

Oktaven in Weberns Bagatellen = Les octaves dans les Bagatelles de Webern

Autor(en): **Busch, Regina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 27

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928130>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Oktaven in Weberns Bagatellen

Die Gesetze, die in der Musik der sogenannten «freien Atonalität» die Zusammenklänge regulieren, kennen wir trotz vieler Ansätze und Versuche zur Erklärung auch heute noch nicht. Indessen bemerkte bereits Schönberg in seiner «Harmonielehre», dass Oktaven und Tonverdoppelungen selten vorkommen. Die Änderung einer Oktave in Weberns Bagatellen durch ein bekanntes Ensemble gibt Anlass zur Frage, ob hier ein Schreib- oder Druckfehler vorliegt. Die philologische Untersuchung ergibt, dass ein Fehler ausgeschlossen werden kann. Aufgrund einer Interpretation dieser Oktave im Kontext des ganzen op.9 vermutet die Autorin sogar, dass Webern hier das «Oktavenproblem» zum Gegenstand des Komponierens machen wollte.

Les octaves dans les Bagatelles de Webern
Malgré plusieurs tentatives d'explication, nous ne connaissons toujours pas les lois qui gouvernent la musique atonale dite «libre». Dans son traité d'harmonie, Schönberg remarquait pourtant déjà que les octaves et redoublements de notes y sont rares. Qu'un ensemble fameux se soit permis d'éliminer une octave dans les Bagatelles de Webern soulève la question de savoir s'il pourrait s'agir d'une faute d'impression ou de copie. Or l'examen philologique prouve qu'il n'en est rien. En interprétant cette octave dans le contexte de tout l'op. 9, l'auteur conclut même que Webern entendait faire du problème des octaves le sujet de sa composition.

Von Regina Busch

Bevor im Dezember 1911 Schönbergs Harmonielehre bei der Universal Edition in Wien erschien, wurden Vorabdrucke daraus in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht, darunter das letzte Kapitel «Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge» im 2. Juni-Heft des *Merker*.¹ Neben Beispielen aus Werken von Schönberg, Schreker und Berg wird auch eine Stelle aus «einem Streichquartett meines Schülers Anton von Webern» zitiert: T. 5 des I. Satzes von op. 5, das 1909 komponiert und im Februar 1910 uraufgeführt worden war.² Es gibt einige Hinweise darauf, wie es zu diesem Zitat gekommen ist. In einem Brief vom 1. Mai 1911 aus Berlin erkundigte sich Webern bei Schönberg, ob er die «Akkordbeispiele» erhalten habe; er erwähnte «das Merkerheft» und die Harmonielehre. Wir können dem entnehmen, dass er von Schönberg zur Angabe von Beispielen aufgefordert worden war und diese vor dem 1. Mai schon abgeschickt hatte. Im Nachlass Weberns fand sich nun tatsächlich ein Notenblatt, das mit diesem Brief in Verbindung gebracht werden kann (*Abb. 1*).³ Auf diesem Blatt sind fünf «Akkordbeispiele» zu sehen: links zwei Stellen aus op. 5 (I, T. 1; T. 5), rechts, durch einen Strich getrennt, drei aus den Geigenstücken op. 7 (II, T. 4 und T. 19; III, T. 9). T. 1 aus op. 5 wurde verworfen, da offenbar als Beispiel für «sechs- und mehrtönige Klänge» nicht geeignet; die übrigen wurden mit I bis IV durchnummeriert. Weshalb Webern gerade diese Stellen auswählte und Schönberg nur ein einziges Beispiel nahm, soll hier nicht erörtert werden. Abgesehen von Besetzungsfragen lagen

