

# Webern- Philologien

*herausgegeben von*

*Thomas Ahrend und Matthias Schmidt*

MUSIKZEIT Verlag Lafite

(  $\text{♩} =$  )

Webern-Studien  
Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe  
Band 3

# Webern-Philologien

*herausgegeben von  
Thomas Ahrend und Matthias Schmidt*

**MUSIKZEIT** Verlag Lafite

## Weberns Tempovorstellung und ihre interpretationspraktische Rezeption Zur Symphonie op. 21

Lukas Näf

Vergleicht der aufmerksame Hörer verschiedene Aufnahmen der Symphonie op. 21 (1928) von Anton Webern, so kann ihm nicht entgehen, dass besonders der erste Satz des Werks in unterschiedlichen Tempi eingespielt wurde. Bereits Hans und Rosaleen Moldenhauer ist dies aufgefallen.<sup>1</sup> Robert Craft stellt zudem fest, dass die von Webern angegebenen Metronomangaben von den Dirigenten kaum je ernst genommen wurden.<sup>2</sup> Im Folgenden sollen in einem ersten Schritt die Spieldauern von elf verschiedenen Aufnahmen der Symphonie op. 21 dargestellt werden. Vergleicht man dann in einem zweiten Schritt Weberns sowohl im Autograph als auch in der gedruckten Partitur gleichlautende Metronomangabe  $\text{♩} = \text{ca. M.M. } 50^3$  mit seinen Äußerungen über das Tempo der Symphonie, wird man auf einen fundamentalen Widerspruch stoßen und bemerken, dass sich die Interpreten weder an der Metronomzahl noch an den verbal geäußerten Angaben von Webern orientiert haben. Diesen Widerspruch gilt es in einem dritten Schritt aufzulösen.

### Vergleich ausgewählter Aufnahmen

Um die Variabilität der Interpretationszugänge zu berücksichtigen, stammen die für den Tempovergleich herangezogenen Aufnahmen aus sehr unterschiedlichen Zeiträumen und Traditionen. Neben kommerziellen Musikproduktionen wurde auch eine Radioproduktion ausgewertet (Schmid 1968).

| Jahr | Dirigent            | Orchester                              | Label/Archivsignatur             |
|------|---------------------|--|----------------------------------|
| 1950 | René Leibowitz      | Paris Chamber Orchestra <sup>4</sup>   | Dial 7                           |
| 1956 | Pierre Boulez       | Orchestre du Domaine musical           | Vega C 30 A 66                   |
| 1957 | Robert Craft        | Studio Orchestra                       | Naxos 9.80272                    |
| 1968 | Erich Schmid        | Radio-Orchester Beromünster            | SRF, BS ROB 28115/1              |
| 1969 | Pierre Boulez       | London Symphony Orchestra              | Stradivarius STR 10027           |
| 1974 | Herbert von Karajan | Berliner Philharmoniker                | Deutsche Grammophon<br>423 254-2 |
| 1979 | Herbert Kegel       | Rundfunk-Sinfonie-Orchester<br>Leipzig | Edel Classics 0002752CCC         |

1 | Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 294.

2 | Vgl. Robert Craft, *Down a Path of Wonder*, s. l.: Naxos, 2006, S. 89.

3 | Anton Webern, *Symphonie op. 21*, handschriftliche Partitur, New York, Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection; Druck, Wien: Universal Edition, 1929.

4 | Bei den beteiligten Musikern handelte es sich um Mitglieder des Orchestre National de France.

|      |                   |  |                     |
|------|-------------------|--|---------------------|
| 1995 | Eliahu Inbal      | Radio-Sinfonie-Orchester<br>Frankfurt  | Denon CO-18005      |
| 1996 | Giuseppe Sinopoli | Staatskapelle Dresden                  | Elatus 0927-49832-2 |
| 2000 | Takuo Yuasa       | Ulster Orchestra                       | Naxos 8.554841      |
| 2002 | Robert Craft      | Twentieth Century<br>Classics Ensemble | Naxos 8.557530      |

Die folgende Grafik (Abbildung 1) verzeichnet auf der x-Achse das Aufnahmejahr und auf der y-Achse die Dauer des ersten Satzes in Sekunden. Aus der Anzahl der Takte, kombiniert mit der Spieldauer des Satzes, wurde für den ersten Satz ein durchschnittliches Tempo errechnet. Tempomodifikationen waren nicht Gegenstand der Untersuchung.

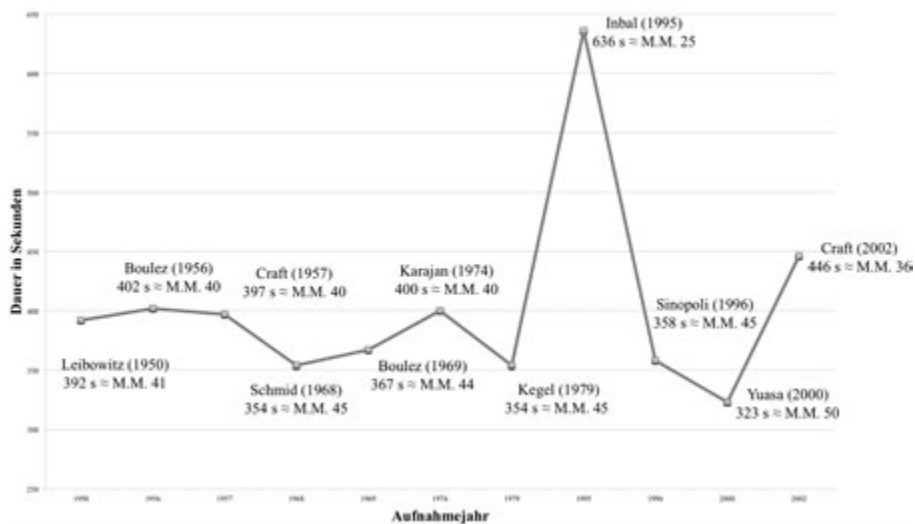


Abbildung 1:  
Anton Webern,  
Symphonie op. 21 I. Satz,  
ausgewählte Aufnahmen 1950–2002

Die Dirigenten der Aufnahmen aus den Jahren 1950 bis 1979 haben ähnliche Tempi gewählt. Die Spieldauer liegt bei diesen Aufnahmen zwischen sechs Minuten und sechs Minuten 45 Sekunden, was einem durchschnittlichen Tempo von  $\downarrow \approx$  M.M. 40 bis 45 entspricht. Die Einspielungen mit Takuo Yuasa (2000) und Eliahu Inbal (1995) zeigen demgegenüber stark unterschiedliche Tendenzen. Auf einige Produktionen soll im Folgenden spezieller eingegangen werden.

