

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Almut Gatz

**Harmonik im atonalen Kontrapunkt.  
Zu Anton Weberns  
»Doppelcanon in motu contrario« op. 15/V**

Weberns Ensemblelieder op. 12–19 werden häufig ohne rechte Beachtung und Wertschätzung als Durchgangsstation zwischen expressivem Frühwerk und zwölftönigem Spätwerk verortet. Rudolph Stephan beschrieb insbesondere die Lieder op. 15–17 als den »...vielleicht [...] heute unzugänglichste[n] Teil von Weberns Œuvre, der getragen ist von dem Wunsch, höchste Kunstfertigkeit und kindlich-fromme Schlichtheit miteinander zu verbinden.«<sup>1</sup> Ähnlich beschreibt Andreas Krause op. 15–18 als »...eine ebenso sperrige wie entrückte Werkgruppe.«<sup>2</sup>

Im 1917 komponierten Lied *Fahr hin, o Seel*<sup>3</sup> prägen sich unterschiedliche kompositorische Tendenzen, die für die ganze Gruppe der mittleren Vokalwerke von Bedeutung sind, geradezu exemplarisch aus. Nicht nur die Kompositionstechnik erfährt in dieser Zeit entscheidende Fortentwicklungen; damit einher geht auch ein Wandel des Ausdrucksbegriffs, der wohl die viel besungene Hermetik dieser Lieder mit bedingt. Einige Aspekte dieses Wandels versuche ich in der folgenden Skizze zu verdeutlichen, wobei ein besonderes Augenmerk auf dem Zustand der Harmonik liegt.

Text

Den religiösen Volkstext (vgl. Abb. 1) entnahm Webern Peter Roseggers Roman *Erdsegen*,<sup>3</sup> er ist aber auch dort Zitat eines mehrstrophigen traditionellen österreichischen Begräbnislieds.<sup>4</sup> Die Textwahl steht

1 Rudolph Stephan, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, Mainz 1985, 225ff.

2 Andreas Krause, *Webern und seine Zeit*, Laaber 2001, 238.

3 Peter Rosegger, *Erdsegen. Vertrauliche Sonntagsbriefe eines Bauernknechtes. Ein Kulturroman*, Leipzig 1901.

4 Zu weiteren Strophen und unterschiedlichen Fassungen des Liedes, darunter eine im Dreivierteltakt in Es-Dur (!), vgl. Eva-Maria Hois: »...denn ein Volkslied ist nie sentimental.« Anton Webern und die Volksmusik«, in:

paradigmatisch sowohl für Weberns Hinwendung zu einfachen, regelmäßig gebauten Versen, als auch für seine Abkehr von subjektiv geprägter Lyrik: Im Kollektiv von Volk und Kirche Tradiertes tritt an die Stelle persönlicher lyrischer Äußerung. Webern kleidet das Gedicht in einen Doppelkanon in Gegenbewegung,<sup>5</sup> der dank der transparenten Satzstruktur deutlich hörbar ist. Die artifizielle kanonische Anlage, ähnlich wie in den *Fünf Canons nach lateinischen Texten* op. 16 eine Reverenz an die von Webern verehrten Meister der Vokalpolyphonie, entspringt seinem Bemühen, Fasslichkeit zu erzeugen. Die archaische Strenge des Kanons kann hier zudem als Metapher für das Unausweichliche des Todes, seine potenziell zyklische Regelmäßigkeit, für die Ewigkeit wie für den immer gleichen Kreislauf von Tod und Leben gelesen werden. Gleichzeitig ist die Gegenbewegung, das Ineinandergreifen der Richtungen, Sinnbild für Tod und Auferstehung, Kreuz und Erlösung, Herabsteigen Gottes und Auffahren der Seele.<sup>6</sup>