für Webern op. 5 und 7, seine damals jüngsten vollendeten Werke, wohl auch deswegen nahe, weil sie soeben, am 24. April 1911, aufgeführt worden waren. Webern lernte Teile der Harmonielehre Schönbergs schon aus den Korrekturfahnen, die er z.B. bei Berg oder Jalo-wetz zu sehen bekam, sowie aus den Vorabdrucken kennen. Vielleicht wusste er auch schon im Sommer 1911, dass das Kapitel, in dem sein Stück zitiert ist, das letzte sein würde. Als er im August das «zweite Streichquartett» zu komponieren begann, dessen vier Sätze schliesslich in die Bagatellen op. 9 (als Nr. II bis V) eingegangen sind, wird ihm der unmittelbare Zusammenhang, in dem sein erstes Quartett vorkommt, bekannt und gegenwärtig gewesen sein. «Im allgemeinen ... wird die Neigung sich zeigen, die Dissonanzen durch weite Auseinanderlegung der einzelnen Akkordtöne zu mildern.»⁴ Die Stelle aus op. 5 dagegen dient als Beispiel für Akkorde in enger Lage. Weitere Beispiele sollen zeigen, dass «die zusammenklangbildende Fähigkeit der Dissonanzen nicht von Auflösungs-Möglichkeiten oder -Bedürfnissen abhängt». – «Für die Folgen solcher Akkorde scheint die chromatische Skala verantwortlich gemacht werden zu können. Die Akkorde stehen meist in dem Verhältnis, dass der zweite möglichst viele solcher Töne enthält, die chromatische Erhöhungen der im vorhergehenden Akkord vorkommenden sind.»⁵ ... «Dann habe ich bemerkt, dass Tonverdopplungen, Oktaven, selten vorkommen.» Schönberg schliesst weitere derartige Beobachtungen an, die dann, bevor sie zugunsten der berühmten Passage über die Klang-



Abb. 1

Mit freundlicher Genehmigung von Frau Maria Halbich und der Paul Sacher Stiftung

farbe abgebrochen werden, noch einmal zusammengefasst und überblickt werden: «Es wäre nicht möglich, ohne die Wirkung zu schädigen, bei einem achtstimmigen Akkord einen Ton wegzulassen, bei einem fünfstimmigen einen hinzuzusetzen. Auch die Lage ist bindend; der Klang ist, sowie ein Ton geändert wird, anders; er mag vielleicht an einer anderen Stelle gut sein, in einem anderen Zusammenhang. Hier scheinen Gesetze zu walten.⁶ Welche, das weiss ich nicht. ... Vorläufig kann höchstens beschrieben werden.»

Die Gesetze, die hier offenbar walten, kennen wir auch heute noch nicht; trotz vieler Ansätze und Versuche reichen die «Beschreibungen» wohl immer noch nicht aus. «Wer wagt hier, Theorie zu fordern!» Für Weberns kompositorische Situation von 1911 jedenfalls scheinen Schönbergs Beobachtungen relevant zu sein; vielleicht hat er «sich» wiedererkannt, vielleicht ist ihm manches bewusster und klarer geworden.

An einem der von Schönberg erwähnten Sachverhalte möchte ich zeigen, wie nötig es wäre, zu differenzierteren Beobachtungen und Beschreibungen zu gelangen. Aus gegebenem Anlass soll es um Oktaven gehen, die, nach Schönbergs Bemerkung, ebenso wie Tonverdoppelungen selten vorkommen. Der «gegebene Anlass» ist die Tatsache, dass am Ende der letzten Bagatelle, im vorletzten Takt eine Oktave entsteht zwischen den im Flageolett erklingenden *e*^{'''} und *e*^{''''} in 2. Geige und Bratsche. Anlässlich einer Wiener Aufführung der Bagatellen durch das Arditti-Quartett wurde von dem österreichi-

schon Komponisten Karlheinz Essl die Frage aufgeworfen, ob hier nicht ein (Druck-)Fehler, ein «Schlüsselfehler in der Bratsche» vorliege, denn: Oktaven habe Webern zur Zeit der Bagatellen – die VI. stammt zudem noch aus der späteren Gruppe, also von 1913 – nicht mehr geschrieben, sie widersprächen dem Stand seines Komponierens, wie er in den Bagatellen repräsentiert sei. Das Arditti-Quartett spielt nun, wie kürzlich zu erfahren war, das Werk «korrigiert». Zunächst einige philologische Bemerkungen:

1. Ein Druckfehler liegt nicht vor; die Druckvorlage stimmt überein mit dem Druck.⁷

2. Läge in T. 8 ein Schlüsselfehler vor («falsch» am Violinschlüssel wäre also, dass er überhaupt dasteht?), so wäre auch der Schlüssel in T. 9 «falsch», da überflüssig: eine Rückkehr zum für die Bratsche üblichen Schlüssel ist nur sinnvoll, wenn vorher davon abgewichen wurde.