Mit fünf Minuten 23 Sekunden dauert der erste Satz in der Aufnahme von Takuo Yuasa (geb. 1949) aus dem Jahr 2000 vergleichsweise kurz. Der japanische Dirigent war der einzige, der der Angabe in der Partitur annäherungsweise Folge leistete und ein durchschnittliches Tempo von  $\downarrow \approx$  M.M. 50 anschlug.

Eliahu Inbal (geb. 1936) hat das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt von 1974–90 geleitet. Die Zusammenarbeit mit diesem Orchester bestand aber auch noch nach Inbals Weggang, und so kam die Aufnahme der Symphonie im Sendesaal des Hessischen Rundfunks (Frankfurt) erst 1995 zu Stande. Inbal beschreibt seine Beziehung zur Musik des 20. Jahrhunderts wie folgt:

Die Moderne habe ich stets unterstützt, obwohl man mir nachsagt, ich würde moderne Musik nicht mögen. Ich bin ehrlich und sage, daß die atonale Musik keine Chance hat, daß sie verschwinden wird. Das sagte ich bereits in den 1960er Jahren, als es noch sehr unpopulär war, so etwas zu sagen. Ohne Tonalität und ohne zyklische Rhythmik hat Musik keine Chance, sich durchzusetzen. Ich meine, recht bekommen zu haben. Die Atonalität hat nichts zu tun mit serieller Musik, serielle Musik kann auch tonal sein. Bach war seriell, Beethoven war seriell. Es geht mir um die Atonalität.<sup>5</sup>

Inbal ist kein ausgewiesener Webern-Spezialist und offensichtlich auch kein Verfechter der Musik des 20. Jahrhunderts. Der erste Satz dauert bei ihm zehn Minuten 36 Sekunden ( $\downarrow \approx$  M.M. 25). Warum er ein Tempo für den langsamen Satz gewählt hat, das völlig aus dem Rahmen fällt, bleibt unklar.

Die einzige nicht-kommerzielle Aufnahme der Symphonie mit dem Schweizer Komponisten und Dirigenten Erich Schmid (1907–2000) aus dem Jahre 1968 (Radio-Orchester Beromünster) wurde deshalb in den Vergleich miteinbezogen, weil Schmid einen direkten Bezug zu Anton Webern und zur Wiener Schule hatte. Schmid war Schüler von Arnold Schönberg in Berlin und beschäftigte sich später als Dirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich wie auch des Radio-Orchesters Beromünster intensiv mit Werken der Wiener Schule.<sup>6</sup> Zudem hat Schmid am 7. Februar 1940 die Erstaufführung von Weberns *Passacaglia* op. 1 in Winterthur mit dem dortigen Stadt-Orchester geleitet.<sup>7</sup> Dort machte er auch Weberns Bekanntschaft und zeigte eine große Verehrung für den Wiener ‚Meister‘:

Ja, Webern war für mich irgendwie ein Heiliger, der uns in ein Reich der Musik einführte, dessen Existenz bis anhin unbekannt war. Item! Für mich war es ein höchst aufregender Moment, als Anton Webern in Winterthur den Zug verliess und ich ihm erstmals die Hand drücken konnte und in die wunderbaren, reinen Augen sehen durfte.<sup>8</sup>

5 | Anat Feinberg, *Nachklänge. Jüdische Musiker in Deutschland nach 1945*, Berlin: Philo, 2005, S. 130–150, hier S. 146 f.

6 | Vgl. Erich Schmid, *Lebenserinnerungen*, Band 1: *Autobiographie*, hg. von Lukas Näf, Bern: Peter Lang, 2014 (Zürcher Musikstudien 8/1).

7 | Konzert vom 7. Februar 1940 in Winterthur, Stadthausaal, mit dem Stadtorchester Winterthur, Erich Schmid (Leitung) und Antonio Tusa (Violoncello): Anton Webern, *Passacaglia für Orchester* op. 1; Antonin Dvořák, *Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll* op. 104; Johannes Brahms, *Symphonie Nr. 4 e-Moll* op. 98. Vgl. Generalprogramm Musikkollegium Winterthur, Winter 1939/40. Vgl. auch Schmid, *Autobiographie* (Anm. 6), S. 304 f. und 310 f.

8 | Erich Schmid, „Erinnerungen an Anton Webern“ (April 1970), Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 37 : IV : G 1b. Vgl. Schmid, *Autobiographie* (Anm. 6), S. 310.

