

Über Weberns Begriffssystem der Formenlehre

1934/35 hielt Anton Webern in Wien einen Kurs "Über musikalische Formen: Formenlehre an Hand von Analysen". Einer seiner Zuhörer, Rudolf Schopf, hat diesen Kurs, der allein Analysen der Klavier-sonaten Ludwig van Beethovens gewidmet war, mitprotokolliert. Seine ausführlichen Aufzeichnungen befinden sich in der Sammlung Anton Webern¹⁾.

Weberns Formenlehre steht in musikwissenschaftlicher Hinsicht zwar in der Tradition Arnold Schönbergs. Und ähnlich Schönberg legte er die Theorie der klassischen Form so dar, daß die praktische Bewältigung dieser "alten" Lehre einem jungen Musiker den Weg zur Neuen Musik nicht verspernte, sondern ihm Perspektiven eröffnete. Seine Formenlehre erweist sich aber dennoch als eigenständig. Der Kurs beleuchtet die Themen der Formenlehre ungleichmäßig und nicht ganz vollzählig; zudem gibt es in den Notizen einige Lücken. Trotz offensichtlicher Freiheiten in dem von Rudolf Schopf aus Stichworten übertragenen Text besteht kein Zweifel an seiner Authentizität. Dies sichert dem Notizbuch großen wissenschaftlichen Wert.

Schon in den bekannten, 1960 veröffentlichten Vorträgen *Der Weg zur Neuen Musik* aus den Jahren 1932/33 zeichnen sich Weberns Vorstellungen auf dem Gebiet der Formenlehre umrißhaft ab. In dem Kurs von 1934/35 hat er sie dann so deutlich formuliert, als ob er eine "Formenlehre der Musik" hätte schreiben wollen. In einer Gesamtheit großer Abschnitte wird ein System von Begriffen exponiert: die Konzeption der musikalischen Form – allgemeine Prinzipien der klassischen Form – Formensystematik – der Aufbau des Themas und die Liedform – die Adagioform und Arten des Rondos – die Sonatensatzform.

Weberns Konzeption der musikalischen Form beruht auf einer Reihe von allgemeinen logisch-ästhetischen Begriffen. Die Formen der Kunst sind nach Webern "Mittel zum Zweck", und ihr Endzweck ist es, "die allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten zu finden" (S. 68)²⁾. Die zentrale Kategorie der Musik ist der Gedanke, dessen Verwirklichung in den Tönen diese Gesetze offenbart. Das allerwichtigste ist das Gesetz der Faßlichkeit, das – auf der Grundlage feinsten Differenzierung der Sinnfunktionen – auf allumfassendem logischen Zusammenhang und guter Formung der Bestandteile beruht. Zum "obersten Prinzip der Musik" erhebt Webern die Gliederung (S. 43) in haupt- und nebensächliche Gedanken, die subtilste strukturelle Abstufungen und Kontraste in der musikalischen Form hervorbringt.

42.

Der Nachsatz hat aber eine Vergrößerung/Verlängerung
 Ist daher eine 8-taktige Periode (also kein Satz)
 9-10 Wiederholung des Halbakkords
 11-12 Kadenz in 13-14 mit Wiederholung.

op. 10 Nr. 1 Adagio (63)

1-8 wird in 9-16 wiederholt.
 1-8 zeigen einen Satz 1+2 I+V 3+4 VI 5-8 Unterteilung
 16 taktige Periode. Ihr Nachsatz ist ein 8-taktiger Satz.

op. 14 Nr. 1. Maggiore (108)

43

1-4 wird genau in 5-8 wiederholt.
 Kann 9-16 die Verlängerung der Schlusskadenz der Periode sein?
 Nein, denn 9-16 zeigt eine deutliche Unterteilung;
 es wird 1,2 unterteilt
 So ist also ein 16 taktiger Satz.

24 I. 35

VIII 25 I. 35

Der oberste Grundsatz der Musik ist Gliederung, ist die
 Gestaltung des Hauptthemas.

Es gibt Hauptthemen die sich nicht mit der Periode
 oder dem Satz begnügen, die noch einen zweiten, einen
 2. Teil und einen 3. Teil erhalten ... Dreiteiliges Lied

Von der Formung der Hauptthemas. 4

Es gibt Themen die in einer dreiteiligen Liedform gegeben
 sind.

Nenn ein Thema in dreiteiliger Liedform erscheint, so ist
 der erste Teil eine Periode oder der Satz, der 2. Teil aber
 etwas Neues. Der 3. Teil aber ist die Wiederholung des 1. Teils.

