



VARIATIONEN OP. 30 FOR ORKESTER: VARIASJONER OVER EN KONTUR

- BIDRAG TIL FORSTÅELEN AV ET PARTITUR

A. SCHAATHAUSEN
CHEF D'ORCHESTRE

I et temanummer omkring orkestret og dets situasjon i våre endrede musikalske omgivelser er det på sin plass å ta frem en komponist som så og si aldri står på norske – for den saks skyld også utenlandske – orkestres repertoar: Anton von Webern. I hvert fall blir ikke hans produksjon gjort til gjenstand for en systematisk gjennomgang som gjør det mulig å opparbeide en fremføringstradisjon. I motsetning til f.eks. Sjostakovitsj her til lands...

Årsakene til dette er selvfølgelig mange, ikke minst en generell konservativ repertoarpolitikk. Denne problemstillingen lar jeg imidlertid ligge, da dette ikke er ment å være nok et "sytete" innlegg i debatten, men derimot et bidrag til forståelsen av et Webern-partitur.

VANSKELIG?

Jeg innrømmer det like godt med en gang: Han er vanskelig! Ligger ikke utilnærmeligheten som en tåke over partituret? Er han ikke som komponist asketisk og fjern, usensuell og tørr? Vi kan i hvert fall konstatere at det er spesielle problemer forbundet med å fremføre hans musikk. Selve lydstyrken i hans verker tangerer sjelden en intim viskning i øret, med hvilke praktiske vanskeligheter dette medfører for musikerne. Ingenting kommer gratis, det klinger ikke fint "av seg selv".

For å kunne nærme seg Webern må man gå grundig til verks. En intuitiv og dermed, som mange ynder å kalle det, emosjonell tolkning av Webern vil fort falle til marken som usammenhengende og meningsløs. Musikken stiller krav til grundig forarbeide. Interpreten må ha en vel gjennomtenkt analyse (f.eks. av frasene), klargjort før selve innstuderingen.

Vi vil i det følgende forsøke å nærme oss Weberns *Variationen* op. 30 med det mål for øye å kunne lette arbeidet med innstuderingen av verket. Dette vil vi gjøre ved å gå fra en kort formell analyse av verket via observasjon av faktiske hendelser i partituret til enkeltte praktiske forslag vedrørende interpretasjonen.

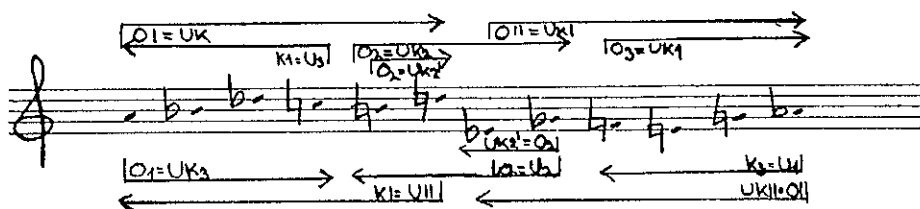
TEGNING: WEBERN DIRIGERER
SKISSE AV HILDEGARD JONE

VARIATIONEN OP. 30

Variationen op. 30 ble skrevet i tidsrommet januar 1940 til februar 1941, for et orkester bestående av fløyte, obo, klarinett (Bb), bassklarinett (Bb), horn (F), trompet (Bb), trombone, (bass-)tuba, pauker, celesta, harpe og en 5-stemmig strykebesetning. Dette er det eneste rene orkesterverk Webern skrev i moden alder. Hans forrige orkesterverk, *Symfonien* op. 21, ble skrevet 12 år tidligere.