### Bezüge

Webern tastet die Form des Gedichts (zwei Strophen à vier Verse) nicht grundsätzlich an, verknüpft aber die Verse unterschiedlich eng und proportioniert sie durch Verdichtung und Dehnung neu. Insbesondere das gedrängte Zusammenziehen von Vers 5 und 6 potenziert die Wirkung der geradezu überdimensionalen Verbreiterung im letzten Vers: Jede Silbe hat gleiches Gewicht, die rhythmische Bewegung erstarrt zu einem regelmäßigen Schreiten. Vermittelnd greift zuvor Vers 7 noch einmal auf, was als aus dem jambischen Versmaß abgeleitetes rhythmisches Grundmuster bezeichnet werden kann (Vers 1, Beginn der Verse 4 und 5). Aus ihm entwickelt sich die Rhythmik aller weiteren Verse durch metrische Verschiebungen, Diminution und Neukombination rhythmischer Teilmotive. Diesem schlichten, auftaktig

*webern\_21*, hrsg. von Dominik Schweiger und Nikolaus Urbanek, Wien 2009, 177ff.

5 Interessanterweise ist ein erster Entwurf ganz traditionell und schlicht homophon für Stimme und Klavier gesetzt. Vgl. Andreas Meyer, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs Pierrot lunaire op. 21. Eine Studie über Einfluß und »misreading«*, München 2000, 293.

6 Vgl. hierzu Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern*, Yale 1998, 342f.

schwingenden Puls begegnet im rein instrumentalen B-Kanon<sup>7</sup> ein volltaktiger, anfangs quasi im 6/8-Takt stehender, rhythmisch komplementärer Kontrapunkt. Nicht nur die Deklamation ist stets »natürlich«, die Singstimme ist auch in ihrer Diastematik kantabel. Der Ambitus weitet sich sukzessive nach dem relativ engen, chromatisch verschachtelten Beginn, viele Phrasen sind bogenförmig angelegt. Dabei unterstreicht die Bewegungsrichtung häufig ganz direkt den Textinhalt, besonders plastisch in Vers 3 (»der dich erlöst« ↗ »durch seinen Tod« ↘). Die Spitzentöne wiederum sind dramaturgisch aufgebaut: in der ersten Strophe über *b*, *h* und *cis* zu *d* (»erlöst«), anknüpfend in der zweiten über *e* (und *cis*) zu *f* (»barmherzig«), das quasi spiegelbildlich von der Unteroktave vorbereitet wird und über das einzige (!) Melisma, eine Dreiklangsbrechung und (wieder) *cis* ins untere *d* geführt wird; dieses fungiert dann als Ankerton für den letzten Vers. Über die Zäsuren hinweg werden die Zeilen durch oft leittönige, manchmal identische Anschlussöne verknüpft, die gerade die Spitzen- und Ankertöne um *d* noch einmal hervorheben.

Während sich im ersten Vers mehrere 3-3-Pitch Class Sets (PCS)<sup>8</sup> verschränken, klingt in den großen Terzen und Sekunden schon die Ganztönigkeit an, die der Melodie ihren offenen, schwebenden Charakter verleiht (vgl. Abb. 1: PCS 3-3 in Vers 1 gestrichelt, Ganztönigkeit durchgezogen markiert). Neben wenigen halbtönig verknöteten Stellen (Ende der Verse 5 und 6, Beginn von Vers 7) begegnet überraschende Milde bei *Unschuld* (tonal/pentatonisch) und im Durdreiklang von *barmherzig*. Der wieder fast komplett ganztönige Vers 8 schließt den Kreis: Durch den Rahmen *d–d* entsteht ein Rückbezug zu Vers 3, in den letzten Tönen (*as-ges-d*) spiegelt sich krebsförmig der Anfang (*es-g-a*). An die Stelle einer tonalen Bindung tritt ein Netz aus Bezügen; die Knotentöne, an denen sich die Struktur aufhängt, dienen gleichzeitig der Hervorhebung und Verknüpfung zentraler Gedanken.

- 7 Im Folgenden werden die Singstimme und ihr *comes* stets als A-Kanon, die beiden rein instrumentalen Stränge als B-Kanon bezeichnet.
- 8 PCS 3-3 kann man sowohl melodisch als auch vertikal (häufig als Teilung der großen Septime durch eine kleine Terz) als *die* Dreiton-Kombination der freien Atonalität bezeichnen (vgl. auch den Beitrag von Dres Schiltknecht in diesem Band).