Zwar kann Schmid's Einspielung zu den schnelleren Interpretationen gezählt werden, doch erreicht sie das von Webern angegebene Tempo ( $\text{♩} = \text{ca. M.M. 50}$ ) nicht. Authentizität kann dieser Aufnahme auch nicht zugeschrieben werden, zumal sich Webern und Schmid über die Symphonie nie nachweisbar ausgetauscht hatten.<sup>9</sup> Dies gilt auch für René Leibowitz, der nach eigenen Aussagen Schüler von Anton Webern war, wohl aber kaum mit diesem über Tempofragen diskutiert hatte.<sup>10</sup>

Ein Bewusstsein für die Bedeutung der Tempowahl in Weberns Symphonie offenbart Robert Craft (geb. 1923), der sich zeit seines Lebens nicht nur Stravinskij's Musik, sondern auch der Musik der Wiener Schule verbunden fühlte:

Most performances of Webern's music tend to follow only minimally the composer's directions vis-à-vis tempi, dynamics, phrasing, articulation and expressive character. Of these elements, tempo is the most important, yet no recording of, for example, the *Symphonie* presents the music anywhere near the speed of Webern's metronomic indications, with the result that the masterpiece, journalistically well described by Virgil Thomson as 'spun steel', sounds as limp as the melting watch by Dali looks.<sup>11</sup>

Zudem merkt er an anderer Stelle, wenngleich zum zweiten Satz der Symphonie an:

The performance of this movement at Webern's metronomic tempi may be the first to realise the music as it was intended to be heard.<sup>12</sup>

Dieses Bewusstsein für die Gültigkeit der Metronomangaben, das er selbst einforderte, schien aber bei der eigenen Einspielung von 2002 für den ersten Satz nicht zu gelten, schlug er doch dort ein sehr langsames Tempo an ( $\text{♩} \approx \text{M.M. 36}$ ).

## Weberns Tempovorstellung

Eigentlich scheinen die Voraussetzung für die Wahl eines angemessenen Tempos für den ersten Satz von Weberns Symphonie op. 21 gegeben zu sein. Wie Autograph und Erstdruck zeigen, schreibt Webern das Tempo ( $\text{♩} = \text{ca. M.M. 50}$ ) genau vor. Doch dieses Tempo wählte nur der japanische Dirigent Yuasa. Es stellt sich also die Frage, welche Ursache die Tendenz zu einem langsameren Tempo als dem von Webern notierten hat. Ist Weberns Angabe eines relativ raschen Tempos gar nicht verbind-

9 | Vgl. die Korrespondenz zwischen Anton Webern und Erich Schmid, publiziert in Erich Schmid, *Lebenserinnerungen*, Band 2: *Briefe*, hg. von Iris Eggenschwiler und Lukas Näf, Bern: Peter Lang, 2014 (Zürcher Musikstudien 8/2), S. 803–814. In seinem Brief vom 28. Dezember 1939 gab Webern Schmid hingegen Tempohinweise für die Schweizer Erstaufführung der *Passacaglia* op. 1.

10 | Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Wien, 2010, S. 27–31.

11 | Craft, *Down a Path* (Anm. 2), S. 89.

12 | Robert Craft, [Einführungstext zu:] Anton Webern, *Symphonie; Six Pieces; Concerto for 9 Instruments*, Twentieth Century Classics Ensemble, Philharmonia Orchestra, Robert Craft, Naxos 8.557530.



lich? Wäre denkbar, dass Webern auch ein langsames Tempo gutheißen würde? War Weberns Tempovorstellung schwankend, d. h. gar nicht so unverrückbar, wie die Metronomangabe glauben macht? Was könnte dies für eine heutige Interpretation bedeuten?

Eine Ursache der divergierenden Tempi in den Einspielungen der Symphonie op. 21 könnten verbürgte Aussagen von Webern gewesen sein. Am 20. August 1928 schreibt Webern an den Dirigenten Heinrich Jalowetz:

Ich habe vor kurzem eine zweisätzliche „Symphonie“ vollendet. Erster Satz: ein Adagio, das fast eine Viertelstunde dauert; zweiter Satz: Variationen. (Ich schrieb Dir glaube ich schon davon) Orchester: Klar., Baßkl., 2 Hörner, Harfe u. Streicher ohne Kontrabässe. | Wieso auch dieses Werk – sowie mein Trio – nur zweisätzlich wurde, kommt daher, daß es mir so sehr auf die Gegenüberstellung der Gegensätze dieser zwei Sätze angekommen ist, daß alles Ergänzende oder Vermittelnde mich gestört hätte. Ich hatte auch diesmal schon an einem 3. Satze zu arbeiten begonnen (mit Erfolg). Doch wie gesagt, nichts paßte mir, was immer ich mir vorzustellen versuchte.<sup>13</sup>

In einem Brief an Arnold Schönberg beschreibt Webern gleichentags ebenfalls die Entstehungsumstände seiner Symphonie und erwähnte auch die ungefähre Dauer der neuen Komposition:

Wieder war ich schon ziemlich weit mit einem dritten Satze. Aber, was immer ich mir Ergänzendes (vor oder nachher) oder zwischen den beiden Sätzen Vermittelndes vorzustellen suchte, alles störte mich u. ich erkannte (nach langer Überlegung), daß das Werk nur aus den beiden Sätzen bestehen könne. Der erste ist ein langsamer Satz, der fast eine Viertelstunde dauert, der zweite der Variationensatz, den ich Dir schon gezeigt habe. In formeller Hinsicht beruhigte mich schließlich das Vorbild so mancher zweisätziger Sonaten von Beethoven u. auch zweisätziger Orchesterwerke von Bach.<sup>14</sup>

Man könnte einwenden, dass Webern an diesem 20. August 1928 den Satz versehentlich auf 15 Minuten Dauer einschätzte. Doch weitere Briefstellen zur Symphonie op. 21 wie auch zu anderen Werken zeigen, dass die Angabe „Viertelstunde“ bei Webern eine besondere Bedeutung besaß. Webern schreibt einige Tage später nochmals an Schönberg: „Du fragst nach dem 1. Satz meiner Symphonie: er ist ein Adagio, das fast eine Viertelstunde dauert.“<sup>15</sup>

---

13 | Brief von Anton Webern an Heinrich Jalowetz, 20. August 1928, in: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), S. 595.

14 | Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 20. August 1928, Library of Congress, Washington DC, zitiert nach: [www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-1.jpg](http://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-1.jpg) (Zugriff: 15. Juni 2015).

15 | Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 5. September 1928, Library of Congress, Washington DC, zitiert nach: [www.schoenberg.at/scans/DVD116/22248-2.jpg](http://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22248-2.jpg) (Zugriff: 15. Juni 2015).

