u. a. nachgewiesen, wie bestimmte Töne als »referential elements« formbildende Bedeutung haben können. So werden in diesem Stück der tiefste und der höchste Ton des Anfangs (es-fis) wieder als Schluss-töne gebraucht⁴. Im ersten Orchesterstück op. 6 gibt es ein Beispiel, wo die formale Abrundung durch Tonhöhenanalogie zusätzlich durch die der Klangfarbe verstärkt wird: Das Stück hat sowohl am Anfang (T. 2–4) als am Schluss ein lang ausgehaltenes c, beides im Horn.

Einen der am deutlichsten hervortretenden Zentraltöne bei Webern findet man im ersten Violin/Klavierstück op. 7, wo der Ton es ein bedeutendes Übergewicht hat, quantitativ, indem er achtmal vorkommt (die übrigen erscheinen höchstens fünfmal), sowie qualitativ: Er ist Anfangston und Grundton des abschliessenden Es-Quartsextakkords (nach traditioneller Terminologie), der in diesem Stil natürlich sehr auffallend ist (allerdings ist der Akkord durch ein übergebundenes e im Bass schwach verschleiert). Ausserdem tritt der Ton es mehrmals im Satz hervor als relativ (d. h. im Verhältnis zu den umgebenden Tönen) höchster oder tiefster Ton. Im ersten Klavierakkord sieht man den sehr seltenen Fall einer Oktavverdopplung, und zwar von dem Ton a. Diese auffällige Verstärkung ist kaum anders zu erklären als aus dem Wunsch, den Zentralton auch durch seinen Tritonuspol hervorzuheben, (vgl. Weberns Hinweis auf die grosse Bedeutung der Halboktave, »Wege« S. 58). Übrigens erscheint das ganze Anfangskomplex, das ausser es-a die Töne cis-gis-f enthält,

4. Erst nach Abschluss dieses Artikel wurde ich darauf aufmerksam, dass Rudolf Reti in seinem Buch »Tonality, Atonality, Pantonality (1958) die »tonality through pitches« in Weberns op. 5/1 erwähnt hat (S. 76 ff.). Tatsächlich wurde hier von Reti auf einen ähnlichen Gedankengang eingegangen wie in diesem Artikel; er zeigt, dass in diesem Stück die Töne c-cis eine zentrale Bedeutung haben. Seine Bemerkungen müssen allerdings in einem sehr entscheidenden Punkt ergänzt und korrigiert werden: Der mehrmals auftretende pizz-Akkord, der auch als Schluss-Akkord des Stückes steht, annulliert hier keineswegs, wie Reti meint, die hart gewonnene quasi-tonale Einheit. Sie bestätigt sie im Gegenteil in einer für Webern sehr typischen Weise, indem die 6 Töne des Akkordes, (von unten: d-f-b-c-cis-dis-gis-h) streng symmetrisch um c-cis stehen.

auch später im Satz als geschlossene Gruppe, so z. B. T. 4: es-a-cis-gis-f, und T. 7: es-cis (Violinostinato) + as-f-a (Klaviermelodie).

Eine der speziellen Anwendungen der Zentraltontechnik, die für ein uneingeweihtes Ohr kaum hörbar ist, gibt es in der fünften Bagatelle op. 9. Der letzte Ton ist d. Am Anfang (siehe Bsp. 2.) haben Bratsch/Cello den Zusammenklang c-e, während die 2. Geige die melodische Bewegung cis-dis spielt. Diese Töne haben als Symmetrieachse (Zentrum) den Ton d, der ausserdem einzig fehlender Ton einer lückenlos chromatischen Kette ist. Als fünfter Ton erscheint denn auch »erlösend« dieser Ton, und zwar mit dem Einsatz der 1. Geige.

Bsp. 2.

Op. 9/5, Anfang.

Noch ein Beispiel aus op. 9 sei kurz erwähnt; hier haben wir die gewöhnlichere Technik: Die dritte Bagatelle hat als ersten Ton ein f in der Bratsche, und dieser Ton ist ferner der einzige, der in dem einleitenden Zwölftonkomplex zweimal vorkommt und somit besonders hervorgehoben wird. Als letzter Ton des Stückes erklingt wieder f (und wieder in der Bratsche); er wird in der Kadenz ostinat wiederholt, mit seinem Tritonus-Pol alternierend, mit dem er auch in der Einleitung (T. 2) ostinat verbunden war. Die Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss ist hier also eine dreifache: Tonhöhe (f), Klangfarbe (Bratsche) und ostinato-Technik.

Schliesslich sollen aus den späteren vor-dodekaphonen Vokalwerken einige typische Beispiele erwähnt werden. Das erste Lied des op. 12, ein »Volkslied« (Notenbeispiel 3), beginnt und schliesst in der Singstimme mit dem Ton f, der ausserdem bei dem Formeinschnitt T. 13 deutlich überbetont ist, indem hier die Textanalogie der beiden Strophenanfänge durch eine musikalische Analogie unterstrichen wird, die u. a. auf die Betonung von f^t durch Wiederholung auf guten Takteilen beruht. In dem Klaviervorspiel, einem Zwölftonkomplex, nimmt f auf eine besonders subtile Weise eine Sonderstellung ein: Von den ersten sechs Tönen, die von den letzten sechs durch eine Pause getrennt sind, bilden die fünf eine lückenlos-chromatische Kette (gis-a-b-h-c), während das f »isoliert« steht (d. h. ohne chromatische Beziehung zu den übrigen fünf Tönen). Die beiden chromatischen Nebentöne zu f werden »aufgespart« und erscheinen

erst in der zweiten Sechston-Gruppe, hier besonders hervorgehoben indem sie gleich nach der Pause als tiefster und höchster Ton klingen. Bei den ersten sechs Tönen war f ferner der Mittelpunkt zwischen tiefstem (b) und höchstem (c) Ton, in dem Abstand einer Quinte von jedem. Schliesslich ist auch aus dem Notenbeispiel zu ersehen, wie die Schlussphrase der Singstimme nicht nur f als letzten Ton, sondern auch als Symmetrieachse der vorhergehenden Tonpaare, des-a/e-fis, hat.