3. Andere mögliche Fehler sind: falsches Vorzeichen in 2. Geige oder Bratsche sowie falsche Position des Notenkopfes in einem der beiden Instrumente. «Theoretisch» möglich und wahrscheinlich wäre nur *b*; das resultierende *es*^{'''} würde mit dem *es*^{''} im Cello wiederum eine Doppel-Oktav bilden. Verursachte Notenköpfe zu diskutieren ist nur dann sinnvoll, wenn die Umstände, etwa der musikalische Zusammenhang oder Befunde in den Quellen, bestimmte Alternativen nahelegen.

4. Die Druckvorlage ist eine Reinschrift mit gelegentlichen Rasuren (u.a.); an der fraglichen Stelle wurde nicht ra-

diert. Im Nachlass befinden sich zwei der Druckvorlage vorausgehende Autographe.⁸ Das eine enthält die 6 Bagatellen in der heutigen Reihenfolge (Nummerierung mit römischen Zahlen, Widmung «z. 2. VII. 1913»); in Nr. VI gibt es, ebenso wie in den anderen, verschiedene Abweichungen von Druckvorlage und Druck (in Tempovorschrift, Dynamik, Schreibweise der Flageolets, Art der Behalsung usw.), nicht jedoch an der fraglichen Stelle in T. 8, und Rasuren oder andere Korrekturen sind hier nicht zu sehen. Im zweiten, früheren Manuskript ist die anfängliche Aufteilung in zwei Gruppen von Sätzen noch erhalten: eine Gruppe bilden die Bagatellen III-II-IV-V als «II. Streichquartett»; die zweite Nr. I und VI mit dem dann ausgeschiedenen Vokalsatz «Schmerz, immer blick nach oben» in der Mitte, zunächst mit I bis III, später der Nummerierung in op. 9 entsprechend bezeichnet. In T. 8 der VI. Bagatelle (Abb. 2) hat Webern nun tatsächlich radiert und korrigiert: die Rasure betrifft den Raum zwischen den Systemen der beiden Instrumente, könnte also auf *ppp* und ∞ bezogen sein, und reicht bis zum *e* der Geige, ohne den Kopf selbst zu berühren. Unter *h* zum Notenkopf der Bratsche ist etwas zu sehen, das als zu gross geratenes *b* gelesen werden könnte; dass auch neben dem Flageolett-Kopf ein *b* stand, ist nicht auszuschliessen. Möglich ist also, dass ursprünglich die Bratsche hier ein *es*^{'''} zu spielen hatte, das mit dem *es*^{''} aus dem Triller des Cellos zusammengetroffen wäre. Das Ergebnis der Korrektur jedoch ist in jedem Fall *e*, und somit entsteht unübersehbar und an ex-

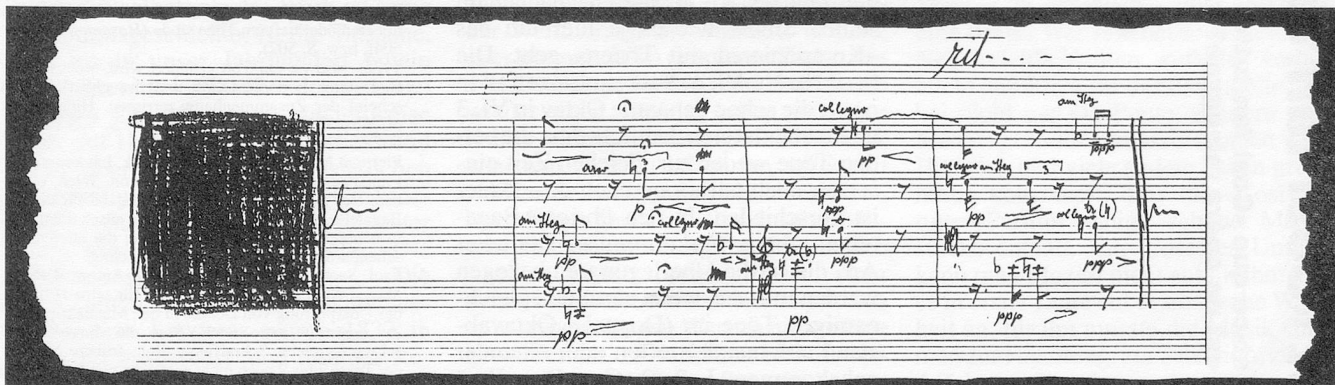


Abb. 2 (VI. Bagatelle T. 7–9)

Ist «Cosi fan tutte» eine frauenfeindliche Oper?

