Stefan Eckert

Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876)

In seiner wenig beachteten Schrift *Compositions-Schule oder Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter* stellt Wilhelm Dyckerhoff (1810–1881) einen theoretisch zwar eigenwilligen, pädagogisch jedoch interessanten Beitrag zur Melodielehre vor.[1] Im Unterschied zur Mehrzahl der Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts beginnt Dyckerhoffs Methode nicht mit der Harmonie, dem Motiv oder dem Takt, sondern mit dem *Tonbild*, das er als »einheitliche – d. i. im Geiste des Componisten nicht zerlegte – leicht behaltliche Tonfolge als Ausdruck einer Empfindung« versteht.[2] Dyckerhoffs dreibändige *Compositions-Schule*, die sich zum Ziel setzt, das von ihm entdeckte »Tonbild als die Grundform aller Musik nachzuweisen und, gestützt auf dasselbe, die Technik unserer Meister, soweit ich jene entdeckt zu haben glaube, mitzutheilen«,[3] thematisiert das *Tonbild* im ersten Teil seiner Kompositionsschule in der einstimmigen Melodie, im zweiten Teil in seiner Rolle in der Mehrstimmigkeit und im dritten im Zusammenhang ganzer Tonstücke. Obwohl Dyckerhoffs Darlegungen eher den Anschein einer willkürlichen Zusammenstellung verschiedener Ideen machen, bietet sein Ansatz zur Melodiebildung pädagogisch interessante und praktisch anwendbare Prinzipien, die sich auch in den heutigen Unterricht miteinbeziehen lassen.

Basierend auf dem ersten Teil »Einführung in die Melodielehre« werde ich im Folgenden zuerst einen Überblick über Dyckerhoffs Konzeption des *Tonbildes* geben, danach fokussiere ich auf Dyckerhoffs stufenweise Anwendung am Beispiel von Ludwig van Beethovens Klaviersonate Opus 49 Nr. 2 (16. Kapitel des dritten Teils, »Lehre vom Aufbau der Tonstücke«). Da Dyckerhoff seine *Compositions-Schule* in erster Linie als praktisches Kompendium ansah, werde ich gleichzeitig meine Unterrichtserfahrung mit Dyckerhoffs Ideen reflektieren. Ich bin davon überzeugt, dass Dyckerhoffs Konzeption des *Tonbildes* trotz verschiedener Probleme wertvolle Anregungen zur Melodiebildung mit besonderer Rücksicht auf melodische Gesten, Kontur und Register und unter

1 Wilhelm Dyckerhoff: *Compositions-Schule. Oder: Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter. Erster Theil, Einführung in die Melodiebilding*, 2., verb. und verm. Aufl., Leipzig 1870; *Zweiter Theil. Der Harmonielehre erster Cursus*, Leipzig 1872; *Dritter Theil. Die Lehre vom Aufbau der Tonstücke*, Leipzig 1876.

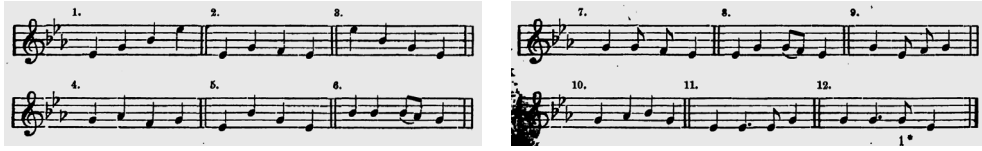
2 Dyckerhoff: *Compositions-Schule, Erster Theil*, S. 4 f.

3 Dyckerhoff: *Compositions-Schule, Zweyter Teil*, S. 111.

Einbeziehung struktureller Aspekte wie eine einheitliche Vorstellung, tonale Ausrichtung und Formbildung bietet.