Bsp. 3

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal part (Gesang) is written in a single staff with lyrics: "Der Tag ist" and "die e-wi-ge Ruh". The piano part (Klavier) is written in two staves. A specific cadence is highlighted where the piano part's final six notes (c-e-cis-d-fis-dis) correspond to the beginning notes of the other three staves (c-cis for violin, d-es for voice, and e-fis for cello).

In dem Trakt-Lied »Abendland II«, op. 14, wird die Kadenz durch eine besondere Art von Tonhöhenanalogie zwischen Anfang und Schluss gebildet: Die letzten sechs Töne der kadenzierenden Klarinettenmelodie (c-e-cis-d-fis-dis) sind mit den einleitenden Tonpaaren der anderen drei Stimmen identisch: c-cis (Geige), d-es (Gesang) und e-fis (Violoncell). Eine ähnliche Technik sieht man in op. 15/1, wo die Singstimme durch eben dieselben fünf Töne abgeschlossen wird, die am Anfang den ersten Zusammenklang bildeten. Andere Beispiele für dieselbe Technik, »das Lied kehrt zu seinem Anfang zurück«, finden sich in op. 14/6 durch die Konstellation c-h-f-b, und in op. 15/4. In der »Reihe« II, 1955, S. 80 ff, hat Heinz Klaus Metzger eine Analyse des letztgenannten Stückes veröffentlicht. Hier wird »der ... eigentümlich geschlossene Formcharakter der Komposition« mit Recht hervorgehoben (S. 83), während aber der entscheidende Grund dieser Geschlossenheit, nämlich die abschliessende Wiederkehr der Anfangskonstellation, völlig übersehen wird. (Metzger schreibt die Geschlossenheit anderen Verhältnissen zu, die auch dazu beitragen mögen, aber als sekundär zu bewerten sind.) Aus dem Notenbeispiel 4, wo Anfang und Schluss zusammengestellt sind, ist zu ersehen, wie die drei simultan auftretenden Tongruppen, A, B und C, die sich am Anfang durch verschiedene Klangfarbe unterscheiden, am Schluss wiedervereinigt werden, hier sukzessiv auftretend; (ganz am Anfang steht ein isoliertes Tonpaar, dem ein ähnliches, zwar nicht analoges, Tonpaar ganz am Ende entspricht). Zusammenhörend treten die fünf Töne der A-Gruppe *nur* am Anfang und Schluss auf, die Konstellationen B und C dagegen erscheinen auch anderswo; so ist z. B. die B-Gruppe (die am Schluss ohne das h auftritt) auch T. 9 zu sehen: h-b-g in der Singstimme + fis als letzter und höchster Ton der gleich-

Bsp. 4.

The image shows a musical score for three parts: Gesang (Vocal), Flöte (Flute), and Klarinette (Clarinet). The score is in 3/2 time and consists of two systems. The first system is marked 'T. 1' and the second 'T. 12'. The vocal part has a melodic line with a circled group of notes labeled 'A'. The flute part has a rhythmic pattern with a circled group of notes labeled 'B'. The clarinet part has a rhythmic pattern with a circled group of notes labeled 'C'. In the second system, the vocal part has a circled group of notes labeled 'A', the flute part has a circled group of notes labeled 'B', and the clarinet part has a circled group of notes labeled 'C'. There are also some markings like '3' and '4' above and below the notes in the second system.

zeitigen Flötenfigur, – während die C-Gruppe auch T. 11, die drei letzten Noten der Singstimme, auftritt.

Als letztes Beispiel aus den vor-dodekaphonen Werken sei der 2. Kanon op. 16 erwähnt, wo es eine Zentralton-Wirkung gibt, die insofern dem von Webern herangezogenen Fall aus Schönbergs op. 11/1 ähnlich ist, als auch sie z. T. auf das völlige Fehlen eines bestimmten Tons beruht. Es handelt sich um einen zweistimmigen, streng geführten Umkehrkanon, mit der Klarinette als duces und der Singstimme als comes. In der Singstimme nimmt der Ton e quantitativ und qualitativ eine Sonderstellung ein; er ist Anfangs- und Schlusston, und darüber hinaus Anfangston des zweiten Formteils, nach dem einzigen Einschnitt T. 8 (durch rit. . . tempo markiert). In der Klarinettenstimme fehlt e völlig! – woraus sich ergibt, dass der ton b, dem nämlich jedes e der Klarinettenstimme bei dem gewählten Umkehrungsverhältnis entspricht, in der Singstimme fehlt. Man könnte somit sagen, dass auch b Zentralton sei; jedenfalls ist die Tritonus-Achse e-b, die Symmetrieachse des Umkehrungsverhältnisses, von zentraler Bedeutung.

Mit der Dodekaphonie werden dem Zentraltonprinzip gewisse neue Momente zugeführt. Das dodekaphone Prinzip ist an sich als ein Formprinzip zu betrachten, zwar im Sinne einer allgegenwärtigen, fundamentalen Ordnungsregel – etwa der früheren Funktionstonalität entsprechend. Analysen von diesen fundamentalen Formprinzipien, z. B. harmonische Analyse (bei funktionstonaler Musik) oder Struktur- und Reihenanalyse, sind natürlich immer von grundlegender Bedeutung. Es gibt aber viele andere, einmalige (d. h. Werk-charakteristische) Formelemente, deren Untersuchung sehr aufschlussreich sein kann. Diese Feststellung ist eine Binsenwahrheit, was die »alte« harmonische Analyse betrifft, denn keiner würde sie als eine Universalmethode auffassen, durch welche man ein Werk erschöpfend erklären und restlos verstehen kann. Aber mit der Strukturanalyse verhält es sich gewissermassen immer noch so: Nach vollzogener Strukturanalyse von Werken der Wienerschule meinen viele, wie es scheint, die Formfrage des Werkes endgültig und eindeutig gelöst zu haben. Diese Musik aber ist keineswegs eindeutig, sondern bewusst mehrdeutig, und ich glaube, dass

man immer versuchen sollte, jedes Werk unter möglichst vielen verschiedenen Gesichtswinkeln zu betrachten. Der Gesichtswinkel der Zentraltönigkeit kann oft bei Webern, wie ich behaupte, zu wesentlichen Erkenntnissen führen. Übrigens kann man oft die Zentraltönigkeit als eine besondere Auswirkung – allerdings keine zufällige oder zwangsläufige, sondern eine vorausberechnete Auswirkung – der strukturellen Arbeit des Satzes betrachten. Hiermit ist die Zentralton-Ansicht »nur« eine spezielle Abzweigung der Strukturanalyse, insofern nämlich als sie sich ausschliesslich für die *untransponiert* wiederkehrenden, formkonstitutiven Tonkonstellationen (bzw. Einzeltöne) interessiert.

