

„das Ganze kindlich und wild“ sei, zeige aber die Grenzen des Erkennens und Anerkennens Strawinskys. Grenzen, die dieser hinwieder Debussys *Jeux* (1912) gegenüber absteckte, deren Substanz er gering findet, weshalb „der Mangel an Einfluß“ auf ihn „wohl verständlich“ sei (*Gespräche*). Noch 1957 ist er versucht, die *Jeux* „dekadent zu nennen, wenn auch nur in bezug auf meine eigene Entwicklung“ (*Gespräche*).

Klare Abgrenzung der *Debussysmen* beim frühen Strawinsky erhellt eine Befragung der beiden Kultkantaten *Le Martyre de Saint Sébastien* von Debussy und *Zweszoliki* von Strawinsky, beide aus 1911. Debussy erkannte nicht, wie und wo *Zweszoliki* aufgeführt werden könne, „außer auf dem Sirius oder Aldebaran“ (*Briefe*). Strawinskys Chor-Orchester-Osmose wurzelt im Absolut-Musikalischen pravoslavischer Provenienz. *Debussysmen* oder ein Debussy-Porträt bietet auch Strawinskys sinfonisches Bläser-Ritual auf den Tod des Franzosen nicht (1920). Eher spiegelt sich in der dritten der Klavier-Capricen Debussys eine Karikatur Strawinskys wider (*En blanc et en noir*, 1915). Die zyklisch permutierte Form Debussys und die additiv permutierte Form Strawinskys — von Beginn an erkennbar — als westliche und als östliche Stilmöglichkeit. Der gravitationsträchtigen Pantonalität des Russen steht die vagierende Panchromatik des Franzosen gegenüber, der irisierenden Klangschrift Debussys das überbelichtete Klangdiapason Strawinskys. Abwertung des einen gegen das andere Klangbild enthebt sich der Stileinsicht heute um so mehr, als erkannt ist, daß Debussy wie Strawinsky die Musik nach 1914 bis auf die Urelemente durchdringt und ihre Kristallisierung als *poésie pure* bis heute herauf ermöglicht haben.

SIEGFRIED BORRIS / BERLIN

Strukturanalyse von Weberns „Symphonie“ op. 21

Unter den Orchesterwerken Weberns hat seine *Symphonie* op. 21 schon vom Hören her eine Vorrangstellung gewonnen, die sie zu einem „klassischen“ Exempel der Dodekaphonie werden ließ. Dieses Werk vom Jahre 1928 bedeutet in Weberns Schaffen einen Entwicklungssprung; hier kristallisiert sich sein Streben nach völliger Integrierung von Reihentechnik und Klangstruktur.

Es mag beim ersten Hören zweifelhaft erscheinen, ob der Formbegriff *Symphonie* bei diesem Werk zutreffend ist, da ihm jene Repräsentanz im Klanglichen, der „große Gedanke“, die monumentale Steigerung fehlen, die in anderen Werken der Dodekaphonie etwa bei Fortner oder Henze zu finden sind, sofern die Symphonieform gewählt ist. Weberns *Symphonie* hat mit ihrer Klangaufsplitterung, Tonvereinzelnung, dynamischen Verhaltenheit und lakonischen Kürze (knapp 10 Minuten Dauer) zweifellos mehr Beziehung zur Kammermusik als zur großen Konzertform. Demgegenüber erweist aber die Strukturanalyse, daß Webern in der Anlage seines Werkes strenge traditionelle Formen wählte, Sonatensatz und Variationen, und deren Elemente trotz der Besonderheit seines kompositorischen Verfahrens respektierte.

Der 1. Satz (*Ruhig schreitend*, 2/2) gliedert sich in Exposition, die wiederholt wird (1–25), Durchführung (25–43) und Reprise (–60) mit Coda (61–66), die als Ganzes ebenfalls wiederholt werden, ähnlich wie in vielen Sonaten von Haydn und Mozart. Der 2. Satz enthält ein Thema (*Sehr ruhig*, 2/4), dessen 7 kontrastreiche Variationen unmittelbar ineinander übergehen. Für beide Sätze hat Webern die gleiche Grundreihe benutzt: a–fis–g–as–e–f/h–b–d–cis–c–es. In dieser Reihe bildet die zweite Hälfte den um einen Tritonus transponierten Krebsgang der ersten Hälfte. Damit werden die Grundreihe und deren Spiegelung kongruent mit ihren krebsläufigen Formen (Beispiel 1). Webern gewinnt aus der Reihe kein Thema

krebsläufigen Spiegelkanonstimmen ihre letzten Töne der Reihe erreicht haben. Die Abfolge der Einsätze ist wieder die gleiche wie in der Exposition, nur in Klangfarbe und Klangregion verändert: statt *a* im Hr., *a*³ in der Br. Gehörmäßig wird der Eindruck der Reprise bestätigt durch das kleine aber markante Motiv der Tonwiederholung mit punktiertem Rhythmus. Es erscheint jetzt sogar nochmals (50, 52); hier ist also nicht nur der 2. sondern auch der 10. Reihenton durch Wiederholung akzentuiert. Allerdings hebt Webern, der Sinnfälligkeiten scheut, die eigentliche Wirkung dieses Motivs, das sich synkopisch von T. 45 zu 46 erstreckt, dadurch wieder auf, daß er mitten hinein eine agogische Zäsur setzt, eine Fermate über dem Taktstrich, zu der sogar noch ein *rit.* hinleitet. So bleibt bei diesem Motiv kaum mehr als eine visuelle Evidenz. In der Coda (T. 61 ff.) schwingt, analog zur Exposition, nach Beendigung des ersten Spiegelkanonablaufs das zweite Spiegelkanonpaar allein aus. Die Struktur dieses Symphoniesatzes enthält also nur vier reale Stimmen, nirgends Akkordballungen, Klangfüllung, Oktavierungen oder ähnliche Mittel der Orchestertechnik. An ihre Stelle setzt Webern ein neues Prinzip der Klangstruktur, das sich aus der Ordnung der Spiegelkanons ergibt: er bindet diese in einen fixierten Klangraum. So entstehen Klangflächen, die sich symmetrisch entsprechen, in denen jeder einzelne Ton seine bestimmte Lage (Tonhöhe) erhält. In der Exposition läuft das gesamte klangliche Geschehen in einer symmetrisch verschränkten Klangsäule von je 5 Quarten ab, die den Anfangston *a* als Achse hat (*D, G, c, f, b, es*¹ — *e*², *h*¹, *fis*¹, *cis*¹, *gis*, *dis*):