Der erste Band von Dyckerhoffs *Compositions-Schule* widmet sich wie schon erwähnt der »Einführung in die Melodielehre«. In der Vorrede kritisiert Dyckerhoff die bestehenden Kompositionstheorien dafür, dass sie, obwohl sie der Melodie einen wichtigen Platz einräumen, keine Hilfestellung zur Melodiebildung geben. Diesem will Dyckerhoff mit seinen Darlegungen zum Tonbilde Abhilfe schaffen. Dyckerhoff beschreibt das Entstehen der *Tonbilder* folgendermaßen:

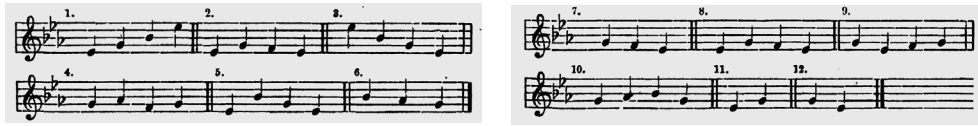
> »Von jenen Gedanken [dass alle Musik nichts anderes ist, als Ausdruck und Darstellung des Geahnten und Empfundenen] geleitet, gab ich unbefangenen Kindern, welche die Gabe des Gesanges besassen, eine lyrische Phrase, mit der Aufforderung, aus sich selbst heraus dazu zu singen. Stehenden Fusses sang Jedes zu dem gegebenen Texte eine Tonreihe, welche durchaus den Namen eines musikalischen Sätzchens verdient und zwar, ohne dass diese Kinder je etwas von Grundbass, Tonleiter, Melodiebildung u. s. w. gehört hatten. Der gegebene Text war: ›Gross ist der Herr!‹ Ich schlug auf dem Klavier Es-Dur an und die Kinder sangen je eins, oder mehrere folgender Sätzchen: (1–12).«[4]



Notenbeispiel 1 Wilhelm Dyckerhoffs Tonbilder (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 3)

Nach einem kurzen Exkurs über die Ausdrucksfähigkeit dieser Sätzchen fährt er fort:

> »Die Töne jener Tongruppen sind also keineswegs willkürlich an einander gereiht. Sie sind vielmehr gleichsam in *einem* Schlage geschaffen. Jedes Tonsätzchen ist der *einheitliche* Ausdruck einer Empfindung. Es ist darum auch keine Frage, dass nichts uns berechtigt, diese kleinsten musikalischen Wesen innerlich zu zerschneiden, in eine Zwei- oder Dreiheit, oder Vielheit. Thun wir es dennoch, so kann die Teilung mit Fug nur eine äussere sein.
> Diese im Bewusstsein nicht weiter zerlegten Tonsätze, diese Compositionen im kleinsten Rahmen, der subjective Ausdruck einer Empfindung durch eine einheitliche Tonreihe, diese kurzen, leicht behaltlichen Tongruppen spielen in der Musik eine so bedeutende Rolle, dass sie eines passenden Namens nicht entbehren dürfen.
> Wir wollen sie *Tonbilder* nennen.«[5]



Notenbeispiel 2 Wilhelm Dyckerhoffs »nackte« Tonbilder (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 5)

4 Dyckerhoff: *Compositions-Schule*, Erster Theil, S. 3.
5 Ebd., S. 4.

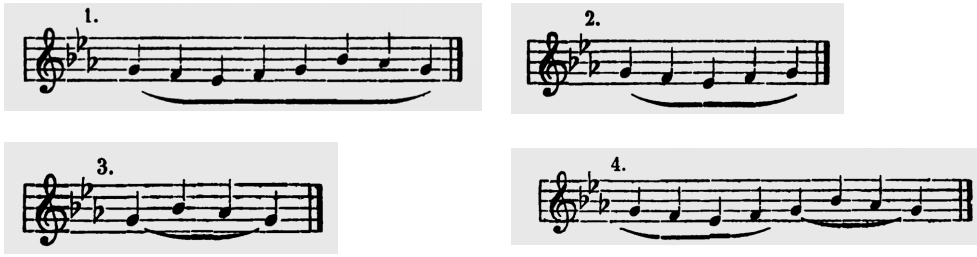
Notenbeispiel 1 gibt die zwölf Tonbilder mit unterschiedlichen Notenwerten, das heißt mit Rhythmus, wieder, Notenbeispiel 2 zeigt sie als »nackte« Tonbilder, ohne Rhythmus, in gleichen Notenwerten. Dies ist der Grund, weshalb Tonbild 2 und 8 gleich sind. Innerhalb der Tonbilder unterscheidet Dyckerhoff drei Arten: 1. Tonsprung (einfach/mehrfach), 2. Tonkette (schrittweise/stufenweise Bewegung) oder 3. Tonphrase (teils Sprung, teils Schritt). Zudem spricht er von Tonentwicklung, wenn der erste und der letzte Ton gleich sind wie in Tonbild 2, 4, 5, 8, 9 und 10. Er benutzt diese oder sehr ähnlich kurze melodische Einheiten ohne Rhythmus in gleichen Notenwerten als melodisches Ausgangsmaterial für alle seine Ausführungen in seiner *Compositions-Schule*.