Eine Strukturanalyse kann mitunter durch Beobachtungen von Tonhöhenanalogien mit wesentlichen Erkenntnissen ergänzt werden, was hier kurz durch ein Beispiel erklärt werden soll. Das Lied »Abendland III« (op. 14) hat ein wiederkehrendes Motiv mit der Intervallfolge: Halbton abwärts, Ganzton aufwärts, Halbton abwärts, also z. B. e-es-f-e-, wie es etwa am Anfang in der Singstimme und in der Klarinette T. 2–3 zu sehen ist (Siehe Bsp. 5). Das Motiv tritt, oft transponiert, vielmals im Lied auf. Zwischen diesem Grundmotiv und dem Initialmotiv der Klarinette gibt es aber eine Beziehung, die durch eine Strukturanalyse allein kaum zu erfassen wäre. Durch die Heranziehung einer Tonhöhen-Analogie dagegen leuchtet sie ein: T. 11–13 läuft die Bassklarinetten in eine ostinate Bewegung fest, die das Grundmotiv (transponiert) bildet: a-as-b-a, immer mit a und b in derselben Oktave, a in der darunter liegenden. Eben diese Töne aber, im selben Oktavverhältnis, sind in dem Initialmotiv die wichtigsten (nur ist hier ein d eingeschoben und ein c hinzugefügt). Dieselben drei Töne, in derselben Oktavrelation, treten übrigens schon im zweiten Takt wieder auf: Die drei letzten Töne der Sechszehntelbewegung in der Bassklarinetten. (Bei dieser Komposition war von einer Zentralton-technik nicht die Rede).

Bsp. 5.

Op. 14. Abendland III, Anfang.

Ostinato.
T. 11–12

The image shows a musical score for the beginning of 'Abendland III'. It consists of two staves: 'Gesang' (Vocal) and 'Klarinette' (Clarinet). The vocal line is in 4/4 time and features a melodic motif. The clarinet line is in 4/4 time and features an ostinato pattern. The score is written in G major and 4/4 time.

Zentraltöne in den dodekaphonen Werken. Es war vielleicht unmittelbar zu erwarten, dass die Verwendung von Zentraltönen bei der Einführung der Dodekaphonie abnehmen oder sogar aufhören würde. In der unbearbeiteten Reihe, dem Rohstoff der Komposition, sind jedenfalls die Töne völlig gleichberechtigt und von gleichem Gewicht. Sobald aber die tote Reihe »musikalisiert«

wird, treten einige Töne durch Dauer, Betonung, Höhe etc. notwendigerweise mehr hervor als andere; und wenn es immer derselbe Ton ist, der auf diese Weise hervorgehoben wird, ist er definitionsgemäss Zentralton (bzw. Zentralklang, wenn es mehrere Töne sind). Diese Wirkung ist aber, wenn man sie *nicht* wünscht, leicht dadurch zu vermeiden, dass man die »lokalen«, relativen Überbetonungen im Verlauf der Komposition möglichst gleich auf alle 12 Tonstufen verteilt.

Der Komponist kann ferner das grundlegende Material einer Komposition, die Reihen, so auswählen und zurechtlegen, dass Zentraltöne als eine *latente Möglichkeit* schon in diesem Rohstoff vorhanden sind. Wenn er z. B. wählt, nur mit *einer* bestimmten Reihe und ihrer Umkehrung vom selben Anfangston aus zu arbeiten, wird dieser Anfangston zu einer latenten Zentralton-Möglichkeit im Material selbst. Der Ton hat, mit seinem Tritonuspol zusammen, ausserdem als Symmetrieachse des Umkehrungsverhältnisses eine immanente Zentralstellung. Wenn zugleich die Reihe so gestaltet ist, dass der Schlussston Tritonuspol zum Anfangston ist, und somit auch Schlussston der Umkehrung, wird die immanente Zentralstellung dieser Tritonusachse sehr deutlich. Der Komponist kann bei einem solchen Grundmaterial wieder wählen, ob er in der jeweiligen Komposition latente Zentraltonmöglichkeiten »neutralisieren«, oder ob er sie als formbildende Elemente ausnützen will, indem er die Töne an wichtigen Stellen wiederkehrend auftreten lässt. Beides ist durchaus möglich; wir werden uns hier nur mit den letztgenannten Fällen befassen.

Webern hat selbst, wie früher erwähnt, auf die Tatsache hingewiesen, dass die formale Abrundung einer dodekaphonen Komposition dadurch zustande kommen kann, dass man am Schluss zu der Anfangsreihe zurückkehrt, wie man früher zu der Haupttonart zurückkehrte. In Weberns Werken jedoch geschieht diese Rückkehr auf eine besondere Weise, die freilich in »Wege« unerwähnt bleibt, die aber für unser Thema sehr aufschlussreich ist, da sie deutlich eine Auswirkung von ganz derselben Zentraltonidee ist, von der bisher die Rede war. Die Anfangsreihe kehrt am Schluss nicht einfach in ihrer ursprünglichen Form zurück, sondern *im Rücklauf*; dadurch nämlich werden Anfangston und Schlussston (bzw. -Konstellation) des Satzes identisch. Zusätzlich mag dieser Ton im ganzen Verlauf von zentraler Bedeutung sein. Das Prinzip der rücklaufenden Anfangsreihe als Kadenzreihe ist sehr verbreitet, man sieht es u. a. in op. 18/2 und 3, op. 20/beide Sätze, op. 25/1 und 2, und op. 26. Doch auch auf andere Weise lässt sich diese abrundende Wiederkehr zum Anfangston verwirklichen, z. B. durch kadenzierenden Rücklauf derjenigen Umkehrungsreihe, die vom selben Ton wie die Anfangsreihe ausgeht – wie es in op. 23/1 und in der Singstimme des op. 25/3 der Fall ist. Ein anderes, komplizierteres Verfahren, durch welches Webern diese Wiederkehr gestaltet, soll später erwähnt werden. Aus den Beispielen scheint hervorzugehen, dass die Analogie zwischen Anfangs- und Schlussston für Webern das Primäre ist, während die Rückkehr der ganzen

Anfangsreihe (rücklaufend) nur ein Mittel zu diesem Zweck ist – allerdings das nächstliegende und deshalb das gewöhnlichste. (Vgl. hierzu die späteren Bemerkungen zu op 24).