Diese von Webern gegenüber Schönberg und Jalowetz geäußerte Spieldauer des ersten Satzes, deckt sich aber keineswegs mit der ungefähren Zeitspanne, die entsteht, wenn man die Metronomangabe, die im Autograph eingetragen ist, ernst nimmt: Wenn ein Interpret das Tempo  $\text{♩} = \text{ca. M.M. } 50$  wählt, dauert der erste Satz etwa sechs Minuten. Die mehrfach wiederholte Aussage des Komponisten steht also in starkem Gegensatz zu der autorisierten Metronomangabe in den Noten-Quellen.

Eine Erklärung für diesen Widerspruch könnte Weberns relativistisches Zeitverständnis sein, das Felix Greissle, Schönbergs Schwiegersohn, Lektor bei der Universal Edition und eng befreundet mit Webern, beschrieben hat. Er spricht von einer „Eigenzeit“ Weberns und führt ein Beispiel aus dessen Bericht über die Lektüre eines Buches über Bergsteigen an. Das Glück eines Alpinisten, der eine Schneewächte überquert hat, schildert Webern wie folgt:

Vollkommen aufgeregt sagte Webern nun zu Schönberg: „Stell dir nur vor: jetzt steht er oben und dreht sich um, und sieht sich, wie er dort unten geht. Er geht auf der Wächten, er macht keinen Moment eine falsche Bewegung, wie von Gott gelenkt, bricht jeden Moment zusammen, und dann kommt er doch und ist gerettet.“<sup>16</sup>

Das Beispiel illustriert die Möglichkeit einer virtuellen Gleichzeitigkeit verschiedener, d. h. in der Zeit aufeinanderfolgender Ereignisse (der eigentliche Gang über die Wächte, der Rückblick darauf und der imaginierte Abbruch) in Weberns Vorstellung – was für Greissle nicht nachvollziehbar war und übrigens auch Arnold Schönberg ratlos machte.<sup>17</sup> Greissle war auch Sekretär des Vereins für musikalische Privatauführungen in Wien und musste in dieser Funktion die Veranstaltungen des Vereins koordinieren. Greissle berichtet, dass es Webern unglaublich schwer fiel, die tatsächliche Dauer seiner Werke einzuschätzen.<sup>18</sup>

Es finden sich zudem weitere Briefstellen, die darauf hindeuten, dass die Angabe „Viertelstunde“ in Weberns Zeitverständnis nicht als exakte Spieldauer, sondern vielmehr als ‚Eigenschaft‘ eines Satzes zu verstehen ist. In einem Brief vom 3. März 1941 schreibt Webern an Willi Reich über die *Variationen für Orchester* op. 30: „Das Stück dauert so circa eine gute Viertelstunde, fast durchwegs sehr rasch im Tempo, aber zum Teil von getragener Wirkung.“<sup>19</sup> Berthold Türcke hat richtig darauf hingewiesen, dass Interpretationen des Werks meist nicht länger als sieben Minuten 30 Sekunden dauern,<sup>20</sup> was auch gängige Einspielungen belegen.<sup>21</sup> Schließlich sei

16 | Felix Greissle, „Weberns Eigenzeit“, in: *Anton Webern II*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1984 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 5–7, hier S. 6.

17 | Vgl. ebd., S. 7.

18 | Vgl. ebd.

19 | Anton Webern, *Weg und Gestalt. Selbstzeugnisse und Worte der Freunde*, hg. von Willi Reich, Zürich: Arche, 1961, S. 61.

20 | Vgl. Berthold Türcke, „Ein Stehenbleiben, das in die Weite geht: Der Gestus der Zeit in Weberns Spätwerk“, in: *Anton Webern II* (Anm. 16), S. 8–25, hier S. 8.

21 | Die Aufnahme der *Variationen* op. 30 mit Pierre Boulez (1969) dauert sieben Minuten 13 Sekunden (Sony, SM 3K 45845), mit Robert Craft (2009) sieben Minuten 30 Sekunden (Naxos, 8.557531).

noch eine sehr ähnlich lautende Aussage in einem Brief an Jalowetz erwähnt, die sich auf die *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 bezieht: „Die Stücke dauern etwa 15 Minuten. Besetzung ganz solistisch.“<sup>22</sup> Wiederum dauern zufällig ausgewählte Aufnahmen des Werks zwischen vier und fünf Minuten.<sup>23</sup>

Offensichtlich kann Weberns Dauernangabe einer „Viertelstunde“ nicht zum Richtwert einer Tempowahl des ersten Satzes genommen werden. Der Widerspruch zwischen Weberns Metronomangabe und seiner vermutlich gefühlten Dauer lässt sich vorerst nicht auflösen.

### Hinweise aus den Skizzen zur Symphonie op. 21

Um die Tempogestaltung des ersten Satzes der Symphonie besser verstehen zu können, sollen deswegen die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrten Skizzen auf Hinweise zur Tempowahl hin untersucht werden.<sup>24</sup> Der Entstehungsprozess des Werkes muss an dieser Stelle kurz referiert werden.<sup>25</sup> Erstmals erwähnt Webern am 25. November 1927 eine „kleine [ ] Symphonie“ gegenüber Schönberg und skizziert in dieser Zeit ein Konzept über drei Sätze (Skizzenbuch 2, S. 15):

|          |          |                 |
|----------|----------|-----------------|
| I. Rondo | II. Var. | III. freie Form |
| lebh.    | mäßig    | sehr ruhig      |
| Sonne    |          | Mond            |

Später revidiert er dieses Konzept und setzt den Variationensatz an erste Stelle (Skizzenbuch 2, S. 19):

1. Variation
2. Rondo (Scherzo, Marschartig)]
3. Langsam

In einem ersten Kompositionsschritt nahm sich Webern des Variationensatzes an, dessen Verlaufsskizze er am 27. März 1928 zum Abschluss bringen konnte (Datierung in Skizzenbuch 2, S. 36). Dieser trat in der endgültigen Fassung an die zweite Stelle des Werks. Dann ging er an die Skizzierung des langsamen Satzes,

22| Webern, *Briefe an Jalowetz* (Anm. 13), S. 531.