REKKEN

Rekken som ligger til grunn for verket er karakteristisk for den sene Webern som for å strengt kunne organisere sine komposisjoner også hadde minuttise krav til selv den minste byggesten. Naturlig nok gjelder dette også rekken, selve utgangspunktet for å kunne utvikle det strukturelle nettverket som skal utgjøre komposisjonen. Infrastrukturen i rekken for op. 30 er i så måte symptomatisk:



ILL. 1

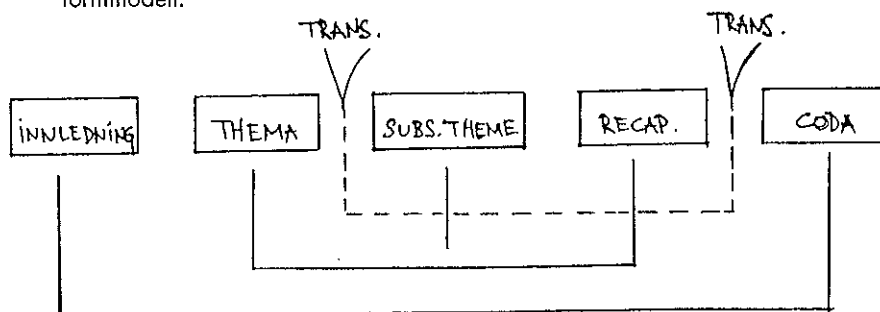
Rekkens seks siste toner tilsvarer en krepset omvendning av de seks første. Den samme relasjonen finner vi da naturlig nok mellom de fire første tonene og de fire siste, og mellom de to halvpartene av den midterste firetonegruppen. Videre analogier finner vi i forskjellige krepset- og omvendingsformer av rekke-transposisjoner.

FORM

Denne rekken med sin sterke betoning av symmetri har sin klare parallell i stykkets skjematiske form som i følge Webern selv ser slik ut:

INTRODUCTION:	t.	1	- 20
THEME:	"	21	- 55
TRANSITION:	"	56	- 73
SUBSIDIARY THEME:	"	74	-109
RECAPITULATION			
(like a development):	"	110	-134
TRANSITION:	"	135	-145
CODA:	"	146	-180

Med en enkel tillempning kan disse seksjonene innpasses i en symmetrisk formmodell:



ILL. 2

VARIASJONER?

Allerede tittelen "Variasjoner" og den skjematiske storformen leder oss på villspor i tilnærmingen. Dette fordi begge deler skaper forventninger med hensyn til en form og en dramaturgi som ikke vil bli innfridd.

Variationen tilhører samme kategori som Stravinskij's *Symphonies of Wind Instruments*. For begge komponister gjelder at de setter et navn på verket som tilsynelatende refererer til en arkaisk formtype mens titlene egentlig henspiller på deres grunnleggende oppfatning av musikk og egne komposisjonsmetoder. For Stravinskij's vedkommende, hans "objektive" syn på komponering som en lek med lyd, intervaller og rytmer ("Symphonies" = "samklanger"), for Weberns del at all hans komponering i sin essens er en stadig varierende av en grunnleggende form, en rekke, en kontur, en rytmisk celle osv.

TRADISJONEN

George Perle skriver i sin bok "Serial Composition and Atonality":

"The most essential element in variation form is a constant factor, which, although it allows the possibility of a continually changing complexion, maintains a recognizable presence throughout the work." (1)

Et grunnleggende element i den tradisjonelle oppfatningen av variasjonsformen er at minst et musikalsk element stadig er tilstede i en gjenkjennbar form. Det er viktig å observere at dette elementet gjerne kan være varigheten, f.eks. av en seksjon. I en variasjons-sats forventer man at den melodiske, rytmiske eller klanglige tematikken skal ha en klart definert utsrekning i tid slik at denne kan oppfattes som en vedvarende enhet som har en klar avgrensning i forhold til neste enhet (variasjon).

