

# Aspekte der Harmonik im instrumentalen Frühschaffen Anton Webers

von Jan Maegaard

Die großen Neutöner unseres Jahrhunderts, in den 70er und 80er Jahren geboren – dabei sei nicht nur an die Komponisten der Wiener Schule gedacht, sondern auch an Bartók, Strawinsky, Skrjabin, Charles Ives und andere – sind alle mit der tonalen Harmonik aufgewachsen. Für sie war die Dur-Moll-Tonalität nicht nur Gewohnheit und Sprache, sondern geradezu eine Selbstverständlichkeit; diese bildete den Rückgrat der Musik, die sie geliebt und gekannt haben: Dem Gefühl für das tonale Gefüge sind sie niemals los geworden. Für diese Komponisten war der Verzicht auf die Tonalität eine viel gewagtere und bedeutungsschwerere Handlung, als wir uns heute, nach dreiviertel Jahrhundert, vielleicht überhaupt vorzustellen vermögen.

Uns faszinieren noch die diesbezüglichen Auseinandersetzungen in Webers Vorträgen aus den Jahren 1932 und 1933. Sein Erstaunen, daß sowas stattfinden konnte, schimmert durch seine Worte, wenn er darüber spricht, obwohl es damals schon vor 20 Jahren stattgefunden hatte:

*Die Beziehung zu einem Grundton wurde immer lockerer. Dadurch ist der Zustand eingetreten, daß man den Grundton schließlich streichen konnte. Die Möglichkeit einer raschen Modulation hat mit dieser Entwicklung nichts zu tun, sondern gerade dadurch, daß dies alles geschehen ist, um den Grundton zu sichern, die Tonart auszubauen – gerade dadurch, daß man für die Erhaltung der Tonart gesorgt hat, wurde ihr das Genick gebrochen!... Wir, Berg und ich, haben das alles am eigenen Leibe erlebt. – Ich sage dies nicht, damit es in meine Biographie komme, sondern weil ich zeigen will, daß es in heißen Kämpfen errungene Entwicklung ist, die entschieden notwendig war.<sup>1</sup>*

Je mühsamer die Loslösung von der Tonalität war, und je konsequenter sie durchgeführt wurde, um so bedeutsamer für die Einschätzung der späteren Werke ist uns der Gebrauch, den der Komponist in den Frühwerken von der Tonalität gemacht hat, also für die Frage: In welchem Licht müßen wir die nicht-mehr-tonale Musik erblicken, und in welchem Licht mag er sie selber gesehen haben?

Nicht allen Komponisten war die Abkehr von der Tonalität gleich mühsam. Bartók z.B., der sich in der Zeit um 1920 für »das Atonale« einsetzte,<sup>2</sup> scheint im besonderen die harmonischen Kadenzwendungen überdrüßig geworden zu sein.<sup>3</sup> Gisella Selden-Goth, die kurzfristig bei ihm studierte, be-

richtete im März 1920, daß er sie gelehrt hatte, »die herkömmliche Kadenz von Tonika zu Dominante« zu verachten.<sup>4</sup> Bekanntlich half ihm die Bauernmusik zur »Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Moll-Systems«.<sup>5</sup> Dafür scheinen ihm Überlegungen über Tonalität/Atonalität hinsichtlich des großformalen Aufbaus niemals Schwierigkeiten bereitet zu haben.

In schroffem Gegensatz dazu hat Schönberg die Tonalität in erster Linie als ein Mittel der Gliederung angesehen. Mitte der 20er Jahre erklärte er rückschauend: »... durch den Verzicht auf die traditionellen Mittel der Gliederung war das Aufbauen größerer Formen zunächst unmöglich, da solche ohne deutliche Gliederung nicht bestehen können.«<sup>6</sup>

Es ist offenbar eine Scheidung vonnöten zwischen jedenfalls zwei Aspekten der Tonalität, und zwar zwischen Tonalität als Erzeuger harmonischer Wendungen im kleinformaten Raum und Tonalität als Mittel der Gliederung im großformaten Raum, wenn man dem Gebrauch, den sich die Komponisten der spättonalen Phase der Tonalität machten, gerecht werden will, um dadurch einen perspektivischen Einblick in die tonalen und nicht-tonalen Vorgänge ihrer späteren Werke zu gewinnen. Obwohl in beiden Fällen die Tonalität als Mittel der Strukturierung dient, wirkt sie sich doch verschieden in den beiden Bereichen aus.