Canaryenne { 1. Teil Periode (8 Takte) als 1. Teilsatz
 2. Teil 4 Takte Mittelteil
 3. Teil 4 Takte Nachsatz der Periode

Rudolf Schopf, Notizbuch mit den Aufzeichnungen zu Anton Weberns Formenlehrekurs (1934/35), S. 42/43 (Sammlung Anton Webern)

Daraus folgen die allgemeinen Prinzipien der musikalischen Form. Durch die ganze Auslegung Weberns zieht sich die Idee eines universellen Prinzips der Wiederholung (mit dem korrelativen Prinzip der Variation)³⁾: So wiederholt sich ein Motiv im Motiv, eine Phrase in der Phrase, der Vordersatz im Nachsatz. Das Gesetz der Faßlichkeit begründet demnach unmittelbar die Periodenform (S. 23). Es liegt auf der Hand, daß aus solcher Sicht die unaufhörliche Reihenwiederholung in der dodekaphonen Musik auf ganz natürliche Weise zu den Allgemeinprinzipien der Tonkunst führt.

Weberns ganz eigene Idee, durch die sich seine Formenlehre von der Schönbergs unterscheidet, ist das korrelative Begriffspaar "fest-locker" als grundlegender Opposition im formalen Denken. Das Hauptthema beispielsweise ist fest, locker sind die Durchführung, Überleitung und Einleitung. Ein Nebengedanke kann nicht fest sein, sondern lediglich modulierend. Sogar die Gliederung selbst kommt durch den Gegensatz "fest-locker" zustande (S. 45). Die Opposition "fest-locker", ein Ersatz für das von Adolf Bernhard Marx stammende Gegensatzpaar "Satz-Gang"⁴⁾, läßt die spezifische Plastizität der klassischen Form besonders deutlich hervortreten⁵⁾.

Webern besteht darauf, daß das (Haupt-)Thema, welches in der Satz- oder Periodenform, aber auch in der dreiteiligen Liedform

erscheint (S. 43 u. S. 90), nicht moduliert (S. 44). Das widerspricht aber der schon bei Schönberg anzutreffenden Auffassung, daß die Modulation auch im Mittelteil der Liedform vorhanden sei. Um einen Ausweg zu finden, unterteilt Webern die Modulation und zeigt, daß sie innerhalb der Liedform "nur im engsten Kreis" (S. 9), d. h. um den Grundton des Themas erfolgt, und nicht zu einem anderen tonalen Zentrum übergeht⁶⁾. Übrigens ist Webern hier inkonsequent, weil er in der Nachfolge Schönbergs die für den Sonatensatz übliche Durchführung⁷⁾ nicht nur in der besonderen Scherzform (S. 69), sondern auch im Menuett (S. 66) annimmt. Dies stimmt damit überein, daß Webern das Subthema im Mittelteil des Scherzos der Beethoven-Sonate op. 2,2 eine "Insel im Gewässer des Modulierens" nennt (S. 84). Das Begriffssystem der klassischen Formenlehre bleibt auch für Weberns kompositorisches Denken in seiner atonalen Musik grundlegend, wie etwa die Gliederung seines Orchesterstücks "Bewegt" (M. 187; 1913) zeigt.

Weberns Begriffssystem der Formenlehre war bis vor kurzem, vermittelt durch seinen Schüler Philipp Herschkowitsch, nur in der UdSSR und auch dort nur einem kleinen Kreis bekannt⁸⁾. Der Komponist Dmitrij Smirnow, der bei ihm privat Unterricht nahm, hat über diese Stunden ein bisher unveröffentlichtes Buch verfaßt und auf der Basis derselben Materialien in der Zeitschrift *Sowjetskaja muzyka* einen umfangreichen Artikel veröffentlicht⁹⁾.

1) Unveröffentlichtes Notizbuch von der Hand Rudolf Schopfs mit einer Nachbemerkung des Schreibers, 101 S.; Schopfs Nachbemerkung zur Entstehung des Buches und zur Textform befindet sich auf S. [101].

2) Eine Ziffer in Klammern gibt die Seitenzahl in Rudolf Schopfs Notizbuch an.

3) Philipp Herschkowitsch prägte diesen witzigen Aphorismus: "Alles in der Musik ist eine Wiederholung, aber zu wiederholen bedeutet nicht zu sagen, 'ich bin ein Idiot, Idiot, Idiot'".

4) Auf dem Gebiet der Harmonie ist dieser Kontrast dem von Konsonanz und Dissonanz analog.

5) Auch die Begriffe "fest" und "locker" kann man schon bei Adolf Bernhard Marx finden. Arnold Schönberg verwendet in den *Fundamentals of Musical Composition* (hrsg. von Gerald Strang, London und Boston 1967) ebenfalls die entsprechenden englischen Begriffe: "stable, solid forms and loose".

6) "Die Beziehung auf den Grundton ist die Hauptsache der festen Form." (S. 52).

7) "Durchführung ist Modulation zum Hauptthema." (S. 46).

8) Philipp Herschkowitsch ist am 5. Januar 1989 in Wien gestorben. Der Verfasser verkehrte mit ihm in den sechziger Jahren in Moskau und hatte zahlreiche Gespräche mit ihm über Musik-

theorie, Webern und die Formenlehre. Ein Schüler und Nachfolger Herschkowitschs ist der Moskauer Komponist Leonid Gofman.

9) "Ein Geometer von Klangkristallen" in: *Sowjetskaja muzyka* 1990, Heft 3, S. 74–81 und Heft 4, S. 84–93.