NYE PRINSIPPER

Den kanadiske musikkforskeren Kathryn Bailey påpeker at for å kunne gjøre variasjonsformen anvendelig innenfor tolvtoneteknikken, blir det nødvendig for Webern å erstatte de tonale, konstante faktorene med nye. "Anton Webern var spesielt oppfinnsom i så måte", og hun fortsetter:

"...In his variations the constant element – the unifying factor – is in the nature of a PRINCIPLE (the word is Webern's) rather than a melodic or harmonic phrase. Thus he employs at various times the palindrome, augmentation and diminution, and rhythmic canon as bases for his movements in variation form." (2)

De tidligere auditivt, enhetliggjørende prinsippene blir nå forsøkt erstattet med et sett av tilsynelatende mekaniske prinsipper. Det interessante er imidlertid at Weberns metaformose- eller variasjonsteknikk, med litt arbeide, faktisk lar seg følge. Strukturene er for en stor del hørbare og lagt åpent ut i lynne teksturer. Dette i motsetning til f.eks. hos Schönberg, hvor rekken som oftest fungerer som en skjult bærestruktur, til og med i de komposisjonene hvor den har sitt utspring i et tema.

Konstruksjonen hos Webern er altså det samme som musikken. Musikken blir det samme som leken med de vedvarende prinsippene.

URPHENOMEN

Weberns idé om vedvarende prinsipper eller grunnleggende "lover" som et middel til å skape musikk som inneholder et vev av strukturelle forbindelser, må forstås på bakgrunn av Goethes "Urphenomen". Dette kan forklares som et fenomen, f.eks. en celle i naturen som innbefatter alle fenomener som vil opptre og som er identisk med alt som kommer til å opptre. I likhet med Goethe vil imidlertid ikke Webern at hans metoder i kunstens verden bare skal sees på

1) George Perle: "Serial Composition and Atonality" London: Faber & Faber, 1962, s. 139

2) Kathryn Bailey: "The Evolution of Variation Form in the Music of Webern", *Current Musicology* No. 16 (1973) s. 55-70

som et bilde på naturens ideelle, direkte formålstjenlige prosesser. Hans metoder og hans musikk er i seg selv sakens kjerne – i seg selv et stykke natur. (Vi finner dessuten i denne tankegangen også en treffende beskrivelse av hvordan en kunstner oppfatter sin egen skaperakt i den kreative "ekstasen": alle ting stemmer overens, alle ting er relatert, "står i et mystisk forbund med hverandre" osv.)

En teknikk som er en nærliggende i forlengelsen av idéen om et strengt enhetlig materiale, sprunget ut av en begynnende celle, er metaformosen: Materialet i en figur som bygger på innholdet av den foregående figuren med den vesentlige forskjell at noe har forandret seg eller noe nytt har kommet i tillegg. Webern skriver i et brev til Hildegard Jone, forfatteren av tekstene til samtlige av hans senere verker:

"...six tones are given, in a shape determined by the order and the rhythm; what happens then...is nothing other than that same shape over and over again! In constant "metaphormosis" of course – but it is still the same again and again... So many metaphormoses of the first shape yield the "theme". This as a new entity, goes through so many metaphormoses in turn. These fused into a new entity, yield the form of the whole piece." [3]

3) Anton Webern i brev av 26. mai 1941 til Hildegard Jone

4) Kontur = mønstre av stigende og fallende tonehøyder som er abstrahert fra deres rytmiske form (i motsetning til begrepet "melodi" som behandler "kontur" og "rytmisk form" som et hele).

Fra A. Schaathun: "Lasse Thoresen og den musikalske humanismen", Ballade 4-86, s. 86 (siterende Thoresen).

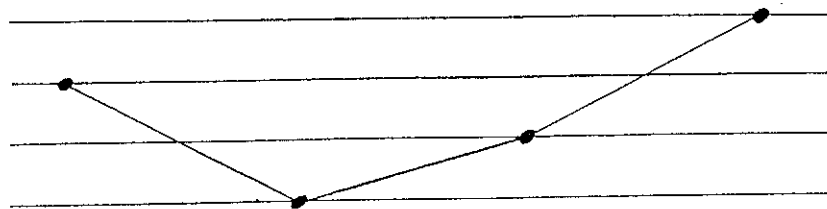
I *Variationen* op. 30 kan vi klarere enn i mange andre av Weberns verker virkelig følge materialets metaformose. Prosessen blir gjort mulig ved hjelp av en subtil variasjonsteknikk. Utgangspunktet – "temaet" som tittelen "Variasjoner" henspiller på – er en kort, karakteristisk kontur [4] som gjennomgår en auditivt, fullt oppfattbar, kontinuerlig transformasjon. Dette skjer, som vi senere skal se, på flere parametriske plan, til samme tid.