Es ist nicht schwer, Kritik an Dyckerhoffs Konzeption des *Tonbildes* zu üben. Bereits Dyckerhoffs Anspruch, dass *Tonbilder* aus dem Naturgesang entstehen, hält kaum einer wissenschaftlichen Kritik stand. Dyckerhoff sieht den Beweis für diese Behauptung darin, dass er die ersten *Tonbilder* aus dem Gesang von Kindern gewinnt. Sein Tonbild ist jedoch weder das Ergebnis einer Studie zur Wahrnehmung und zum Ausdruck kleinster musikalischer Einheiten, noch kommen die Kinder selbständig zu diesen Tonbildern. Im Gegenteil, der Autor schlägt einen Es-Dur-Akkord an und erhält dadurch hauptsächlich Akkordbrechungen oder Akkordtöne, die durch einige Durchgangs- und Wechselnoten erweitert sind. Dyckerhoffs Vorgehen ist also eher an der Harmonik ausgerichtet und steht eigentlich im Konflikt mit seiner Behauptung, eine Theorie der Melodiefindung aufzustellen, die in erster Linie melodisch ist. Diese Fragestellung, ob Melodie aus Harmonie oder Harmonie aus Melodie gewonnen wird, ist jedoch nicht zentral in diesem Zusammenhang und ich möchte nur auf Heinrich Christoph Kochs Einleitung zum ersten Band seines *Versuchs einer Anleitung zur Composition* hinweisen, wo Koch die Frage anspricht, ob Harmonie Melodie oder Melodie Harmonie begründet. Koch sieht dies als Frage der Wahrnehmung; richtet sich unsere Wahrnehmung auf das Nacheinander der Töne, dann sprechen wir von Melodie, während das gleichzeitige Erklingen der Töne die Harmonie hervorhebt.[6] Zum anderen ist Dyckerhoffs Definition des Tonbildes auch so weit angelegt, dass sie nicht nur kurze musikalische Floskeln, sondern auch Intervalle und einzelne Töne miteinschließt. Obwohl man die Unbestimmtheit des Tonbildes als Schwäche ansehen kann – da praktisch alles Tonbild sein kann –, bietet die theoretische Unbestimmtheit pädagogische Vorteile. Dadurch dass es alles einschließen kann, kann man nämlich mit diesem Konzept ohne Voraussetzungen arbeiten, als ein musikalischer Ausdruck und ein Phänomen, dessen Unmittelbarkeit überall ausgenutzt werden kann. So zum Beispiel im Gehörbildungsunterricht, wo ich Dyckerhoffs nackte Tonbilder als beispielhafte musikalische Figuren benutze, um damit musikalische Expressivität zu thematisieren. Zwar besitzen die Akkordbrechungen und Tonschritte mit gleichen

6 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolfstadt 1782, S. 7 f.

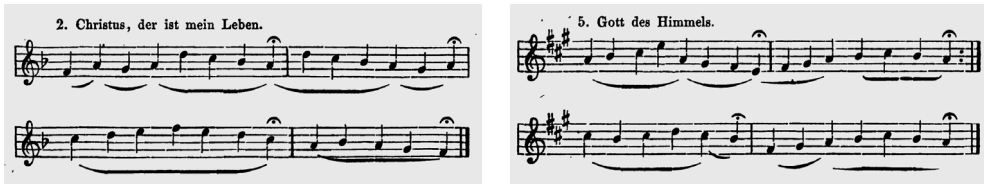
Notenwerten der 12 Tonbilder eine beschränkte Ausdrucksfähigkeit, doch sie spielen nur eine begrenzte beispielgebende Rolle als ersten Anstoß. Lassen sie mich kurz darlegen, wie Dyckerhoff diese Tonbilder weiter verbindet, oder um Dyckerhoffs Begriffe zu verwenden, wie diese Tonbilder sich weiterentwickeln und zu ganzen Tonstücken wachsen.

Im zweiten Kapitel widmet sich Dyckerhoff dem Satz, den er als »Ausdruck eines in sich abgeschlossenen musikalischen Gedankens durch ein oder mehrere Tonbilder« definiert.[7]



Notenbeispiel 3 Wilhelm Dyckerhoffs *Satz* (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 9 f.)