Um Weberns Handhabung der tonalen Mittel von diesem Blickpunkt her zu beleuchten, seien drei instrumentale Frühwerke herangezogen. Instrumentalwerke wurden gewählt, weil sie mehr auf absolut-musikalischen Formungsprinzipien fußen als die Vokalwerke, auch wenn außermusikalische Anlässe dahinterstecken mögen. Die Werke sind *Im Sommerwind*, »Idyll« für großes Orchester (1904) und zwei Streichquartettwerke vom Jahr 1905, der sogenannte »Langsame Satz« und das einsätziges Streichquartett.<sup>7</sup>

*Im Sommerwind* mag wohl in mehreren Hinsichten ein unreifes Werk sein; aber gerade hinsichtlich der Harmonik ist das Stück auffallend avanciert, vielleicht von Rich. Strauß beeinflusst. Es entstand, kurz bevor Webern Schüler von Schönberg wurde, und liefert somit Auskunft über den Reifegrad seiner musikalischen Entwicklung zur Zeit, als er das Studium antrat.

Im harmonischen Gesamtplan herrscht viel Unruhe. Anfänglich werden die Übergänge von Tonart zu Tonart sorgfältig durch Änderungen der Generalvorzeichen markiert; aber nach ungef. 120 Takten scheint der Komponist diese Praxis aufgegeben zu haben. Es folgen 100 Takte ohne Generalvorzeichen, ohne daß man deshalb sagen könnte, daß diese lange Strecke in C-Dur stehe. Nur die letzten 35 Takte sind wieder tonartlich vorgezeichnet: D-Dur – G-Dur – D-Dur. Für den Gesamtplan bestimmend waren offenbar keineswegs Überlegungen über irgendwelchen tonalen Entwicklungsgang; vielmehr scheint eine gewisse Buntheit im Harmonischen angestrebt zu sein,

dem fast impressionistischen naturlyrischen Ton des Gedichts von Bruno Wille, worauf sich die Musik bezieht, entsprechend.<sup>8</sup>

Unter den vielen Motiven in diesem Stück heben sich zwei als harmonisch konzipiert hervor. Es sind das im ruhenden D-Dur Klang des Anfangs auftauchende und später immer wieder erscheinende Drehmotiv (Beisp. 1) und das zum erstenmal bei Ziffer 5 erscheinende »Motiv der landschaftlichen Schönheit«, wie man es nennen könnte (Beisp. 2). Im ersten ist die Anknüpfung an die Tonalität überdeutlich. Es fängt ohne Stufenwechsel an,



Beisp. 1. *Im Sommerwind*, T.9-18.

indem zwischen Dur-Tonika und Moll-Tonika mit hinzugefügter Sext gewechselt wird. Es folgt eine Wendung nach der Dominante und ihre Wiederholung, T.11-12 und 13-14, und nun lockert sich die Tonalität recht plötzlich, indem die Akkorde chromatisch in die Dominante von F-Dur hineingleiten. Im zweiten Beispiel ist die Harmonik durchwegs fließend. Durch fünf Takte gleiten die Akkorde von F-Dur nach D-Dur und wieder nach F-Dur zurück;



Beisp. 2. *Im Sommerwind*, T.73-80.

das leitet in eine Sequenzfolge, einen Ganzton aufwärts, die in B-Dur einmündet. Es fällt auf, wie reibungslos die Musik zwischen den harmonischen Bereichen hin- und herschwankt. Man bekommt den Eindruck, daß die Handhabung der Tonalität noch kaum in den Dienst eines Gliederungsbe-

dürfnisses, sondern vielmehr als Ausdrucksmittel *sui generis* verwendet wird.

Der »langsame Satz« für Streichquartett (Juni 1905) zeigt ein ganz anderes Bild. Man erkennt die Spuren von Schönbergs Unterricht. Der harmonische Gesamtplan ist sehr festgefügt, und hängt mit der Harmonik des Hauptthemas eng zusammen. Am Anfang des Themas (Beisp. 3) wird die Tonalität in der Schwebe zwischen C-Moll und Es-Dur gehalten. Erst am Ende, nachdem G-Moll leicht berührt worden ist, tritt Es-Dur unverkennbar als die Haupttonart hervor.