In dem ersten Lied von op. 17, wo die Dodekaphonie noch nicht streng durchgeführt ist, wird der Schluss durch Wiederaufnahme bestimmter Tonpaare aus dem Anfang gestaltet. Diese Abrundung beginnt mit dem Einsatz der letzten Textzeile, T. 14, »von nun an«. Das Tonpaar hier, $h \nearrow b$, bezieht sich auf das Initialpaar der Bassklarinette; auch die unmittelbar folgende Vorschlagsfigur $g \searrow gis$ kehrt T. 14 wieder. Im folgenden Takt (15) treten die beiden Tonpaare wieder zusammen auf, jetzt allerdings $h \searrow b$. Hierzu kommt noch ein wichtiges Tonpaar: Die Anfangstöne der Singstimme, $gis-a$ (auch als Zusammenklang auftretend, indem das gis mit dem a der B-Klarinette gleichzeitig einsetzt) kehren am Schluss in der Geige ostinat wieder. Dazu werden sie als Paar auch auf dem Höhepunkt des Liedes (»Himmel« T. 7–8) sowie in der Singstimme T. 13–14 hervorgehoben.

In den folgenden Werken ist, von op. 17/3 und op. 19/2 abgesehen, das dodekaphone Prinzip streng durchgeführt. In op. 17/3 wird dieselbe Technik wie in Schönbergs Sonett aus op. 24 verwendet: Die Singstimme besteht aus aufeinanderfolgenden Abläufen ein und derselben Reihe; die Begleitung dagegen ist freier komponiert. Eine »Reprise« gibt es bei Schönberg insofern, als die beiden letzten Verszeilen des Sonettes als eine reihenmässige Rückkehr zu den beiden Anfangszeilen komponiert sind. Dies ist dadurch zustande gekommen, dass jede Verszeile 11 Silben, die Reihe aber 12 Töne hat, weshalb bei jedem Zeilenbeginn eine Verschiebung der Reihe um einen Ton geschieht, bis eben bei der 13. Zeile (d. h. der zweitletzten) die Anfangslage wieder erreicht ist. Auch in Weberns op. 17/3 kehrt das Lied am Schluss zu seinem Anfang zurück, oder präziser ausgedrückt: Die Singstimme schliesst im fünften Reihenablauf mit dem Intervall $c \nearrow cis$, dem 7. und 8. Ton der Reihe; gerade mit diesem Tonpaar hatte Webern das Lied begonnen. – Schliesslich sei kurz angeführt, dass auch Bergs zweites Storm-Lied auf die Technik der Reihen-gebundenen Singstimme mit freierer Begleitung beruht, und dass es hier eine deutliche Zentraltönigkeit gibt, die mit dem für Berg typischen Terzaufbau und daraus folgenden Akkord-Grundton-Wirkungen verbunden ist.

In Weberns op. 18 kommt reihentechnisch der Gebrauch von Umkehrungs- und Rücklaufsreihen hinzu; Transpositionen werden noch nicht verwendet. Dem ersten Lied liegt nur *eine* Reihe zugrunde; ihre Töne verteilen sich, immer in der gleichen Reihenfolge, auf die drei Stimmen. Es herrscht somit statistisch ein völliges Gleichgewicht zwischen den 12 Tönen. Dennoch muss man feststellen, dass die Töne $cis-fis$ eine Zentralstellung einnehmen: Sie sind Anfangstöne der Singstimme und werden zusätzlich durch Wiederholung verstärkt. In dem abschliessenden arpeggio-Akkord der Gitarre ist cis der tiefste, fis der höchste Ton. Dazu werden die beiden Töne im ganzen Verlauf stärker betont als die

übrigen: In der Singstimme, der führenden Stimme, haben sie nicht nur statisches, sondern auch qualitatives Übergewicht, indem sie mehrmals durch ihre Plazierung hervorgehoben werden, (doch immer diskret), z. B. sind sie an der zweimal vorkommenden Textstelle »eh das Jahr vergeht« als tiefster und höchster Ton, sowie in der Zeile »Grünt der Rosmarin« (T. 9–10) als erster und letzter Ton besonders hervortretend. Schliesslich werden sie auch in der Schlusszeile hervorgehoben: fis als Anfangston, cis als höchster Ton (überhaupt der höchste des Stückes), und nochmals fis bei dem wichtigen Wort »blüht«.

In dem dritten Lied desselben opus werden zum erstenmal bei Webern parallel laufende Reihen benutzt. Jede der drei Stimmen hat eigenen Reihenablauf. Die gewählten Reihen sind: O und I von dem Ton e aus + die Rückläufe dieser beiden Reihen: R-as und RI-c (O, I, R und RI bedeuten: Originalform, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung; as und c geben die Anfangstöne an). Die in diesem Material latent vorhandene Zentraltonmöglichkeit wird in der Komposition ausgenutzt, indem der Ton e eine formkonstitutive Bedeutung bekommt. Er ist wichtigster Ton in einem Zentralkomplex, dessen sekundäre Töne es und c-h-gis sind. Von diesem Komplex geht das Stück aus, und dazu kehrt es zurück. Die Klarinette beginnt mit e''-es''', den ersten Tönen der O-Reihe, und schliesst mit dem Rücklauf dieser Reihe, mit es'-e'' (Siehe Bsp. 6). Gleichzeitig und dementsprechend bringt die Gitarre am Anfang und Schluss die Konstellation c-h-gis (am Schluss als Akkord). Der Ton e'' ist dazu Anfangston der Singstimme. Die Töne des ganzen Komplexes treten ausserdem bei dem Formeinschnitt T. 11 in Beziehung zu einander, indem hier ausnahmsweise die drei Reihen-Abläufe gleichzeitig abgeschlossen werden, u. a. mit dem bemerkenswerten Ergebnis, dass Klarinette und Singstimme auf dem Ton e'' zusammenfallen und ihn dadurch verstärken. Gleichzeitig hat die Gitarre (g-gis-h-c, und unmittelbar danach hat die Singstimme auf dem Höhepunkt »Gaude Virgo« (T. 12) c-h-gis in der intervallmässigen Form, in der das Motiv anfangs erschien. Schliesslich sei auch angeführt, dass diese drei Töne, die als Schlussakkord des Stückes in der Gitarre stehen, auch als erster Gitarren-Akkord des Nachspiels auftreten (T. 19, molto rit.), beide Akkorde in einer Form, die anderswo nicht vorkommt.