Est-ce que «Cosi fan tutte»
est un opéra misogyne?

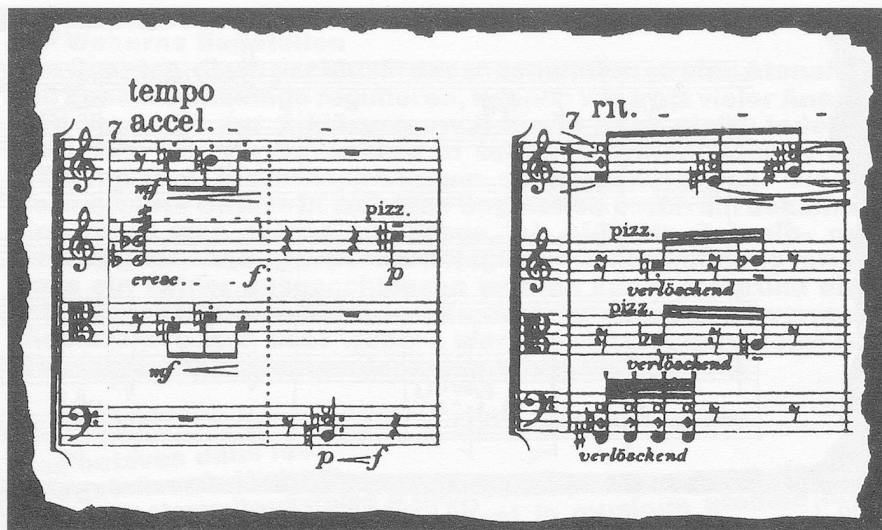


Abb. 3

© Universal Edition

ponierter Stelle im Stück eine Oktav, die gerade, weil Weberns Aufmerksamkeit auf diesen Takt gerichtet war, kein Lapsus sein kann: sie ist Resultat der Korrektur, sie war beabsichtigt.⁹

Die Empfindlichkeit gegenüber der Anzahl und Lage von Tönen in Akkorden, gegenüber Umkehrungen, Tonverdopplungen und Oktaven kennzeichnet also das «Komponieren mit Tönen» zur Zeit der Bagatellen; dementsprechend vorsichtig wäre auch bei der Beschreibung und Beurteilung der Musik vorzugehen. Dass Oktaven sich nicht mehr von selbst verstehen, ist als Beobachtung nicht genug; dass sie nicht mehr vorkommen können oder dürfen, ist zu weit gegriffen. Die Äusserungen in der Webern-Literatur bewegen sich von Kolneders «Satzfehler» im ersten Satz von op. 7 über Eimerts «unmittelbar am Rand der Oktavlöcher» eingeschlagene «Tonobjekte» und der «Oktave als Fremdkörper im nicht-tonalen Kontext» bei Ligeti zu Pousseurs oder Döhls Beschreibungen, wie durch unterschiedliche Registrierung der Eindruck von Einklängen und Oktaven vermeiden werde; auch Lachenmanns Bestimmung der Oktaven in der VI. Bagatelle als «Strukturkomponenten spieltechnischer Art» (die zweite in T. 3 zwischen Bratsche und Cello) ist hier zu nennen. Man könnte aber, gerade angesichts der Bagatellen, einmal davon ausgehen, dass die Stücke nicht allein unter der Voraussetzung des «Oktavenproblems» geschrieben wurden, sondern dieses deutlich akzentuieren, vielleicht sogar forcieren, und (stellenweise) zum Gegenstand des Komponierens machen im selben Sinne, wie es ja hier um das «Komponieren mit Tönen» geht. Die Stelle in Nr. VI, T. 8 ist ein Einzelfall in op. 9; die schon genannte Oktav in VI, 3 unterscheidet sich dadurch, dass die beiden Töne weder zur gleichen Zeit einsetzen noch aufhören, auch ihre Dauer ist verschieden. In den übrigen Bagatellen gibt es Vorkommnisse ähnlicher Art, die in die Überlegung einbezogen werden müssen, wenn nämlich «gleichnamige» Töne im (Doppel-) Oktavabstand aufeinandertreffen oder einander nahekommen: I, 7 (2. Gg., Br.), II, 1 (Vc., Br.), II, 2 und II, 7 (1., 2. Gg., Br.),