## Almut Gatz

Fahr hin, o Seel' zu dei - nem Gott,  
der dich aus nichts ge - stal - tet,  
der dich er - löst durch sei - nen Tod,  
den Him - mel of - fen hal - tet.  
Fahr hin zu dem, der in der Tauf'  
die Un - schuld dir ge - ge - ben,  
er neh - me dich barm - her - zig auf  
in je - - nes bess - - re Le - - ben.

Abbildung 1: A. Webern, op. 15/V (Gesang).

### Kanonstruktur

Es überlagern sich im Grunde zwei Ebenen der Polyphonie: der – abstrakte – vierstimmige Kanon einerseits, der – unmittelbar hörbare – sechsstimmige Ensemblesatz andererseits. Allein in der Gesangsstimme fallen beide zusammen, in den Instrumentalstimmen ist nur die erste Phrase kongruent. Die Kanonstruktur wird also durch die unregelmäßige Verteilung der Kanonstränge auf die Instrumentalstimmen nur zu Beginn offen präsentiert. Das Prinzip der Gegenbewegung findet sich in den ersten Takten auch zwischen den beiden Kanons (der aufwärts strebenden Singstimme steht der fallende *B-dux* entgegen); dieses Verhältnis kehrt sich am Ende um, beide *comes*-Stränge schließen steigend. Die Spiegelachse des A-Kanons ist *cis*<sup>1</sup>/*d*<sup>1</sup>; nachdem beide Töne zunächst ausgespart sind, treten sie später an prominenten Stellen auf (s. o.). Der B-Kanon ist ab T. 7 an der Achse *gis*<sup>1</sup>/*a*<sup>1</sup> gespiegelt, zuvor jedoch an der eintönigen Achse *gis*<sup>1</sup>, die nicht nur zwei Fixtöne auf

sich selbst abbildet (hier *gis* und *d*), sondern auch jeweils gleiche Ganztonfelder erzeugt. Beides ist für den Anfang bedeutsam, wo gantzönige Strukturen symmetrisch am Ton *gis* aufgehängt werden, der dort auch im *A-comes* prominent auftritt.<sup>9</sup> Auch sonst sind beide Kanons immer wieder durch Ton-Identitäten (z. B. T. 6–9 *c/cis* in *A-dux* und *B-comes*, gestrichelt) und Kleinstmotive aufeinander bezogen; gerade die Seufzerfiguren<sup>10</sup> werden zudem auch harmonisch wirksam.

### Farben

Die sehr helle Instrumentierung (Flöte, Klarinette, gedämpfte Trompete, Harfe und Geige) spart die Bassregion vollkommen aus; die fein abgestuften Klangfarben der Blasinstrumente verschmelzen sowohl untereinander als auch mit der Gesangsstimme. Zwei der bestimmenden Momente des Gedichts finden sich in den naheliegenden Assoziationen – zur »Himmelsmusik« (alles typische »Engels-Instrumente«) wie zur alpenländischen Volksmusik<sup>11</sup> – wieder. Die Verteilung der Klangfarben folgt keinem Schema; exemplarisch sei hier der Anfang beschrieben: Die Farbmischung aus strahlender (gestopfter) Trompete, dunklerer, etwas flauschiger Klarinette und süßlicher Violine wird mit dem Wort »Gott« durch den Wechsel von Trompete zu Flöte im *B-dux* weicher und leichter. Der erste Harfeneinsatz fällt zusammen mit dem Beginn der ersten gantzönigen Phrase im *A-comes*; ihr obertöniger, prägnanter Klang unterstreicht die Aufwärtsbewegung. Während die langen Töne von der Klarinettenaura unterstützt werden, verfliegt gerade der Spitzenton *es*<sup>3</sup> (höchster Ton des ganzen Liedes), sodass, wie auch am Schluss, der Klangraum nach oben offen bleibt.