23| Die Aufnahme der *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 mit Pierre Boulez (1969) dauert drei Minuten 58 Sekunden (Sony, SM 3K 45845), mit Robert Craft (2009) fünf Minuten 12 Sekunden (Naxos, 8.557531).

24| Die Skizzen zur Symphonie op. 21 befinden sich im Skizzenbuch 2 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern), S. 15–53.

25| Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 293 ff., sowie Donna L. Lynn, *Genesis, Process, and Reception of Anton Webern's Twelve-tone Music: A Study of the Sketches for Opp. 17–19, 21, and 22/2 (1924–1930)*, Dissertation, Duke University, 1992, S. 140–245.

deren Beginn er mit dem 11. Mai 1928 datiert (Skizzenbuch 2, S. 37). Abschließen konnte er diesen Satz am 27. Juni 1928.<sup>26</sup> Mit dem im Konzept noch geplanten dritten Satz begann Webern am 3. August 1928 (Skizzenbuch 2, S. 51), doch nach einigen Tagen Kompositionsarbeit entschloss er sich, die Symphonie zweisätzig zu belassen.<sup>27</sup>

Im Prozess der Entstehung des langsamen Satzes (Mai/Juni 1928), der sich anhand der Seiten 37 bis 44 des Skizzenbuches 2 genau nachvollziehen lässt, vollzog sich eine grundlegende Wandlung der ursprünglichen Satzidee. Die Stadien dieser Entwicklung sollen im Folgenden in Ausschnitten dargestellt werden.

### 1. Entwicklungsstadium

Die Gestalt des ersten Satzes, wie er sich in der ersten Skizze auf Seite 37 des Skizzenbuches 2 (Abbildung 2) präsentiert, unterscheidet sich maßgeblich von der publizierten Schlussversion. Auffällig ist die Notationsweise im Dreivierteltakt. Diese Aufzeichnung führte Donna Lynn zu der Vermutung, Webern habe ein Menuett geplant.<sup>28</sup> Webern hat ursprünglich lediglich Dux und Comes des ersten Kanons skizziert.

Von besonderem Interesse für die Tempogestaltung ist die Bezeichnung „Andante  $\text{♩} = (\text{Gehend})$ “. Webern notiert zwar keine exakten Metronomzahlen wie im Partitur-Autograph, dennoch kann diese Angabe helfen, die Veränderungen in der Wahl des Tempos während des Kompositionsprozesses zu verstehen. Um die ungefähren Relationen bestimmen zu können, sei für diese Bezeichnung das Tempo  $\text{♩} = \text{M.M. } 72$  gewählt. Mit der Annahme dieses Tempos, das nicht explizit auf Webern zurückgeht, sondern auf meiner musikalischen Interpretation des Satzcharakters beruht, sei als Ausgangspunkt der Versuchsanordnung ein Wert gewählt, von welchem aus die Veränderung von Weberns Tempovorstellung im Verlauf des Skizzierungsprozesses beschrieben werden kann.

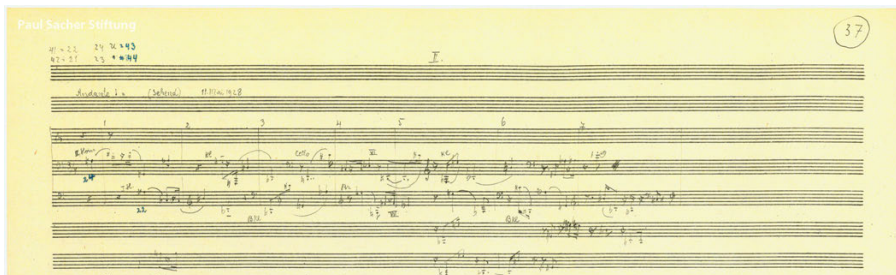


Abbildung 2:  
Skizzenbuch 2, S. 37, System 1–7  
(Paul Sacher Stiftung, Basel,  
Sammlung Anton Webern)

26| Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 293. Diese Datierung beruht auf einer Marginalie Weberns auf S. 50 von Skizzenbuch 2: „27. VI. Schluß der Kinder“.

27| Vgl. Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 20. August 1928 (Anm. 14).

28| Vgl. Lynn, *Genesis, Process, and Reception of Anton Webern's Twelve-tone Music* (Anm. 25), S. 223–224.

## 2. Entwicklungsstadium

In einem späteren Ansatz zu einer Verlaufsskizze mit neuer Tempobezeichnung auf Seite 41 des Skizzenbuches (Abbildung 3), ist nun – nach vorbereitenden Skizzen auf den vorangegangenen Seiten – auch der zweite Kanon ergänzt. Ansonsten bleibt die Satzstruktur gleich, lediglich die Differenzierung des Auftakts fällt auf. Der Komponist halbiert den 1. Reihenton a um eine Achtelnote und setzt ihn zwischen Sechszehntelpausen. Nun ändert Webern aber die Tempobezeichnung zu „Sehr langsam (♩ = ca. )“. Eine genaue Bestimmung was „Sehr langsam“ bedeuten könnte, ist nicht möglich, doch lässt sich sagen, dass das Tempo im Vergleich zum vorausgegangenen Versuch wesentlich langsamer sein muss. Nehmen wir also an, dass Webern für das Viertel M.M. 46 wählt. Obwohl Webern in Klammern auf die Zählleinheit Achtel zu referieren scheint, ändert er die Taktart nicht. Grundschatlag bleibt das Viertel und daher bezieht sich die Tempobezeichnung „Sehr langsam“ wohl auch darauf.