EN KONTUR

Konturene av temaet slik Webern definerer det i følge storformen, dvs. i seksjonen "Thema" takt 21-55, er vist i illustrasjon 3. Ifølge idéen om den kontinuerlige variasjon er det i og for seg uvesentlig hva som defineres som tema, siden dette kan tolkes som bare nok en variant av konturen. Sett i relasjon til den forutgående "Introduction" særpreges imidlertid denne konturen ved å ha en større utstrekning i tid og kan dermed sies å ha en større auditiv pregnans.

Hver kontur består av fire toner og er som rekken delt i to deler som står i et komplementært forhold til hverandre. (Den symmetriske modellen gjør seg altså gjeldende på alle strukturelle nivåer.) I illustrasjon 4 er de 20 første taktene av stykket, m.a.o. innledningen, forsøkt beskrevet gjennom en demontering av partituret. Hver kontur (variasjon) er oppløst i sine enkelte, parametriske bestanddeler.

Selve konturens form, dvs. tonehøydene blir representert gjennom relativ plassering i en stjernekart-lignende kolonne. Varighetene er redusert gjennom heltallsrepresentasjon. Dette for å kunne avdekke eventuelle dimensjoner og augmentasjoner av de rytmiske cellene. Videre følger en enkel formant-analyse basert på det fonetiske alfabet. Til slutt følger en kolonne med den "læsrevne" dynamikken.

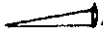




ILL. 3

RYTMISKE GESTALTER OG TVETYDIG FORM

5) Se 2) s. 58.

6) Tidsretninger er et sentralt begrep i sonologien, det auditive analysesystemet som har blitt utviklet av O. A. Thommessen og L. Thoresen ved Norges Musikkhøgskole.

Med tidsretning menes at en tekstur kan skape inntrykk av å bevege seg mot noe som skal komme (fremtid, ofte markert ved , av å være utløst av noe som var (fortid, , eller av å hvile i det som er (nåtid, ). Det opereres også med sekundære tidsretninger. Disse markeres gjerne med stiplede linjer.

Jeg er skyldig å gjøre oppmerksom på at det egentlig ligger et paradoks i å bruke tidsretningsanalyse på de enkelte parametre, som det vil bli gjort i det følgende, da det nettopp er sonologiens idé å forholde seg til resultatet av alle parametrene som ett fenomen.

7) Se også 4) under avsnittet "isotopi", s. 13, om konturen som metafor for utenom-musikalsk mening.

8) I undertegnedes høyst uvitenskaplige definisjon av begrepet (a)tonalitet (egentlig (a)toniskhet) kan man dele inn de tolv tonene i to heltonegrupper (delmengder) startende på hhv. c' og ciss'.

Graden av atonalitet i et avsnitt avhenger nå av hvor ofte man veksler mellom de to delmengdene. De typiske Webern-intervallene, f.eks. stor septim og liten sekund beskriver begge delmengdene og regnes herved som atonale intervaller (egentlig ustabile). Legg merke til at den forstørrede kvarten i følge denne definisjonen holder seg innenfor én delmengde og herved regnes som et mer tonisk intervall.

Ser vi på de tre første konturene av verket, vil vi finne at de inneholder ikke bare referanser til hverandre, men også intrikate refleksjoner og variasjoner av seg selv. Dette gjelder varigheter såvel som tonehøyder.

I et brev til Willi Reich i mai 1941 beskriver Webern innledningen av op. 30 slik:

"Everything, then, that occurs in the piece comes from one of the two ideas which are stated in the first and second bars (double bass and oboe!). However, it is reduced even further, as the second figure (oboe) is already in itself retrogressive: the second two notes are the cancrizans of the first two, but rhythmically augmented. There follows in the trombone another statement of the first figure (double bass), but in diminution! And in cancrizans as to both (motives) and intervals."