3 Spiegelklang der Exposition



Für das Hören ergibt sich hieraus der Eindruck eines Rotierens innerhalb einer faßbaren Klangbeziehung, die sogar eine Analogie zu einer D-Harmonie aufweist. Durch die Technik des Spiegelkanons ist auch die Rhythmik festgelegt und in der 1. Hälfte der Exposition fast durchgehend gleichbleibend (♩ ♩ ♩).

Anstelle einer thematischen oder orchestralen „Entwicklung“ kontrastiert Webern die 3 Hauptteile dieses Satzes, indem er ihnen jeweils anders strukturierte Spiegel-Klangflächen zuteilt. In der Durchführung baut sich um die Achse *e*² eine Wechselfolge von Kleinterz und großer Sekunde auf. Der Spiegelklang der Reprise ist in zwei siebenstimmige Akkorde gegliedert, bei denen die Töne *es* und *a* doppelt vorkommen. Dieser Spiegelakkord liegt wesentlich höher und wirkt daher lichter als in den beiden vorangegangenen Teilen: von *e*² aufwärts über *g*²—*b*²—*c*³—*es*³—*a*³ bis *cis*⁴ und von *d*² abwärts *h*¹—*gis*¹—*fis*¹—*es*¹—*a*—*f*:

4 Spiegelklang der Reprise



Ein weiteres Kontrastmittel liegt in der Steigerung des Rhythmischen. Die Durchführung bringt erstmalig Achtel. In der Reprise verwendet Webern Imitationen (47) als Gegengewicht gegen die Aufsplitterung des Klanges. Die Coda bringt weitere rhythmische Verdichtung, Figuren von 3 bis 5 Achteln. Kurz vor dem Ende erklingen 6 + 4 + 7-Tongruppen (1. V., T. 61–63). Die Coda wirkt bereits beim ersten Hören homogener, da fast nur noch der Klang der Saiteninstrumente benutzt wird. Webern hat dieses Mittel, die teilweise riesigen Intervallsprünge durch gewisse Klangfarbenphrasierungen zu mildern und zu binden, erstaunlich konsequent durchgeführt. Der erste Linienzug hat folgende Gliederung: Hr.—Kl.—Vc.—Kl.—Hr.; der Spiegelkanon dieser Stimme erklingt in Hr.—Bkl.—Br.—Bkl.—Hr. Solche Anordnung ergäbe in der Zweistimmigkeit ein sinnfälliges Kontinuum; durch die enge Gegenschichtung des anderen Spiegelkanons, zumal in der gleichen Tonhöhenordnung, ist davon jedoch kaum etwas zu merken.

Im Variationensatz verwendet Webern die Umkehrung der Reihe als Thema. Hier spielt die Vertikalachse, die Krebsläufigkeit im Melodischen und Rhythmischen eine bedeutende Rolle. Die Variationen wirken sinnfälliger, da Webern hier häufiger kontinuierliche Klangfarben und Klanggruppen verwendet. *Variation I* besteht aus zwei Spiegelkanons in halbtaktigem Abstand: 1. V + Vc, 2. V + Br. In der *II. Variation* klaffen effektiver Klang und Strukturanalyse am weitesten auseinander. Die auffallende ostinate Achtelfigur des Horns erweist sich als ein Spiegelkanon in der kl. Sekunde im Abstand eines Achtels. Ähnlich sind Quartenschläge der Harfe und Quart- und Quintimitationen (25) auf zwei verschiedenen Linien zu verteilen:

5 II. Var.

The musical score for Variation II consists of seven staves. The Horn (Hr) part is the primary melodic line, featuring a rhythmic canon of eighth notes. The Clarinet (Kl) part provides a counterpoint. The Bass Clarinet (Bkl) part has a similar rhythmic pattern. The Harp (Hrf) part has a rhythmic accompaniment. The Violin II (2.Vl) part has a rhythmic accompaniment. The Trumpet (Br) part has a rhythmic accompaniment. The Violoncello (Vc) part has a rhythmic accompaniment. The score is annotated with various chords and intervals, including R1, B5, B7, R4, R5, R7, R9, R11, R3, B3, B4, R8, B6, R6, B1, B2, B8, and R10.

Variation III enthält eine weit über den Klangraum und das Instrumentarium ausgebreitete einfache Spiegelkanonführung in engster Aufeinanderfolge. Sie wird durch rhythmische Motive und kontrastreiche Artikulation und Dynamik pointiert. *Variation IV* dagegen ist espressiv aus ruhigen gebundenen Zweitongruppen entwickelt (Doppelspiegelkanon). *Variation V*