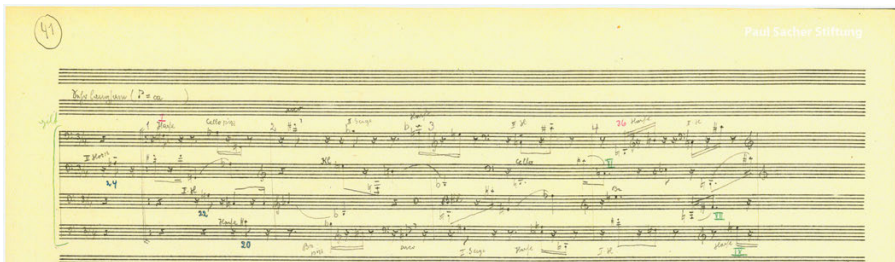


Abbildung 3:  
Skizzenbuch 2, S. 41, System 1–6  
(Paul Sacher Stiftung, Basel,  
Sammlung Anton Webern)

## 3. Entwicklungsstadium

Auf Seite 44 des Skizzenbuches (Abbildung 4) vollzieht Webern nun eine grundlegende Neuausrichtung. Er nimmt endgültig Abstand von der Gestaltung im Dreivierteltakt und notiert einen Vierachteltakt. Entscheidend für das Tempo-Empfinden ist nun, dass die Zählleinheit zu Achtelwerten wechselt. Ansonsten entwickelt Webern das Stück nicht weiter, die Tonhöhen sind gesetzt und werden nicht verändert; auch der Rhythmus erfährt keine Modifizierung.

Wenn man nun aber die Tempobezeichnung „Gehend (♩ = )“ beachtet, stellt man fest, dass Webern zur verbalen Bezeichnung von Seite 37 zurückkehrt. Mit derselben Begründung könnte also auch hier für die Bezeichnung „Gehend“ ein Tempo von M.M. 72 angenommen werden. Da sich diese Angabe nun aber auf die Einheit Achtel bezieht, hätte sich das Tempo im Vergleich zu Seite 37 halbiert beziehungsweise, gemessen an Seite 41, von M.M. 92 auf M.M. 72 verlangsamt.



Abbildung 4:  
 Skizzenbuch 2, S. 44, System 1–4,  
 Ausschnitt: T. 1–4  
 (Paul Sacher Stiftung, Basel,  
 Sammlung Anton Webern)

#### 4. Entwicklungsstadium

In einem vierten Anlauf greift Webern auf Seite 43<sup>29</sup> des Skizzenbuches (Abbildung 5) nochmals radikal in die Darstellungsform ein. Webern verkleinert nun nicht die Zählleinheit, sondern verfolgt eine ganz neue Idee. Er verändert den 4/8- zu einem 2/2-Takt und vervierfacht gleichzeitig die Notenwerte. Diese notationstechnische Anpassung hat zwar an sich keine praktische Auswirkung auf das Tempo, doch suggeriert sie rein optisch eine Verlangsamung. Hinzu kommt, dass Webern als Tempo- bezeichnung „Langsame Halbe = “ angibt. Geht man davon aus, dass „Langsame Halbe“ etwas schneller ist als „Sehr langsam“ (wie auf S. 41), kann für die Halbe M.M. 50 angenommen werden. Somit hat sich das Tempo gegenüber Seite 44 nochmals deutlich verlangsamt. Diese Änderung führt zu grundlegenden Fragen: Warum verändert Webern an dieser Stelle die Notationsweise so fundamental? Warum entscheidet er sich auch in der definitiven Version (Autograph) für diese Schreibweise? Gibt es zu jener Zeit Einflüsse, die einen derartigen Wandel der Notation und damit der Tempovorstellung erklären helfen?

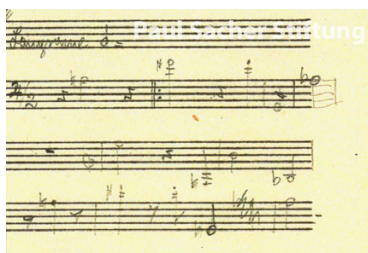


Abbildung 5:  
 Skizzenbuch 2, S. 43, System 12b–15b  
 (Paul Sacher Stiftung, Basel,  
 Sammlung Anton Webern)

29| Es ist eine Eigenart Weberns, dass er in den Skizzenbüchern bei gegenüberliegenden Doppelseiten häufig auf der rechten Seite beginnt und die Fortsetzung auf der linken Seite bringt.

## Webern und Heinrich Isaac

Im Rahmen eines am 2. März 1932 in Wien gehaltenen Vortrags, setzt Webern seine Symphonie op. 21 mit der Kompositionskunst der „Niederländer“ in Verbindung:

Beispiel: Der zweite Satz meiner Symphonie (op. 21, entstanden 1928). Die Reihe lautet: F–As–G–Fis–B–A / Es–E–C–Cis–D–H. – Sie hat die Eigentümlichkeit, daß der zweite Teil der Krebs des ersten ist. Das ist ein besonders inniger Zusammenhang. Es gibt also hier nur 24 Formen, weil immer je zwei identisch sind. – In der Begleitung des Themas erscheint zu Beginn der Krebs. Die erste Variation ist in der Melodie eine Transposition der Reihe von C aus. Die Begleitung ist ein Doppelkanon. – Mehr Zusammenhang ist nicht möglich. Das haben auch die Niederländer nicht zusammengebracht. – In der vierten Variation entstehen lauter Spiegelbilder. Diese Variation ist selbst der Mittelpunkt des ganzen Satzes, und von da aus geht alles wieder zurück. Der ganze Satz stellt also selbst einen Doppelkanon mit Rücklauf dar!<sup>30</sup>

Obwohl sich die Aussage von Webern auf den zweiten, nicht auf den langsamen ersten Satz der Symphonie bezog, ist nicht zu bezweifeln, dass die erwähnte Nähe zur Vokalpolyphonie der Renaissance Gültigkeit für das ganze Werk hat. Webern hatte sich bereits in seiner Dissertation, in dessen Rahmen er den *Choralis Constantinus II* (Druck 1555) von Heinrich Isaac edierte, ausführlich mit Kanonbildung beschäftigt.<sup>31</sup> Im Vorwort zu dieser Ausgabe, die in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* veröffentlicht wurde, schrieb Webern über die kanonische Schreibweise von Isaac:

Kanonische Künste verwendet Ysaak im zweiten Teil seines „Choralis Constantinus“ in ausgiebigster Weise: [...]. [...] drei Doppelkanons Off. IV, S. 26, Prosa ‚Generosi Abrahae‘, Off. IV, S. 33[.], ‚Die genitrix‘ und Off. XVI, S. 136, ‚Solo iussu‘; [...].<sup>32</sup>

Verschiedene seiner Werke profitierten von der kontrapunktischen Satztechnik, die Webern während der Beschäftigung mit dem *Choralis Constantinus II* genau studiert hatte.<sup>33</sup> Dazu gehört auch der langsame Satz der Symphonie op. 21, der ja als Doppelkanon gestaltet ist.