Som Kathryn Bailey påpeker i sin diskusjon av sitatet ⁵ er ikke de to siste tonene i den andre konturen, (obo), en eksakt retrograd form av de to første. Den ordrette retrograde formen som Webern refererer til er av rytmisk karakter. (Disse forholdene er anskueliggjort i den reduserte kolonnen for rytmer i ill. 4.)

SKYGGEKONTURER

En tones lengde avgjøres av tiden mellom to attakker, slik at en pause altså regnes som en varighet sammen med den forutgående tonen. Denne interpoleringen av pauser kan skjule anvendelsen av rytmiske teknikker som f.eks. den rytmiske kanon som ligger til grunn for "skyggekonturene" fra og med kontur nr. fire.

REDUKSJON TIL TO KONTURER

Man kan redusere alle de forskjellige konturene til at de bare er variasjoner over to modeller, med to forskjellige funksjoner: en åpen, fremadrettet og en lukkende eller lukket (=tilbakeleitet eller statisk tidsretning) ⁶.

En kontur som er "åpen" har en språklig funksjon hvori det ligger en mulighet til eller krav om en fortsettelse. Konturen peker videre, har en "krok". En kontur som er "lukket" eller "lukkende" slutter seg om seg selv ved å ende ved utgangspunktet. Denne går i ring, beskuer seg selv og gir dermed en fornemmelse av noe avsluttende. ⁷

DEN KORTESTE NOTEN

Disse trekkene ved hver kontur kan forsterkes ytterligere. Det viktigste er hvor den korteste varigheten er plassert i konturen, hvor det metriske tyngdepunkt ligger, med den følge dette får for hele det musikalske utsagnet. Som eksempel kan vi bruke rytmen $\downarrow \downarrow \uparrow \downarrow$ og rytmen $\downarrow \uparrow \downarrow \downarrow$ som indikerer henholdsvis en "åpen" og en "lukket/lukkende" tidsretningsfunksjon. De andre parametrene vil naturligvis ha sin innvirkning på den språklige betydningen. Dette gjelder kanskje i særlig grad tonehøydeparameteret.

KONTURENS FORM OG TIDSRETNINGER

I Weberns tilstrebede vektløse og tilnærmet atonale tonekontinuum ⁸ har tonehøyden en særskilt funksjon. I motsetning til i mer tonal musikk hvor vekten av den enkelte tone blir bestemt ut fra hvilken relasjon den har til den aktuelle tonale funksjon. I *Variationen* knyttes fremdrift tydelig til høye tonehøyder eller oppadrettede bevegelser. Vi vil også finne at uttoning eller avfrasing kobles til lavere tonehøyder og nedadrettede bevegelser.

Vi kan av dette slutte at konturens form, dvs. dens tonehøyder, er knyttet til tidsretningsfunksjonen ved at en kontur som har et fallende intervall fra første til

siste tone, indikerer et fall i intensiteten som skaper mindre fremdrift og som gir, alt etter de andre parametrenes innvirkning, en tilbakelemt, i visse fall statisk, tidsretning. På samme måte gjør dette seg gjeldende for en kontur som har et stigende intervall fra første til siste tone. Denne får svært ofte en fremadrettet funksjon.