Es-dur: Tp/T    Sp D T    C-moll: T S7 DD <sup>o</sup>D    S DD <sup>o</sup>D    T (D) Sp D T

Beisp. 3. Langsamer Satz, T.1-8.

Die im Beispiel aufgezeigten tonalen Verhältnisse spiegeln sich im großformalen Satzbau wieder. T.1-26: Es-Dur; T.27-37: G-Moll; T.38-52: C-Dur (Variante von C-Moll); T.53-105: Es-Dur. Im ersten Viertel der Komposition herrscht also die Haupttonart, das zweite Viertel wird von der Dominantparallele (G-Moll) und der Variante der Tonikaparallele (C-Dur) geteilt, und schließlich ist die ganze zweite Hälfte der Haupttonart vorbehalten. Man bemerkt, wie ordentlich und diszipliniert alles vorsieht. Die Harmoniefolgen des Hauptthemas sind einfach harmonisch analysierbar. Dasselbe trifft für das ganze Stück, bis auf einige wenige Takte mit Ganztonakkorden am Ende des C-Dur Abschnitts, zu, was keineswegs von dem ein Jahr vorher entstandenen Orchesterstück gesagt werden kann. Die tonalen Verhältnisse des Quartettsatzes sind somit strukturell aufeinander bezogen im großformalen wie im kleinformaten Raum; von Harmonik als Ausdrucksmittel *per se* ist kaum mehr die Rede.

Um so merkwürdiger muß das nur drei Monate später entstandene Streichquartett (August-September 1905) in dieser Hinsicht vorkommen. Hier herrschen über lange Strecken Ganztonakkorde, die sich jeder tonalen Analyse entziehen. Man kann fast von einem Ganztonnebel sprechen, in dem stark profilierte tonale Dreiklänge stellenweise aufleuchten, bis endlich die Musik zuerst in D-Dur, dann in E-Dur zur Ruhe kommt. Es mag durchaus wahr sein, daß Segantinis Triptykon »Werden – Sein – Vergehen« dem Komponi-

sten als Inspiration gedient hat; daß aber das ganze Stück demgemäß gebildet sei, also von drei »Bildern« bestehe, wie Hans Moldenhauer nahegelegt hat, das sehe ich nicht.<sup>9</sup> Das Stück zerfällt in vielen kleinen Abschnitten, unter denen Reprisen-elemente in der zweiten Hälfte erkennbar sind (siehe Fig. 1).

In der Introduction und im ersten Abschnitt herrschen ausschließlich Ganztonakkorde. Ein E-Dur Dreiklang bricht jäh ein am Anfang des zweiten Abschnitts, T.45, und später erscheinen in gleicher Weise Durdreiklänge auf G und H. Im dritten Abschnitt herrschen wieder Ganztonklänge, und der nun folgende Abschnitt, T.70-80, ist von chromatisch verbundenen, dissonierenden Akkorden geprägt, unter denen reine Durdreiklänge auf Des, A, B, D, Fis, B und Cis auftauchen. Eine Überleitungspartie ist wieder in der Schwebe gehalten, mündet aber in eine Kadenz nach C-Dur ein. Die nun folgende kleine Fuge steht in C-Dur. An dieser Stelle erscheint zum ersten-

Takte	Teil	Tonalität	Takte	Teil	Tonalität
1-22	Einl.	Schwebend			
23-44	A	Schwebend	127-152	A'	Schwebend
45-54	B	E-Dur sporadisch	153-159	B'	Fis-Dur sporadisch
55-69	C	Schwebend	160-178	C'	Schwebend
70-80	D	Chrom.: Des, A, B, D, Fis, B, Cis	179-187	D'	Chrom.: As, C, E, As, E
81-90	Überl.	Schwebend	188-200	Überl.	Schwebend
91-113	Fuge 1	<u>C-Dur</u>			
114-126	Fuge 2	Schwebend			
			201-222	E	<u>D-Dur</u>
			223-249	F	Schwebend
			250-260	E'	<u>E-Dur</u>
			261-265	Zw.spiel	Schwebend
			266-280	E' (Forts.)	<u>E-Dur</u>

Fig. 1. Streichquartett 1905: Formübersicht.