Bsp. 6.

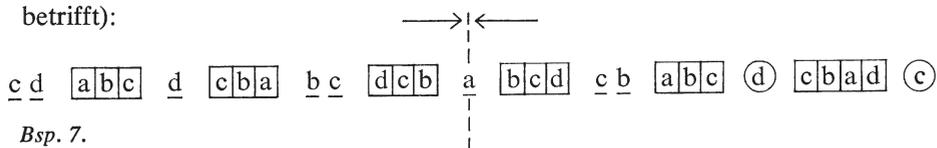
The musical score for Example 6 is presented in three systems. The first system shows the vocal line (Gesang) with lyrics "or-ta: Gaude Virgo" and the guitar line (Gitarre) with a triplet of eighth notes. The second system shows the vocal line with lyrics "Gaude Virgo" and the guitar line with a triplet of eighth notes. The third system shows the vocal line with lyrics "Schluss" and the guitar line with a triplet of eighth notes. The vocal line is in a soprano clef, the clarinet line is in a soprano clef, and the guitar line is in a bass clef. The guitar line has a 3/8 time signature and a 3-measure triplet. The vocal line has a 3/8 time signature and a 3-measure triplet. The clarinet line has a 3/8 time signature and a 3-measure triplet.

Wie in den bisher behandelten Werken ist auch in den Klavierliedern op. 23 und op. 25 das ausgewählte Reihenmaterial von recht begrenztem Umfang. In op. 25 werden nur O- und I-Reihen vom selben Ton heraus + die Rückläufe derselben benutzt; in op. 23 dazu noch die Tritonus-Transpositionen. Das gewählte Reihenmaterial des op. 23 hat ausser dem gemeinsamen Anfangston der O- und I-Reihe noch eine andere latente Zentraltonmöglichkeit: Jede Reihe schliesst mit demselben Ton wie ihre Tritonus-transponierte Umkehrung. In op. 25, »Drei Lieder«, werden in dem einzelnen Lied keine Transpositionen verwendet, in dem mittleren ist jedoch das *ganze* Material um eine Quarte hochtransponiert. Dadurch wird eine formale Geschlossenheit des ganzen opus erreicht, indem die »Tonart« der Ecksätze dieselbe ist, während das mittlere Lied in der »Tonart« der unteren Quinte, einer quasi-Subdominante, steht. Die zyklische Abrundung wird noch durch die Tatsache unterstrichen, dass der Schlussakkord des dritten Liedes sich auf die Einleitungsfigur des ersten Liedes bezieht, an beiden Stellen: fis-f-d (mit fis in der Oktave unter den beiden anderen). Im dritten Lied für sich genommen gibt es eine Zentraltönigkeit, indem der Ton g wiederholt an hervortretenden Stellen benutzt wird, so z. B. als Anfangs- und Schlussston der Singstimme, ferner bei dem wichtigen Wort »Blume«, T. 19, und bei dem Wort »Bienen«, T. 13, wo das Klavier ein solo-G hat, das als relativ höchster Ton hervortretend ist. Später werden die Formeinschnitte T. 31 und T. 37 beide durch ein solo-G im Klavier, als den relativ höchsten, bzw. tiefsten Ton, markiert. Die letzten 30 Takte hindurch wird aber dieser Ton in der Singstimme völlig vermieden (vom Schlussston abgesehen), indem er an den Stellen, wo er infolge der Reihe erscheinen sollte, vom Klavier übernommen wird. Dieses »Sparen« bringt auch den Ton in eine Sonderstellung und verleiht ihm dazu eine besonders frische und fast erlösende Wirkung, wenn er endlich als Schlussnote der Singstimme wieder eintritt. Wir haben hier noch ein Beispiel, das mit dem von Webern herangezogenen Fall aus Schönbergs op. 11/1 (Vgl. S. 121 dieses Aufsatzes) eng verwandt ist: Die Sonderstellung eines Tons resultiert z. T. aus seinem völligen Fehlen (vgl. hierzu meine Bemerkungen zu op. 16/2).

Bisher wurden nur Werke mit höchstens einer Transposition (Tritonus) erwähnt. In den meisten späten Werken werden viele Transpositionen verwendet, aber auch hier wird oft eine Tonhöhen-Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss etabliert, und die betreffende Tonhöhe mag auch sonst im Satzverlauf mehr oder weniger eine zentrale Rolle spielen und dadurch eine formale Funktion bekommen. In mehreren Stücken benutzt Webern verschiedene parallel laufende Reihen; hier wird die Tonhöhen-Korrespondenz am einfachsten dadurch erreicht, dass man die Kadenz als eine Rückkehr der *ganzen* Kombination von Reihen aus dem Anfang gestaltet. So etwa in dem »Augenlicht«, op. 26. Der Choreinsatz bringt T. 8 die Grundreihe und ihren Rücklauf gleichzeitig (O-gis bzw. R-g). Im Vorspiel (T. 1–8) wurden folgende Reihen benutzt: RI-a, RI-es

und R-c. Diese Reihenkombination kehrt am Schluss zurück (÷ RI-es): Die Grundreihe im Rücklauf, mit ihren letzten sechs Tönen in der Bassstimme, die somit auf gis schliesst, dem ursprünglichen Anfangston des Chors. Auch die RI-a-Reihe kehrt rückläufig wieder (als I-as); ihr letzter Ton a (in der Altstimme) ist mit dem Anfangston des ganzen Stückes identisch. Schliesslich kehrt auch R-c wieder, T. 108 bis Schluss.