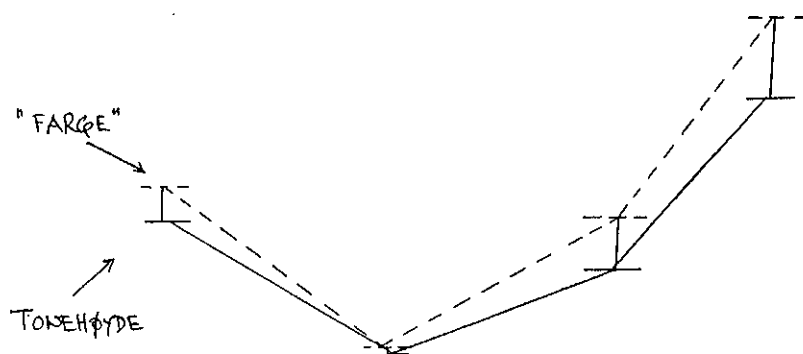
INSTRUMENTASJON AV KONTURENE

Dette aspektet av konturene understrekes ytterligere ved at visse instrumenter eller mixturer kobles til de forskjellige funksjonene. F.eks. blir markert fremdrift ofte koblet til mixturen fløyte/obo/klarinet og fargen fioliner uten sordin. Uttoning eller avslutning, altså en tilbakelemt tidsretning, har ofte instrumentasjonen celli og/eller kontrabasser og bass-klarinet.

Statisk eller nøytral, svakt tilbakelemt tidsretningsfunksjon utgjøres av sordinerte violiner eller en sordinert violingruppe med en "kant" av usordinert soloviolin. Videre har vi under denne statiske eller svakt tilbakelemt kategorien også en instrumentasjon som er knyttet til en etterklongsfunksjon, nemlig pizzicato i strykere med harpe og celesta.

DE ENKELTE TONENES FARGER

En viktig bestanddel i Webers partiturer er at deres tynne tekstur flittig gjør plass for solistiske innsatser. Dette gjør det faktisk mulig å følge det enkelte instruments farge på hver enkelt tone. Formantene (vokalfargene) følger naturlig nok tonehøydekonturens form, men gir alt etter instrumentenes spesifikke egenskaper i forskjellige leier, subtile utdypninger av en kontur. Dette vises best med en enkel illustrasjon (Ill. 5). Hvis vi nå ordner disse formantene i en skala fra mørkt til lyst (egentlig fra lukket til åpent), vil vi kunne avtegne en slags fargenes retning på en akse og herav kunne lese ut tendenser (Ill. 6).



ILL. 5

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

An Werner Reinhardt

VARIATIONEN

für Orchester

ANTON WEBERN, op. 30

ORCHESTER:

- Flöte
- Oboe
- Klarinette in B
- Baß-Klarinette in B
- Horn in F
- Trompete in C
- Posaune
- Baßtuba
- Pauken
- Celesta
- Harfe
- Streicher

*

Aufführungsdauer: ca. 9 1/3 Min.

*

NB.: In der vorliegenden Partitur klingen alle Instrumente wie notiert.

The image shows a page of a musical score for orchestra. It features 15 staves, each labeled with an instrument: Flöte, Oboe, Klarinette, Bass-Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, Bass-Tuba, Celeste, Harfe, and a group of strings (I, II, Bratschen, Violoncelli, Kontra-Bässe). The score is written in 3/8 time. It includes tempo markings such as 'Lebhaft' (Allegro) and 'Langsamer' (Adagio). There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is arranged in two systems, with the first system ending at the 'Celeste' staff and the second system starting with the 'I' string staff. The tempo changes from 'Lebhaft' to 'Langsamer' and back to 'Lebhaft'.

© Copyright 1956 by Universal Edition A. G., Wien
 In die "Philharmonia" Partiturenammlung aufgenommen
 U.E12417 W.Ph.V.448

wieder langsamer *rit.*... lebhaft $\text{♩} = ca. 112$
 langsamer $\text{♩} = ca. 712$
 $\text{♩} = ca. 160$

Fl. 1, Ob., Kl., Bkl., Fag.

Trp., Pos., Tuba

Cell.

Bass.

wieder langsamer *rit.*... lebhaft $\text{♩} = ca. 112$
 langsamer $\text{♩} = ca. 160$

1. Vln., 2. Vln., Vla., Cell.

$\text{♩} = ca. 112$ *rit.*... lebhaft, $\text{♩} = ca. 160$

Fl. 1, Ob., Kl., Bkl., Fag.

Trp., Pos., Tuba

Cell.

Bass.

$\text{♩} = ca. 112$ *rit.*... lebhaft, $\text{♩} = ca. 160$

1. Vln., 2. Vln., Vla., Cell.

molto rit. - - - - - *sehr ruhig*
♩ = *erratische* (ca. II2)

Musical score for measures 18-23, measures 1-4, and measures 5-8. Includes piano parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hrn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cym.).