30 | Anton Webern, *Wege zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 1960, S. 60.

31 | Zu Weberns Studiums an der Universität Wien (1902/3 bis 1906/7) und zur Abfassung seiner Dissertation vgl. Theophil Antonicek, „Anton Webern und die Musikwissenschaft“, in: *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, hg. von Hartmut Krones, Wien: Böhlau Verlag, 1999 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2), S. 17–23; sowie Karlheinz Essl, *Das Synthesedenken bei Anton Webern. Studien zur Musikauffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen zu op. 28 und 30*, Tutzing: Schneider, 1991 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 24), S. 93–97. Zu Isaacs Kanons vgl. Katelijne Schiltz, „Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln!“. Die Kanons in Isaacs *Choralis Constantinus II*“, in: *Heinrich Isaac*, hg. von Ulrich Taddey, München: edition text + kritik, 2010 (Musik-Konzepte Neue Folge 148/149), S. 120–134.

32 | Anton Webern, „Einleitung“, in: Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus. Zweiter Teil. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a capella)*, bearbeitet von Anton von Webern, Wien: Artaria, 1909 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 16/1), S. VII–XII, hier S. X.

33 | Schiltz nennt u. a. die *Fünf geistliche Lieder* op. 15 und die *Fünf Canons nach lateinischen Texten* op. 16, vgl. Schiltz, „Aus einem Hauptgedanken [...]“ (Anm. 31), S. 131.

Neben diesen satztechnischen Verbindungen zwischen den Doppelkanons des *Choralis Constantinus II* und der Symphonie scheint auch ein notationstechnischer Zusammenhang zu bestehen. 1925 wurde Webern von Guido Adler, Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft und Doktorvater von Webern, angefragt, ob er auch den dritten Band des *Choralis Constantinus* herausgeben könne, was Webern aber ablehnen musste.<sup>34</sup> Es ist aber durchaus möglich, dass Webern – in zeitlicher Nähe zur Entstehung der Symphonie – bei dieser Gelegenheit wieder an die Editionstätigkeit erinnert wurde, bei der er sich ausgiebig mit dem Problem der Übertragung der mensural notierten Musik in das moderne Notenbild auseinandergesetzt hatte.

Die Darstellung der Kanonthemen im *Choralis Constantinus II* zeigt eine optische Verwandtschaft mit der Notation in der Symphonie. Abbildung 6 zeigt die Sequenz „Generosi Abrahae“ aus dem Officium purificationis beatae Mariae virginis mit langen Notenwerten (Semibreven) und die durch Webern gewählte Übertragung mit Ganzen Noten. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass Webern durch seine Isaac-Studien dazu angeregt wurde, ein vergleichbares Notenbild auch in seiner Symphonie zu verwenden.<sup>35</sup>

Prosa.

Ge-ne-ro-si A-bra-hae tu fi-li-a ve-ne-ran-da re-gi-a de Da-vi-dis stir-pe ge-ni-ta.  
 Ge-ne-ro-si A-bra-hae tu fi-li-a ve-ne-ran-da re-gi-a de Da-vi-dis stir-pe ge-ni-ta.  
 Ge-ne-ro-si A-bra-hae tu fi-li-a ve-ne-ran-da re-gi-a de Da-vi-dis stir-pe ge-ni-ta.  
 Ge-ne-ro-si A-bra-hae tu fi-li-a ve-ne-ran-da re-gi-a de Da-vi-dis stir-pe ge-ni-ta.

Dm. d. Tr. in Oest. XVI. 1.

Abbildung 6:  
 Heinrich Isaac,  
*Officium Purificationis Mariae*,  
 Prosa „Generosi Abrahae“,  
 in: Denkmäler der Tonkunst  
 in Österreich 16/1, S. 26

34| Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 258: „Guido Adler, der Vorstand des musikwissenschaftlichen Instituts, hatte ihn gerade gebeten, den dritten Band von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* herauszugeben, eine Aufgabe, die so zeitraubend und finanziell so wenig lohnend war, daß Webern ablehnen mußte.“

35| Ich danke Burkhard Kinzler und Dominik Sackmann für Hinweise und Literaturempfehlungen.



Neben diesen optischen Eigenschaften kommt hinzu, dass die Vortragsweise der Renaissance-Vokalpolyphonie seit dem 19. Jahrhundert mit einer Tradition der Langsamkeit in Verbindung gebracht wurde.<sup>36</sup> Prototypisch steht dafür Johann Gottfried Herders Beschreibungen der Werke Palestrinas:

Papst Marcellus II. wollte sie [die Kirchenmusik] gar vom Altar verbannen, aber Palestrina ver-söhnte ihn noch durch eine Messe wieder, die ohne allen Mutwillen langsam und andächtig einhergeht, ihr Auge unbeweglich gen Himmel richtet, und in jedem Schritt das Herz trifft.<sup>37</sup>

Zwar wurde in den 1820er Jahren versucht, dieses Bild zu korrigieren, etwa von Anton Friedrich Justus Thibaut, der von ganz langsamen Tempi abriet:

[A]lso nicht zu sehr eilt, aber auch nicht von dem herrschenden deutschen Vorurtheil ausgeht, daß man sich außer Athem zu singen habe, wenn ein Italiener ganze und halbe Noten setzt.<sup>38</sup>

Doch ist nicht auszuschliessen, dass Webern tendenziell der Vorstellung einer ‚getragenen‘ Vortragsweise noch immer verbunden war und diese im ersten Satz der Symphonie mit der Satztechnik des Doppelkanons verband.