mal eine wirkliche Tonart.<sup>10</sup> Eine zweite kleine Fuge ist wieder tonal schwebend. Sie leitet in eine Reihe von Abschnitten, T.127-187, die den Abschnitten T.23-80 genau entsprechen. In dem letzten von diesen, T.179-187, mit den chromatisch verbundenen, dissonierenden Akkorden erscheinen die Durdreiklänge auf As, C, E, As – Transposition einen Ganzton abwärts der Akkorde auf B, D, Fis und B im Abschnitt T.70-80 – und auf E. Dieser E-Dur Dreiklang am Ende des Abschnitts schafft eine Beziehung zum jäh

einbrechenden E-Dur Dreiklang im T.45, als ein tonaler Dreiklang zum erstenmal erklang. Nach einer tonal schwebenden Überleitungspartie folgt der letzte Teil des Quartetts, in dem die tonal gestalteten Abschnitte überwiegen, und in dem auch ein neues Thema eingeführt wird, zuerst in D-Dur, dann, nach einem tonal schwebenden Abschnitt, abschließend in E-Dur T.250-280. In diesem Schlußteil ist wieder eine kurze, an den Beginn erinnernde fünftaktige Episode mit Ganztonklängen eingeschoben.

Die tonartlich regulierten Partien schreiten demnach von C-Dur T.91-113 über D-Dur T.201-222 nach E-Dur T.250ff. Das harmonische Endziel wird bereits im T.45 von dem dort erscheinenden E-Dur Dreiklang sowie vom Dreiklang am Ende des Reprisesabschnitts D' T.186 vorgezeichnet. Während die tonartliche Regulierung der Akkordfortschreitungen im kleinformaten Raum über weite Strecken gänzlich aufgehoben ist, sind die die Gliederung der Gesamtform markierenden tonalen Merkmale mehrfach ausschlaggebend.

Ein solches Stück 1905 im wienerischen Raum zu konzipieren, ist als Pioniertat zu werten. Schönberg arbeitete damals bis Ende Oktober an das unvollendete Kammermusikwerk *Ein Stelldichein* nach dem gleichnamigen Gedicht von Richard Dehmel; erst dann, also frühestens um den 1. November, hat er die Arbeit an die 1. Kammersymphonie, op. 9, angefangen.<sup>11</sup> Weberns Streichquartett lag am 12. September in Reinschrift vor.<sup>12</sup> In einem seiner Vorträge erzählt er von dem ungeheuren Eindruck, den die Kammersymphonie auf ihn machte: »Mit allen diesen Dingen nähern wir uns der Katastrophe: 1906 – Schönbergs Kammersymphonie (Quartenakkorde!).«<sup>13</sup> – Solche finden wir in Weberns Quartett nicht; aber das zweite harmonische Merkmal der Schönbergschen Kammersymphonie, die Ganztonharmonie, ist bei Webern bereits im Spätsommer 1905 voll ausgebildet, und zwar über längere Strecken, als es derzeit bei Schönberg Gewohnheit war. Jedoch, von Atonalität vor Schönberg zu reden, wie es Klaus Metzger<sup>14</sup> und später auch Gertraud Cerha<sup>15</sup> in Verbindung mit diesem Werk getan haben, ist meines Erachtens übertrieben. Die harmonischen Mittel der Atonalität standen Webern zu dieser Zeit noch nicht zur Verfügung. Die Tonalität ist zwar vielfach

Beisp. 4. Streichquartett 1905, T.1-7.

schwebend; aber daß die Tonart E-Dur vom Anfang an im Bewußtsein des Komponisten gewesen ist, daran ist kaum zu zweifeln. Der Anfang des Quartetts (Beisp. 4) mit dem »Muß es sein«-Motiv zielt zuerst auf E und dann, T.4-5, auf dessen Dominante H. Diese Verhaltensweise wird aber erst im Retrospekt deutlich.<sup>16</sup>

Bereits diese kurze Betrachtung von Aspekten der Harmonik in den drei instrumentalen Frühwerken läßt einige Erkenntnisse zu: 1. Die Lockerung der tonalen Harmonik ist schon vor Weberns Begegnung mit Schönberg erkennbar. 2. Durch dessen Unterricht wurde Weberns Harmonik gefestigt, damit sie für die großformale Disposition nutzbar gemacht werden konnte. 3. Danach blieb die Tonalität als Strukturmittel im großformalen Raum, d.h. das Festhalten an tonalen Fixpunkten, für ihn wichtiger als die tonal deutbare Harmonik im kleinformaten Raum. Sie blieb erhalten, auch nachdem die tonale Harmonik des Details weitgehend durch andere Mittel, vorerst durch Ganztonakkorde, ersetzt worden war.