Im »Konzert«, op. 24 gibt es auf eine kompliziertere Weise eine »tonale« Ab-
rundung der Form. In diesem Werk folgen die Reihen nacheinander; es gibt keine parallele Abläufe. Dennoch wird hier die Tonhöhen-Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss des Werkes nicht bloss durch eine einfache Rückkehr der Anfangsreihe erreicht. Im Coda des letzten Satzes (T. 56) treten ausschliesslich die vier verschiedenen Dreitonsegmente auf, die in der Einleitung des ersten Satzes als Grundreihe exponiert wurden (Bsp. 7). In diesem Werk-
abschliessenden Coda, wo die Tonfolge im einzelnen Segment rückläufig ist, bilden diese Segmente eine grosse Symmetrieanlage, mit dem Anfangssegment des ersten Satzes (h-b-d, im dritten Satz d-b-h) als Symmetrieachse. Dies ist unten veranschaulicht worden, indem die vier Segmente – in der Reihenfolge aus der Einleitung des ersten Satzes – mit a, b, c und d bezeichnet sind; die musikalische Gestaltung jedes Segments wird folgendermassen angegeben: melodische Figur, □ Klavierakkord und ○ Bläserakkord (am Rande der Symmetrie gibt es eine schwache Unregelmässigkeit was die musikalische Gestaltung betrifft):



Bsp. 7.

Op. 24, Anfang.

Mitte des abschliessenden Codas.

Flöte
Oboe
Klarinetten
Trompete

Symmetrieachse im Coda

Takt 63

Posaune
Klavier

ff(RI-d)

a

b

□ □ □ □ □ □

Die Symmetrie ist ein Ergebnis folgender reihentechnischen Tatsachen: Im Coda werden nicht nur die rückläufige Grundreihe (R-a), sondern auch die Formen O-f (Tritonus-Transposition der Grundreihe) und RI-d benutzt; diese drei Reihen haben die Eigenschaft gemeinsam, dass sie aus denselben vier

Dreitonssegmenten bestehen wie die Grundreihe, nur mit rückläufiger Tonfolge im einzelnen Segment und verschiedener Reihenfolge der Segmente untereinander. Diese Eigentümlichkeit wird auch in der Kadenz des ersten Satzes ausgenützt; die Kadenz-Reihe ist hier O-f, aber wegen der genannten Beziehung zwischen Anfangsreihe (O-h) und O-f werden die Töne des sechsstimmigen Schlussakkords dennoch mit den ersten sechs Tönen des Satzes identisch. *Die Beispiele aus op. 24 zeigen, dass es bei dieser Abrundungstechnik primär auf die Tonhöhenanalogie ankommt, – nicht eigentlich auf die Rückkehr der Grundreihe.* Eine rückläufige Wiederkehr der Anfangsreihe ist zwar ein natürliches Mittel zur Etablierung der Analogie, aber nur ein Mittel, kein Selbstzweck. In besonderen Fällen, wie z. B. hier, kann die Analogie anders zustande kommen. Es wäre also falsch, wenn man von dieser ganzen Technik etwa meinen würde, die Analogie sei »nur« eine sekundäre Begleiterscheinung der Grundreihenwiederkehr; die Sache verhält sich vielmehr umgekehrt.

Schliesslich soll die Zentraltönigkeit erwähnt werden, die durch Symmetrie um eine waagerechte Achse entsteht. Eine solche Symmetrie ist überall dort *latent* vorhanden, wo eine Reihe und ihre Umkehrung parallel verlaufen. Die Symmetrieachse ist dann entweder eine Prim oder eine kleine Sekunde; die Achse kann immer um einen Tritonus verlegt werden und ist somit doppelt vorhanden. Als Beispiel sei der Anfang des op. 27/2 (Die Klaviervariationen) angeführt (Bsp. 8). O-gis und I-b laufen gleichzeitig ab; die Achse ist a/es. Die späteren Reihenpaare des Satzes haben dieselbe Achse – und somit dieselben Tonpaare. Die a-Achse tritt in der Musik deutlich hörbar als Tonwiederholung a'-a' hervor; besonders formkonstitutiv ist hier jedoch das Tonpar b''-gis, das sowohl Anfang, Schluss als Formeinschnitt bildet.

Bsp. 8.

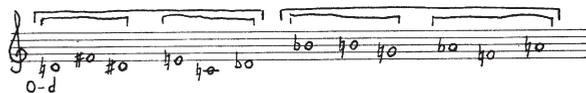
Der andere Achsenton, es, nimmt erst im 3. Satz eine zentrale Stellung ein. Hier haben wir in der Exposition (T. 1–12) insoweit mit derselben Symmetrie wie im 2. Satz zu tun, als das Reihenmaterial dasselbe ist, nur werden im dritten Satz sukzessive, nicht wie im zweiten simultane, Abläufe verwendet: Erst R-es (Rücklauf von O-gis) dann RI-es (Rücklauf von I-b), und schliesslich O-gis. Das Ergebnis ist, dass der Ton es nicht nur Symmetrieachse des Reihenmaterials ist, sondern auch als Anfangs- und Schlusston der Exposition ausgewertet wird; die Geschlossenheit des Formteils wird zusätzlich durch rit. . . tempo

unterstrichen. Der Satz wird T. 56 von einem Coda abgerundet, in dem wieder der Ton Es (immer in der Grossen Oktav) deutlich zentral ist.

Im op. 22/1 findet man eine entsprechende Symmetrie um den Ton fis. Ferner haben im 1. Satz der Symphonie, op. 21, die Exposition (T. 1–26) und die Reprise (beginnend mit a in der Bratsche T. 42) dieselbe Achse: a/es, während die »Durchführung« (T. 27–43) die Achse e/b hat. Die Achsen haben hier also eine gewisse formbildende Bedeutung, aber ohne gerade zentral zu sein, indem man kaum von einer Sonderstellung der Achsentöne im musikalischen Satz sprechen kann.

Als letztes Werk möchte ich die »I. Kantate«, op. 29, eingehender behandeln. Hier finden sich in den Ecksätzen typische Symmetrieverhältnisse, die auf demselben Grundprinzip beruhen. Der zweite Satz wurde früher als die beiden anderen komponiert und soll zuerst erwähnt werden. Als Grundreihe des Werkes betrachte ich das einleitende Zwölftonthema der Klarinette (2. Satz, T. 1–5): O-d. Aus der symmetrischen Struktur dieser Reihe folgt u. a., dass ihr umgekehrter Rücklauf dieselbe Intervallfolge hat wie die Reihe selbst; und da der Schlußton der Reihe eine Quinte höher als der Anfangston liegt, wird z. B. die Grundreihe (O-d) völlig identisch mit ihrer Quart-transponierten Krebsumkehrung (RI-d), – oder die Quint-transponierte Umkehrung (I-a) wird mit dem Rücklauf der Grundreihe (R-a) identisch.