Form und Kanonstruktur werden teils artikuliert (etwa durch die lange Geigenphrase im *A-comes* zu Strophenbeginn sowie ab T. 11 oder durch die Akzentuierung des Beginns von Vers 2 durch die Trompete), andernorts werden Einschnitte überspielt (Vers 6/7, Flöte)

9 Die Vermutung liegt nahe, die Achsentöne (*cis/d* und *gis* bzw. *gis/a*) seien häufiger als andere Töne und erfüllten damit eine Art Grund- oder Zentraltonfunktion; dem ist aber nicht so.

10 Die *mesa di voce*-Einzeichnungen lassen erkennen, dass sie wirklich als »belebtes« Motiv gedacht sind, nicht nur als abstrakte chromatische Tonhöhenkonstellation.

11 Vgl. auch hierzu Hois 2009.

oder die Kanonstruktur verschleiert (T. 19/20, Klarinette). Dabei überbrückt die erste Kombination die Mittelzäsur des Liedes («...Himmel offen haltet. | Fahr hin zu dem, ...») und klingt auch im letzten Abschnitt noch mehrmals an. Gleichsam als Reaktion auf die Verdichtung der Gesangsstimme in Vers 5/6 steigert sich ab T. 17/18 die rhythmische und klangfarbliche Ausdifferenzierung des ohnehin bewegteren instrumentalen B-Kanons, während der A-Kanon sich schon wieder verbreitert. Diese letzte Intensivierung verstärkt noch den Eindruck eines choralartigen Schluss-Noëmas, der durch die über eine Klarinetten-Kantilene eingeleitete sukzessive Entzerrung und Beruhigung der Kanonstränge entsteht.

### Harmonik

Wesentliche Merkmale des Liedes lassen sich allein aus seiner polyphonen Struktur erklären, sodass die Frage nach den daraus hervorgehenden Zusammenklängen meist stillschweigend oder als vernachlässigbar ausgeblendet wird. Kontrapunktische Technik musste sich aber schon immer an einer »vertikalen Instanz«<sup>12</sup> beweisen. Wenngleich ein harmonisches Geschehen im Sinne von Akkordprogressionen hier kaum wahrnehmbar ist, so prägen die Zusammenklänge doch den Höreindruck maßgeblich und dürfen daher nicht einfach als zufälliges Nebenprodukt abgetan werden.

Der harmonische Rhythmus verläuft fast durchgehend in Achteln. Ich habe daraus Klänge ausgewählt, die tatsächlich als solche hörbar sind (etwa weil sie gleichzeitig angeschlagen werden), sie nach Takt-schwerpunkten und Dauer gewichtet (was den wichtigen/betonten Wörtern/Silben entspricht), und sie nach Pitch Class Sets und anderen Eigenschaften (symmetrische Klänge, gantztönige, solche mit tonaler Assoziation) klassifiziert. Dabei fällt eine Häufung relativ weniger Klangtypen auf (vgl. Abb. 2, unten jeweils die Prime Form der PCS): gantztönige Sets (3-8, Erweiterung zum symmetrischen Set 4-21), herbere Quart-Tritonus-Schichtungen (3-5, symm. 4-9) sowie Sets, die

12 Zum Begriff der »vertikalen Instanz« im atonalen Kanon siehe auch Eckehard Kiem, »Die vertikale Instanz. Vom Sinn des atonalen Kanons in Weberns op. 16«, in: *Musiktheorie* 2002/4, Laaber 2002, 348–359.

## Harmonik im atonalen Kontrapunkt

beide enthalten (4-Z15, 4-Z29).<sup>13</sup> Die Häufung ganztöniger Klänge korrespondiert mit den langen ganztönigen Abschnitten nicht nur in den einzelnen Kanonsträngen, sondern auch in der sich aus den jeweils höchsten Tönen ergebenden Gesamt-Oberstimme.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two pairs of staves, each enclosed in a dashed box. The top staff of each pair shows chords, and the bottom staff shows a melodic line. Below the first pair are the interval labels '3-8' and '4-21'. Below the second pair are '3-5' and '4-9'. The second system also consists of two pairs of staves. The top staff shows chords, and the bottom staff shows a melodic line. Below the first pair are the interval labels '4-Z15', '3-8', and '3-5'. Below the second pair are '4-Z29', '3-8', and '3-5'.