Wenn man von diesem Punkt aus die Werke der Folgezeit betrachtet, wird ersichtlich, daß Webern zuerst von den Perspektiven des Streichquartetts zurückgeschreckt hat. Der Sonatensatz (Rondo) für Klavier und das Rondo für Streichquartett in D-Moll<sup>17</sup>, beide wahrscheinlich vom Jahr 1906, laßen diese Folgerung zu. An die Mahnung Schönbergs um diese Zeit, laut Polnauer, daß Webern, statt weiter zu experimentieren, sich lieber befließigen sollte, sein Handwerk zu perfektionieren<sup>18</sup>, sei an dieser Stelle erinnert. Sowohl die eben erwähnten Stücke als auch das Klavierquintett (1907)<sup>19</sup> und die Passacaglia op. 1 (1908) sind meist eindeutiger im Harmonischen als die mehr nebelhaften Partien des Quartetts vom Jahr 1905.

In der weiteren Entwicklung der Instrumentalwerke bezeichnen die Fünf Stücke für Streichquartett (1909) den Punkt, an dem die Form zu schrumpfen anfängt. Die »Dauer-Krise« setzt ein. Während es also Webern wohl verstand, den Verzicht auf tonale Mittel im harmonischen, kleinformaten Bereich zu bewältigen, stellte sich ihm die Abwesenheit von tonalen Fixpunkten im Formenbau als problematisch heraus. Die Krise, die auch Schönbergs und Bergs Musik kurzfristig betraf, die aber für Webern ein viel schwerer zu überwindendes Hindernis war, wird somit von dem Kenntnis zu seiner Handhabung der Tonalität in den noch nicht atonalen Werken in eine weitere Perspektive gestellt.

## Noten

1. A. Webern, *Wege zur neuen Musik*, ed. W. Reich. Wien: Universal, 1960. S. 51f.
2. B. Bartók, »Das Problem der neuen Musik«, *Melos* I,5 (1920) 107-110.
3. B. Bartók, »Ungarische Bauernmusik«, *Musikblätter des Anbruch* II,11-12 (1920) 422-424.
4. *Vossische Zeitung* 6. 3. 1920, zitiert von *Documenta Bartokiana* II (1965) S. 271f.

5. B. Bartók, »Selbstbiographie« 1921. *Documenta Bartokiana II* (1965) S. 118.
6. A. Schönberg, »Gesinnung oder Erkenntnis?« in: *25 Jahre Neue Musik* (Jahrbuch 1926 der Universal Edition), ed. H. Heinsheimer und P. Stefan. Wien: Universal, 1926. S. 28.
7. Opp. posth., New York: Carl Fischer, 1966 bzw. 1965 und 1965.
8. H. and R. Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf, 1979. S. 69.
9. *Ibid.*, S. 86.
10. Dieser kleine Abschnitt darf in Verbindung mit dem Quartett, »das in C-Dur war,« wovon Webern in seinen Vorträgen berichtet, gesetzt werden. Davon heißt es: »Die Tonart, der gewählte Grundton, ist sozusagen unsichtbar – »schwebende Tonalität!« – Alles hatte aber noch Beziehung zu einer Tonart, vor allem am Schluß, um den Grundton herzustellen. Der Grundton selbst war aber nicht da – er war im Raume schwebend, unsichtbar, nicht mehr notwendig. Es hätte umgekehrt bereits gestört, wenn man sich wirklich auf den Grundton bezogen hätte.« Diese Beschreibung paßt vollends auf diese kleine Fuge in C-Dur, nur mit der Einschränkung, daß sie nur 23 Takte umfaßt, und somit schwerlich »ein Quartett« genannt werden konnte. Webern, op.cit. S. 52.
11. Das Konzept fängt auf S. 92 des Skizzenbuches 1905-06, d.h. nach dem 28. 10. 1905, an. Siehe J. Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen: Wilh. Hansen, 1972. Bd. I, S. 21 und 46.
12. Moldenhauer, op.cit., S. 722f.
13. Webern, op.cit., S. 51.
14. H.-K. Metzger, »Über Anton Weberns Streichquartett 1905« in: *Musik-Konzepte. Sonderband Webern I* (Nov. 1983). S. 84.
15. G. Cerha, »Zu den Arbeiten aus dem Nachlaß Weberns« in: *Anton Webern 1883-1983. Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag*, ed. E. Hilmar. Wien: Universal, 1983. S. 210f.
16. Die Anwesenheit von E-Dur am Anfang des Quartetts ist »unsichtbar« in einer der Tonart des erwähnten C-Dur Quartetts ähnlichen Weise. Siehe Note 10.
17. Opp. posth., New York: Carl Fischer, 1969 bzw. 1970.
18. Cerha, op.cit., S. 211.
19. Op. posth., Hilldale, New York: Boelke-Bomart, 1962. Philharmonia nr. 485, 1970.