Bsp. 9.



Die Grundreihe nimmt im 2. Satz eine sehr zentrale Stellung ein, indem sie nicht nur als erste und letzte Reihe auftritt, sondern zugleich im Mittelteil (T. 27–35) in der Singstimme allein herrschend ist. Die Grundreihe wird so verwendet, dass ihr erster Ton d deutlich eine zentrale Bedeutung bekommt: In der Kadenz wird die Reihe rückläufig benutzt, und d wird daher der letzte Ton des Satzes; ferner ist er erster und letzter Ton des Mittelteils in der Singstimme sowie Schlußton der Singstimme. Übrigens wird bei den Formeinschnitten (T. 27, 35 und am Schluss) die ganze Anfangskonstellation wiedereingeführt, d. h. solo-d + a-dis-gis in der Harfe (immer mit d und a als Ecktönen); nur am Schluss treten a-dis-gis nicht in der Harfe, sondern in verschiedenen Instrumenten auf. Die vier Kadenzreihen sind ausgerechnet so gewählt, dass ihre Schlußtöne die Anfangskonstellation bilden.

Betrachten wir jetzt den ersten Satz, der kurz nach dem zweiten komponiert wurde. Die Grundreihe O-d wird auch hier zentral benutzt: Sie erscheint u. a. einleitend, im Vorspiel, zuerst als tiefste Stimme (Cello, T. 1); später, im Chöreinsatz, erscheint sie rückläufig in der höchsten Stimme (Sopran, T. 14); ferner

leitet sie das Nachspiel ein, anfänglich als höchste Stimme, rückläufig (Celeste, T. 36). Ausserdem gibt es eine nicht auf Grundreihe-Rückkehr basierte Tonanalogie zwischen Anfang und Schluss: Als die beiden letzten Töne der tiefstliegenden Kadenzreihe erscheinen d-fis (Basskl.-Harfe, T. 47), d. h. dieselben Töne, die als die beiden ersten der tiefstliegenden Anfangsreihe (hier Grundreihe) zu hören waren (Cello T. 1). Das ganze Werk hindurch werden die Reihen durch eine »Brückenbildungstechnik« (Jelinek) aneinandergeknüpft: Webern lässt den 11. und 12. Ton einer Reihe mit dem 1. und 2. Ton der folgenden Reihe zusammenfallen. Nach dieser Technik hätte diese Kadenzreihe des ersten Satzes in eine Grundreihe weitergeführt werden sollen, wenn nicht der Satz zu Ende gewesen wäre. Diese »Brückenbildung« wird jedoch mit dem Einsatz des 2. Satzes verwirklicht, und zwar mit der früher erwähnten Grundreihe der Klarinette. Um die Anknüpfung (d. h. die Brückenbildung), die zwischen zwei Sätzen natürlich schwächer ist als sonst, zu stärken, werden hier ausnahmsweise die Brückentöne d-fis im zweiten Satz wiederaufgenommen, statt wie gewöhnlich wegzufallen. Der Ton d, der im 2. Satz von zentraler Bedeutung ist, spielt aber im 1. Satz keine hervortretende Rolle, – von der erwähnten Abrundung durch d-fis abgesehen. Eine Sonderstellung nimmt hier vielmehr der *Schluss*ton der Grundreihe ein, der Ton a, und zwar in Verbindung mit dem Ton fis. (Als Grundreihe des Werkes wird auch oft der Rücklauf »unserer« Grundreihe angeführt, also eine Reihe mit a als erstem Ton). Die formal wichtigsten und hervortretendsten Zusammenklänge des Satzes haben vielfach a und fis als Ecktöne; gleichzeitig werden diese Töne oft als relativ höchster und tiefster Ton zusätzlich hervorgehoben. Beispiele: Choreinsatz (T. 14), Chorschlussakkorde T. 29 und T. 35; ferner im T. 22 (Text: »Wortes«), und im ersten und letzten Akkord des Nachspiels (damit also im Schlussakkord des Stückes). Das Tonpaar a-fis ist ferner eine Manifestation der waagerechten Symmetrieachse des ganzen Satzes; die Achse ist der Mittelpunkt zwischen a und fis, als ein Sekundverhältnis ausgedrückt: g-gis/cis-d. Eben diese vier Töne machen den Anfangsakkord aus. Aber schon im zweiten Akkord erscheint a-fis, hier mit e-h zusammen. Dieser zweite Akkord kehrt als Schlussakkord wieder; die Analogie wird durch Beibehaltung der Oktavplazierungen unterstrichen. (Ausnahmsweise sind hier a und fis nicht Ecktöne; betrachtet man aber den Akkord alt Quint-aufgebaut, wird a Grundton, fis höchster Ton!). Näheres über diesen Satz, besonders über die Symmetrieverhältnisse, findet man in Ligeti's Aufsatz in »Darmstädter Beiträge . . .«, 1960, S. 49 ff.

Der III. Satz zerfällt reihentechnisch in zwei Teile; der 2. Teil beginnt nach dem Doppelstrich T. 39. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, dass der Ton a in diesem zweiten Teil sowohl Symmetrieachse als deutlicher Zentralton ist. Vom 1. Teil sei nur gesagt, dass die Anfangsreihen folgende sind: O-es (es als Tritonus zu a!) + ihr Rücklauf, der als erste Töne b-fis-a hat, d. h. die Töne der späteren Satzkulmination: Die »Charis«-Stelle, T. 57. Die Ausgangs-