Abbildung 2.

Wie Vergleiche mit zeitlich oder satztechnisch verwandten Liedern zeigen, sind diese Klangtypen keine Ausnahmerscheinung:

- a) Weberns Klavierlied *Gleich und gleich* (op. 12/IV) entstand im selben Jahr wie *Fahr hin, o Seel'*. Nach ganztöniger (!) Einleitung und einem polyphonen ersten Abschnitt gibt es in der Begleitschicht Akkorde (durch Melodietöne erweiterte PCS 3-3 und 3-5, ähnliche Intervallstrukturen finden sich horizontal), die auch als harmonische Motive verwendet werden.

<sup>13</sup> Beide haben den Intervallvektor [111111], d. h. jedes abstrakte Intervall (Halbton bis Tritonus) ist genau einmal enthalten.

b) Im ersten der *Canons* op. 16,<sup>14</sup> *Christus factus est pro nobis*, häufen sich die PCS 3-3 und 3-5 (meist als Teilung von großer Septime oder kleiner None), zudem gibt es auch hier auffallend viele ganztönige Klänge (meist 3-8). Im Unterschied zu op. 15/V sind sie aber – v. a. wegen des »unlyrischen« Grundzustands – noch weniger als Harmonien wahrnehmbar.

Nicht die Wahl der Zusammenklänge ist also charakteristisch für *Fahr hin*, sondern ihre Einbettung und besonders Stimmführungsphänomene wie Parallelführungen und »Vorhaltsbildungen«, die sich auch hier ähnlich auswirken wie vor einem tonalen Hintergrund. Wenige Beispiele mögen die wichtigsten Phänomene illustrieren:

Fahr hin, o Seel', zu deinem Gott

der dich aus nichts gestaltet den Him - mel offenhaltet.

Fahr hin zu dem, [...] die Un - schuld...

3-5 3-5 3-8 4-21 3-5 4-9 (tonal)

3-8 4-215 3-8 (tonal)

3-8 4-229 4-229 3-5 4-9 4-215

ganztönig Quart-Tritonus 3-5 & 3-8 enthalten, Intervall-Vektor [111111] Singstimme

Abbildung 3.

14 Es handelt sich um einen Umkehrungskanon für Gesang, Klarinette und Bassklarinette, der 1924, also deutlich später komponiert wurde.

## Harmonik im atonalen Kontrapunkt

Die im B-Kanon melodisch so präzise Ganztönigkeit tritt harmonisch zum ersten Mal in T. 6 (»Gott«) auf, die vorwiegend milden Klänge (»tonale« Durchgangsklänge wie der letzte sind keine Ausnahme) sind verbunden durch das liegende *b*<sup>1</sup> der Singstimme. Ähnlich wirkt T. 11 (»Himmel«), der von auffälligen Parallelführungen vorbereitet wird: Den Terzen (A- und B-*dux* Ende T. 9) folgen doppelte Quintparallelen als schwungvoller Auftakt der Instrumentalstimmen zum in allen Stimmen quasi parallel absinkenden »Himme«l. Die ebenfalls anfangs in der Melodik des B-Kanons entwickelten Seufzerfiguren werden zunehmend auch harmonisch relevant: zuerst in der Synkope der B-Stränge in T. 5 (»Gott«), dann in T. 11 ff. immer wieder die Töne *e* und *d* aufgreifend, wirken sie sich im Prinzip aus wie Vorhalte oder (allgemeiner) Umfärbungen eines Klangs. Am stärksten spürbar wird dieser Effekt zu Beginn der zweiten Strophe in T. 14: Zum ersten Mal liegt die Singstimme oben, an ihren langen Tönen (*e*-*d* hat sich zu *e*-*d* geweitet) hängen gleichsam die Vorhaltsfiguren des B-*dux* (Trompete), zugleich verdichten sich die Akkorde (Quinte, Quartklang, Quintklang) hin zum zweimaligen 4-Z29 in gleicher Schichtung (»zu dem«). Ein entgegengesetzter Vorgang spielt sich in gedehnter Form am Schluss ab: Durch die allgemeine rhythmische Verlangsamung und den *cantus firmus*-artigen A-Kanon tritt das harmonische Geschehen zum ersten Mal an die Oberfläche, gleichzeitig wird durch die sich häufenden »leeren« Quinten und Quartan die Spannung herausgenommen; die Strebetendenz chromatischer Anschlüsse weicht einem statischen, offenen Ausdruck. Dieser Vorgang ist dramaturgisch umso wirkungsvoller, als er an die »wildeste«, polyphon dichteste Passage des Liedes – vertrackte Rhythmik, häufige Klangfarbenwechsel bzw. kürzeste Phrasen – anschließt, die kaum vertikal zu hören ist. Erlösung wird hier nicht nur durch Entschleunigung dargestellt, sondern als Entknotung der Kanonstränge zu einem harmonisch wahrnehmbaren Satz.