Musical score for measures 9-12 and measures 13-16. Includes Cello (Cel.) and Double Bass (Bst.) parts.

molto rit. - - - - - *sehr ruhig*
♩ = *erratische* (ca. II2) *err.*
(Solo) *pp*

Musical score for measures 17-20, measures 21-24, and measures 25-28. Includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hrn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cym.) parts.

subito lebhaft
♩ = ca. 160

Musical score for measures 24-27, measures 28-31, and measures 32-35. Includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hrn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cym.) parts.

Musical score for measures 36-39 and measures 40-43. Includes Cello (Cel.) and Double Bass (Bst.) parts.

subito lebhaft
♩ = ca. 160
Dämpfer auf

Musical score for measures 44-47, measures 48-51, and measures 52-55. Includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hrn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cym.) parts.

1		C A B D 2 2 1 2 O O E i	
2		P C A B (3 1 1 1) (3 2 2 6) i i o o	
3		A C D B 2 1 2 2 O A i P	
4		P C A A (2 2 1 2) (2 1 1 2) A i E A	
5		A B D C 3 1 2 6 O O E U	
6		P B A C (2 2 2 2) (2 2 2 2) E E D U	
7		B C A B (2 1 1 2) (2 2 2 2) [D] U E A	
8		B A C D 3 1 2 6 O P E U	
9		P C A B (2 2 1 2) (2 1 1 2) O P L	
10		C A B D 2 1 2 2 Y J E i	
11		P C A B (3 1 1 2) (3 2 2 6) E E D O	
12		A C D B 2 2 1 2 E A i U	

REDUSERT KONTUR
 REDUSERTE VARIGHETER
 FORMANT (VOKALFARGE)
 TIDSPRETN. KONT.-NIVÅ
 TIDSPRETN. SETN.-NIVÅ

III. 4: Skjematisk oversikt over forløpet i de første 20 taktene av Webern: Variationen



9) I et brev til Willi Reich av 3. mai 1941 (Reich, Ed.: "Wege zur neuen Musik" s. 67) skriver Webern om arbeidet med op. 30: "In basic principle my "ouverture" is an "adagio" form; but the recapitulation of the main theme appears in the form of a development; therefore, this element is also present..."

A. Schaathausen (1961), komponist og dirigent. Aktiv bak opprettelsen og driften av ensembler som Musikkhøgskolens Samtidsensemble og Oslo Sinfonietta. Studier i Oslo, London og Paris. Redaksjonsmedlem i BALLADE.

komplementert av paret $k3$ og $k4$ som har et tilsvarende innbyrdes forhold. Vi legger så til kontur nr. 5 som virker som et balanseskapende og utfyllende element som også blir gitt en ekko- eller etterklangsfunksjon.

Hele dette avsnittet, $k1$ til $k5$, komplementeres av setningen $k6$ til $k8$, som i sin komprimerte form – det er intet opphold mellom konturene – samtidig fungerer som en intensivering.

Avsnittet $k9$ til $k12$ forholder seg så til avsnittet $k1$ til $k8$ ($=k1-k5/k6-k8$) som kontur 5 forholder seg til avsnittet $k1$ til $k4$ ($k1-k2/k3-k4$). Denne kinesiske eske-modellen kan så utøkes til å omfatte hele form-deler. Til slutt vil vi oppnå den symmetriske storformen.

SAMMENFØYNINGER

Av største viktighet for en klargjørende interpretasjon er å bevisstgjøre anvendelsen av forskjellige sammenføyningsmodeller for både form-, frase- og setningsdeler. Gjennom å veksle systematisk mellom klar adskillelse og direkte overgang fra en setnings- eller formdel til den neste, vil en bli i stand til å understreke og diskutere den motsetning som finnes i partituret fra Weberns hånd, mellom ønsket om å skape en tradisjonell *Adagio-form* +9) og selve materialets kontinuerlige metaformose på mikroplanet.