## Resumé

Ud fra en konstatering af, at prisgivelsen af de tonale midler for den komponistgeneration, der var opvokset med dur og moll som den selvfølgelige basis for musik, var en mere voget og følgesvanger handling, end man måske i dag kan forestille sig, drages tre af Anton Weberns instrumentale ungdomsværker frem med henblik på undersøgelse af de tonale midlers brug: *Im Sommerwind*, »idyl« for stort orkester (1904), »Langsamer Satz« for strygekvartet og Strygekvartet i én sats (begge 1905). Frigørelsen for tonaliteten var for Webern en møjsommeligere proces end for mange andre, og han gennemførte den også mere konsekvent end de fleste inden for den generation. I undersøgelsen skelnes mellem tonalitet som regulerende instans for akkordfølger inden for det korte forløb og tonalitet som formartikulerende middel i det lange forløb, d.v.s. på det storformale plan.

*Im Sommerwind*, der komponeredes umiddelbart før Webern påbegyndte sine studier hos Schönberg, opviser en broget mangfoldighed på det storformale plan, i hvilken en overordnet tonal plan ikke erkendes. Til gengæld finder man en for sin tid avanceret og behændig behandling af de tonale midler på detailplanet (eks. 1 og 2). – I »Langsom sats« fra juni 1905 er billedet et andet, hvad ses som en følge af Schönbergs undervisning. På det overordnede plan er den tonale disposition særdeles klar: 1. fjerdedel står i hovedtonearten Es-dur, 2. fjerdedel deles ligeligt mellem g-moll (Dp) og C-dur (Tpv), 3. og 4. fjerdedel står i Es-dur. Denne disposition ses at afspejle hovedtemaets harmonik (eks. 3), som begynder i Es-dur/c-moll området (T og Tp), berører g-moll (Dp) og kadencerer i Es-dur (T). Satsen som helhed opviser en enklere analyserbar harmonik end orkesterstykket. – I strygekvartetten fra august-september samme år er billedet atter forandret. Lange passager forløber konsekvent i en tonalt ikke analyserbar heltoneharmonik. Stykkets form artikuleres alligevel tildels med tonale midler (se fig. 1). Ikke blot repræsenterer de få tonalt entydigt partier vejen fra C-dur over D-dur til E-dur, men også



de sporadisk optrædende rene treklange tjener til at markere formforløbet. Den første tonale treklang, der høres, er en E-dur akkord i t-45, denne akkord afslutter også den varierede reprise, og epilodgden slutter utvetydigt i E-dur. Det konkluderes, at denne toneart, trods den tonale utydelighed gennem det meste af satsen, er hovedtoneart, og det vises, at de melodiske indledningsfigurer, t. 1-7 (eks. 4), har e og h som måltoner. Påstande om »atonalitet før Schönberg« afvises.

De følgende års kompositioner op til Passacaglia for orkester op. 1 (1908) opviser en entydige-re, men dog stærkt avanceret harmonik. Fra 1909 – Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 – bliver Weberns musik atonal og begynder at skrumpe ind. Mens opgivelsen af tonale midler på detailplanet ikke beredte ham vanskeligheder, skulle fraværet af tonale midler til markering af formen vise sig at være problematisk. Den »varighedskrise«, som også en kort tid ramte Schönbergs og Bergs musik, men som det faldt Webern langt sværere at overvinde, bliver stillet i et videre perspektiv på baggrund af kendskabet til hans brug af tonalitetens midler i de endnu ikke atonale værker.