Während Webern sich also Harmonik im Sinne von logischer Progression, von Spannung und Lösung, Entfernung und Annäherung als einen *der* Träger subjektiven Ausdrucks versagt, trägt die häufige Wiederkehr bestimmter Klangtypen nichtsdestotrotz maßgeblich zur Fasslichkeit bei.

## Ausdruck

Von der Grundstimmung her steht bei diesem Begräbnislied die Hoffnung auf ein jenseitiges Leben klar im Vordergrund. Das »Nicht mehr ganz von dieser Welt«-Sein vermittelt sich in der hellen Instrumentation, dem transparenten rhythmisch-metrischen Schwebезustand der Polyphonie wie dem harmonisch-melodischen der Ganztönigkeit, sowie den – für Weberns Verhältnisse – ungewöhnlich milden, leuchtenden Klängen. Ganz offen und unmittelbar wird insbesondere der Erlösungsgedanke durch die zunehmende Verdichtung des Satzes und die darauffolgende Lösung in den sich verflüchtigenden »Choral« dargestellt. Dies ist wiederum eng mit dem Zustand der Harmonik verknüpft, die erst am Schluss offen hervortritt, um sich im selben Moment mit dem Ausklingen der Stimmen sukzessive aufzulösen. Entsprechend ist gerade das Zurücktreten vom subjektiven Ausdruck im Sinne von Fühlen und Wollen hervorstechendstes Ausdrucksmerkmal dieses Liedes. Die – auch symbolisch bedeutsame – Kanonstruktur hält zusammen, wo die Bindekräfte von Motivik und Harmonik, vorrangige Träger eines »persönlichen« Ausdrucks, sich zurückziehen. So wird andersherum durch die zunehmende strukturelle Durchwirkung der »Zwang des Ausdrucksbedürfnisses« (Schönberg über Harmonik)<sup>15</sup> relativiert.

Die Vorstellung vom Sich-Bahn-Brechen eines Subjektiven scheint nicht mehr das Wesentliche zu erfassen. Zu finden wäre ein neuer Ausdrucksbegriff für den »Ausdruck jenseits des Subjektiven«, d. h. für das Zusammenfallen einer geradezu renaissancehaften Klarheit mit den »nachsubjektiven« Ausdrucks-kondensaten einer avancierten Tonsprache, die schon Züge einer neuerlichen Hinwendung zu zahlenmäßiger Organisation trägt.

15 »Jeder Akkord [...] entspricht einem Zwang, einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewussten Logik in der harmonischen Konstruktion.« Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien (1911) <sup>4</sup>1922, 502.

© 2015 Almut Gatz (almut.gatz@hfm-wuerzburg.de)

Hochschule für Musik Würzburg [University of Music Würzburg]

Gatz, Almut (2015), »Harmonik im atonalen Kontrapunkt. Zu Anton Weberns ›Doppelkanon in motu contrario‹ op. 15/V« [Harmony in Atonal Counterpoint: On Anton Webern's "Double Canon in motu contrario" op. 15/V], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 387–396.  
<https://doi.org/10.31751/p.163>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anton Webern; Atonalität; atonality; counterpoint; Harmonik; harmony; Kontrapunkt; Lied; song

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015