position des 2. Teils sind folgende vier Reihen im Parallelverlauf: Die Grundreihe (O-d), ihre Quinttransposition (O-a) + Rückläufe dieser Reihen, R-a und R-e (die, wie erwähnt, auch als Umkehrungsreihen, I-a bzw. I-e, aufgefasst werden können). Sowohl Anfangs- als Schlusskonstellation dieser vier parallelen Reihen ist also d-a-a-e, d. h. ein Zusammenklang mit einem verdoppelten Ton (a) und dessen oberer und unterer Quinte. Auch die übrigen Zusammenklänge, die durch gleichzeitigen Ablauf der vier Reihen entstehen, haben a als Achse. Wie im ersten Satz werden die 4-Reihenabläufe durch die Brückenbildungstechnik zu neuen 4-Reihenabläufe weitergeführt, wodurch der Ton a durchgehend als Achse festgehalten wird. Gleichzeitig entsteht eine »Rotation« der Abläufe, so dass eine gegebene Reihenkombination nach jedem vierten Ablauf wieder eintritt. Diese Tatsache wird in der Musik formbildend ausgewertet, indem die Wiederkehr der obengenannten Ausgangsposition gerade beim Chorabschluss T. 66 eintritt. An dieser wichtigen Stelle des Formverlaufs erreichen wir also wieder den Ruhepunkt (»Tonika«): Die Verdoppelung von a und dessen beiden Quinten (e und d). Diese Konstellation stellt sich dann auch wieder zum Abschluss des ganzen Satzes ein. Bemerkenswert ist schliesslich die offenbare Bemühung Weberns, in dem abschliessenden 4-Reihenablauf (T. 66 bis Schluss) nochmals die »Haupttonart«, d. h. die Grundreihe O-d, hervorzuheben: Der Solosopran, die führende Stimme, ist ganz auf der Grundreihe basiert, und zwar so, dass die ersten sechs Töne der Solostimme (Text: »dem werdenden Herzen«) die vorwärtslaufende Form darstellen, während ihre abschliessenden vier Töne (Text: »der Vollendung«), die letzten Töne der rücklaufenden Form bringen, so dass die Solostimme mit fis-d schliesst. Nach diesem d kadenzieren die anderen 3 Reihen im Orchester mit a, a und e. (Leider steht in der gedruckten Partitur (UE 12485) als letzte Note ein G in der Harfe, welches auch bei Aufführungen gespielt wird. Es ist tatsächlich ein Druckfehler; eine Hilfslinie fehlt bei dieser wichtigen Note!).

Zusammenfassung.

Einleitend wurde das Verhältnis zwischen Grundtonbegriff und Tonalitätsbegriff diskutiert, indem wir von Weberns eigenen Äusserungen über den Begriff »Grundton« ausgingen. Die Mehrdeutigkeit beider Begriffe, und die daraus folgende terminologische Unsicherheit, muss man als eine bedauerliche Tatsache zur Kenntnis nehmen. Es wurde darauf hingewiesen, dass es bei neuerer Musik durchaus üblich ist, das Wort »Grundton« (oder entsprechende Bezeichnungen) auch in einem erweiterten, nicht-funktionellen Sinn zu gebrauchen. So hat z. B. Webern das Wort »Grundton« bei Schönbergs op. 11/1 in dem Sinne benutzt, dass hier *ein bestimmter Ton eine Sonderstellung in der Komposition einnimmt*. Für solche besonders hervortretende und deshalb formkonstitutive Töne wird aber auch manchmal das Wort »Zentralton« verwendet; aber auch nicht bei

dieser Bezeichnung ist von einem konsequenten Sprachgebrauch die Rede. Hier würde man allerdings meiner Meinung nach einige Klarheit erreichen können, wenn man das Wort »Grundton« ausschliesslich im funktionellen Sinne und »Zentralton« in nicht-funktionellen Zusammenhängen gebrauchen würde. Dadurch gelangt man gleichzeitig zu der wichtigen Erkenntnis, dass sogenannte »tonale« Musik nicht unbedingt einen Grundton hat (Strawinsky, Bartok), und dass sogenannte »atonale« Musik in vielen Fällen Zentraltöne hat.

Der Hauptteil des Aufsatzes verfolgt nun den formalen Gedankengang, der von Webern theoretisch zum Ausdruck gebracht wurde, u. a. dadurch, dass er einen »Grundton« (nach unseren Begriffen einen »Zentralton«) in Schönbergs op. 11/1 nachwies. Die Untersuchung wurde vorgenommen, inwieweit dieser Gedankengang in Weberns eigenen Werken praktisch zum Ausdruck kommt. Es stellte sich dabei sehr deutlich heraus, dass Zentraltonprinzipien verschiedenster Arten in vielen seiner Werke grosse Bedeutung als formbildende Elemente haben. Es handelt sich darum, dass ein bestimmter Ton, oder ein Komplex von Tönen, auf irgendeine Weise eine Sonderstellung im Formverlauf einnehmen, z. B. dadurch, dass sie an wichtigen Stellen wiederkehrend auftreten. Eine der wichtigsten Funktionen solcher »festen« Töne scheint in der abrundenden Wirkung zu liegen: Die Komposition kehrt am Schluss zu ihrem »tonalen« (tonhöhenmässigen) Ausgangspunkt zurück. »Die Einheitlichkeit des musikalischen Kunstwerks wird dadurch erzielt, dass die Bewegung zum Ausgangspunkt selbst zurückführt oder wenigstens in einem Punkte endet, der zum Ausgangspunkt in enger Beziehung steht, oder dadurch, dass die Gesamtbewegung sich um einen festen Zentralpunkt dreht; mit anderen Worten, die Wahrung der Tonalität im weitesten Sinne ist die unbedingte Voraussetzung eines musikalischen Formenbaues.« So lautet der übergeordnete Grundsatz einer »traditionellen« Formenlehre (Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formenlehre, 1926, S. 67); aber diese Formulierung könnte gewissermassen gleichzeitig als Zusammenfassung dieses Aufsatzes dienen. Nur möchte ich stark betonen, dass Webern nicht an solche ewige Gesetze glaubt. Das alte Formprinzip, das Blessinger eine »unbedingte Voraussetzung« nennt, ist für Webern nur *eine* Möglichkeit, die er in einigen Fällen ausnutzt. In vielen seiner Werke aber hat Blessingers Grundsatz keine Gültigkeit, hier gelten andere. Für musikalische Komposition gibt es keine ewigen Gesetze.

Ich habe die vielen Beispiele, mit denen ich die Anwendung der Technik belegt habe, chronologisch angeführt, u. a. weil ich glaube, dass man irgendwie eine gewisse Entwicklung spüren kann, deren nähere Aufdeckung und Darstellung allerdings einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben muss.