II, 5 (1. Gg., Br., Vc.), III, 3 (1., 2. Gg.), IV, 7 (2. Gg., Br.). Die Verschiedenartigkeit der Stellen ist offensichtlich und eine Grenze zu ziehen schwierig (V, 3/4, 1. Gg., Vc., 6, Br., Vc. oder 11/12, 2., 1. Gg.?). Es fällt jedoch auf, dass «Oktaven» oft da entstehen, wo in einer Stimme Töne wiederholt werden oder zwischen zwei Tönen im Sekundabstand hin und her gependelt wird. Mit der Oktav in T. 8 der letzten Bagatelle am ehesten vergleichbar sind die Stellen II, 7 und IV, 7 (Abb. 3). Auch hier spielen die Instrumente gleiche Notenwerte, und beide Stellen befinden sich jeweils am Ende des Stückes. Die VI. Bagatelle war immer schon das Schlusstück gewesen. Vielleicht wollte Webern, «komponierend mit Tönen», die Bagatellen insgesamt beenden mit der Rückkehr – nicht zu einem Grundton, denn das war ja längst unmöglich geworden, sondern zu «einem» Ton, aber nicht mehr direkt und unmittelbar, sondern verborgen in einer Oktav in höchster Höhe und im Flageolet.

Regina Busch

¹ Arnold Schönberg, «Aus meiner Harmonielehre: Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge», *Der Merker*, Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater, 2. Jg., Heft 17, S. 701-709.
² a.a.O., S. 707, Bsp. 333; *Harmonielehre*, 3. vermehrte und verbesserte Aufl., Wien 1922, S. 503, Bsp. 543; 7. Aufl., Wien 1949, S. 500 – jedesmal ohne Angabe der Herkunft des Beispiels.
³ Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern, Mappe 13. Bisher geführt als «Skizze».
⁴ Dieses und die folgenden Zitate nach *Merker*; vgl. aber jeweils mit den verschiedenen Auflagen der *Harmonielehre*!
⁵ 1922, als die ersten Erfahrungen mit der Zwölftonkomposition gemacht sind, lautet die Stelle: «Die Akkordfolge scheint geregelt zu sein durch die Tendenz, im zweiten Akkord Töne zu bringen, die im ersten gefehlt haben, welches meist die einen Halbton höheren oder tieferen Töne sind» (*Harmonielehre*, S. 504f. bzw. S. 502).
⁶ 1922: «Sowie ein Ton geändert wird, wechselt die Bedeutung, hört die Logik und Brauchbarkeit auf, scheint der Zusammenhang zerrissen. Hier walten offenbar Gesetze» (*Harmonielehre*, S. 505 bzw. S. 502).
⁷ Pierpont Morgan Library, New York. Ich konnte nur Filmabzüge bei der Universal Edition, Wien, einsehen. Der Fehler in der Metronomangabe für die VI. Bagatelle, $\text{♩} = 60$ statt $\text{♩} = 60$, steht anscheinend nur in neueren Philharmonia-Ausgaben; die älteren Taschenpartituren und Stimmen sind richtig.
⁸ Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern, Mappe 28. Ich danke Felix Meyer für seine Hilfe bei der Überprüfung von Details in den Manuskripten.
⁹ Zu ergänzen wäre noch, dass die durch dichte schwarz-violette Schraffur getilgte frühere Version der Takte 7 bis 9 noch nicht entziffert werden konnte; was bisher zu lesen ist, kann für die Frage der Oktav in Takt 8 nichts beitragen (siehe Abb. 2).