### Schlussfolgerung

Der aus den Skizzen ersichtliche Entstehungsprozess zeigt deutlich, dass Webern sein ursprüngliches Konzept von Seite 37 mehrfach revidierte. Ohrenfälligste Konsequenz aus diesem Prozess ist ein schrittweise reduziertes Tempo. Diese Verlangsamung liesse sich in die Proportionen 144 : 92 : 72 : 50 (Schlageinheit) fassen. Mit dieser massiven Verlangsamung ging eine Charakteränderung einher. Zuerst war der langsame Satz fast tanzartig gestaltet (3/4-Takt), dann hob Webern im weiteren Kompositionsprozess die Kontrapunktik stärker hervor und konzentrierte sich auf die ‚getragene‘ Darstellung der kanonischen Themen. Unterstützt wurde dieser Wechsel zusätzlich durch eine optische Verlangsamung, nämlich durch die Augmentation der Notenwerte.

Wenn man nun diesen Prozess in Relation zu Weberns sehr subjektiver Zeitvorstellung setzt, darf angenommen werden, dass Webern diesen Verlangsamungs-

---

36| Vgl. Winfried Kirsch, „Zur Vortragsweise der Werke Palestrinas im 19. Jahrhundert“, in: *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig: Studio, 1997 (Kirchenmusikalische Studien 3), S. 89–114.

37| Johann Gottfried Herder, *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, Gotha: Perthes, 1890, S. 252.

38| Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, hg. von Karl Bähr, Heidelberg: Mohr, 1875, S. 52.

prozess verinnerlicht hat. Vom leichten, beschwingten Charakter des ersten Versuchs auf Seite 37 des Skizzenbuches 2, bis zur letzten, ‚historisierenden‘ Fassung unter dem Einfluss der Musik Heinrich Isaacs durchlief der Satz eine stetige Entwicklung. Im Verlauf dieses Prozesses muss Webern den Entschluss gefasst haben, dass es sich um einen Satz handelt, der bezüglich der von ihm ‚empfundenen‘ Länge zur selbst definierten Kategorie der „Viertelstunden“-Stücke gehört. Wie lang die Spieldauer des Satzes aber effektiv war, schien für Webern von sekundärer Bedeutung gewesen zu sein, jedenfalls legte er darüber keine Rechenschaft ab.

Aufgrund der Erkenntnis, dass Webern mit der Form des Werkes, wie er es auf Seite 43 der Skizzen niedergeschrieben hat und wie es dann auch gedruckt wurde, an ein Ziel gekommen war, lässt sich argumentieren, dass eine weitere Verlangsamung nicht beabsichtigt war. Die Version der Symphonie op. 21, die im Autograph überliefert ist, ist das gültige Resultat dieses Verlangsamungsprozesses. Daher ist die Metronomangabe stärker zu gewichten, als die relativ vage und von Webern für mehrere seiner Werke verwendete Formulierung, die Dauer des Satzes sei eine „Viertelstunde“. Diese Angabe, die sich in den Briefen an Arnold Schönberg, Heinrich Jalowetz und noch andere Briefpartner findet, besitzt für die Aufführungspraxis keine konkrete Relevanz.

## Autoren

**Neil Boynton**

Komponist und Musikwissenschaftler aus Großbritannien

**Regina Busch**

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Alban Berg Gesamtausgabe in Wien

**Monika Kröpfl**

Musikwissenschaftlerin aus Österreich

**Lukas Näf**

Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsschwerpunkts Musikalische Interpretation des Departements Musik der Zürcher Hochschule der Künste und Projektleiter der Erich Schmid Edition

**Barbara Schingnitz**

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Anton Webern Gesamtausgabe am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel

**Christian Martin Schmidt**

Emeritierter Professor für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und Projektleiter der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy

**Matthias Schmidt**

Ordinarius am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel sowie Projektleiter der Anton Webern Gesamtausgabe

**Tobias Schweizer**

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Digital Humanities Lab der Universität Basel

**Nikolaus Urbanek**

Universitätsprofessor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

**Felix Wörner**

Wissenschaftlicher Mitarbeiter beim SNF-Projekt „Konzeptualisierung musikalischer Form“ am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel

Druck mit Unterstützung der  
Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel

## Impressum

Verlag Lafite 2016

[www.musikzeit.at](http://www.musikzeit.at)

**Vertrieb** 1020 Wien | Castellezgasse 23-25/3/14

ISBN 978-3-85151-084-3

[order@musikzeit.at](mailto:order@musikzeit.at)

**Layout** Joachim Diederichs

**Schrift** Premiera | **Papier** Munken polar rough

**Druckerei** „agensketterl“ Druckerei GmbH, Mauerbach

- © Das Buch einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Speziell für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Einspeicherung wie Verbreitung in elektronischen Systemen. Jegliche Verwertung erfordert vorher die schriftliche Genehmigung durch den Verlag Lafite.
- © All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of Verlag Lafite.

**Der vorliegende Band versammelt Beiträge verschiedener Autoren, die philologische Fragen zu Anton Webern verhandeln. Dabei wurde eine möglichst große Bandbreite unterschiedlicher Ansätze und Fragestellungen – im Sinne möglicher „Webern-Philologien“ – angestrebt, ohne freilich eine systematische Vollständigkeit erreichen zu wollen oder zu können.**

**Im Vordergrund stand das Bestreben, einen Querschnitt gegenwärtiger philologischer Beschäftigungen mit Weberns Musik zu dokumentieren, der hoffentlich als Anregung und Ausgangspunkt weiterer Diskussionen auch über allgemeine Musikphilologien dienen kann.**