Notenbeispiel 3.1 zeigt Dyckerhoffs *Satz*, der aus einer Tongruppe von acht Noten besteht. Dyckerhoff kennt drei Arten der Satzverbindung: 1. Sätze, bei denen der Schlusston des ersten Tonbildes zum Anfangston des nächsten wird (Dyckerhoff nennt ein solches Verhältnis Tonbild und Abbild), 2. Sätze, bei denen der Verbindungston zweimal auftritt und 3. Sätze, die Tonbilder ohne Verbindungston vortragen (diese nennt Dyckerhoff Bild und Gegenbild).[8] Dyckerhoff stellt die zwei Tonbilder, die diesen Satz herstellen, als Nummer 2 und 3 dar. Da Nummer 2 mit dem Ton aufhört mit dem Nummer 3 anfängt, der Verbindungston jedoch nicht zweimal vorkommt, handelt es sich hier um den ersten Fall – das Verhältnis der zwei Tonbilder ist das von Tonbild und Abbild – was Dyckerhoff mit Hilfe zweier Legatobögen in Nummer 4 hervorhebt. Im dritten Kapitel diskutiert Dyckerhoff die Periode: »Eine Periode (Satzgefüge oder Satzgruppe)«, so Dyckerhoff, »ist eine Reihe innerlich zusammenhangender und zu einer grösseren Einheit verbundener Sätze.«[9]



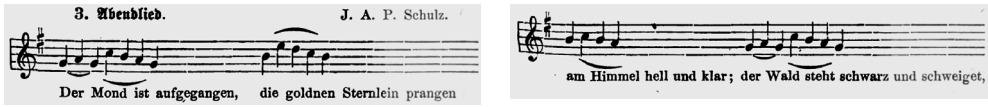
Notenbeispiel 4 Wilhelm Dyckerhoffs *Periode* (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 25, 31)

7 Dyckerhoff: Compositions-Schule, Erster Theil, S. 11.
8 Siehe ebd., S. 13 ff.
9 Ebd., S. 25.

Diese größere Einheit exemplifiziert Dyckerhoff mit Choralmelodien. Nummer 2, »Christus, der mein Leben ist«, enthält nach Dyckerhoff eine Periode, während Nummer 5, »Gott im Himmel«, aus zwei Perioden besteht. Dyckerhoffs Periode hat also wenig mit unserem Periodenbegriff gemeinsam. Während Nummer 2 als eine größere Einheit angesehen werden kann, kann Nummer 5 durch das Wiederholungszeichen als aus zwei Teilen bestehend angesehen werden. Nach Satz und Periode, beschreibt Dyckerhoff im vierten Kapitel Tonschlüsse (38–42). »Den Schlusston eines Satzes wollen wir den (melodischen) *Tonschluss* nennen.«[10] In Nummer 2, »Christus, der mein Leben ist«, enden alle Sätze auf der Terz (erster und zweiter Satz), auf der Quinte (im dritten Satz) oder auf dem Grundton (letzter Satz), welcher die Periode schließt. Um jedoch unnötige Komplizierungen zu vermeiden, benutze ich mit meinen Studierenden nur das Konzept einer Phrase, das heißt einer musikalischen Einheit, die mit einer Kadenz schließt, und stelle sicher, dass ein größerer Zusammenhang immer mit Ganzschluss schließt.

Im fünften Kapitel beschreibt Dyckerhoff einen quasi motivisch-thematischen Umgang mit Tonbildern, der durch die Wiederholung zustande kommt. Dyckerhoff nennt solche Wiederholungen *Urbild* und *Echo*, wobei das Tonbild, das wiederholt wird, zum *Urbild* und die Wiederholung zum *Echo* wird. Um Tonbilder harmonisch weiterzuentwickeln führt Dyckerhoff im sechsten Kapitel Tonika- und Dominantbilder ein, die er dann im siebten Kapitel mit diatonischen sowie chromatischen Nebentönen ausfüllt. Dies führt schließlich 1. zum Tonstück, 2. zum Verhältnis zwischen Tonbild und Text und 3. zur rhythmischen Gestaltung der Tonsätze. Alle drei Konzepte beinhalten nützliche Ansätze zur Melodiebildung.

»Ein Tonstück ist« für Dyckerhoff »der Ausdruck von Empfindungen durch Tonbilder, welche nach den Gesetzen der Schönheit gebaut und geordnet sind zu einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke.«[11]

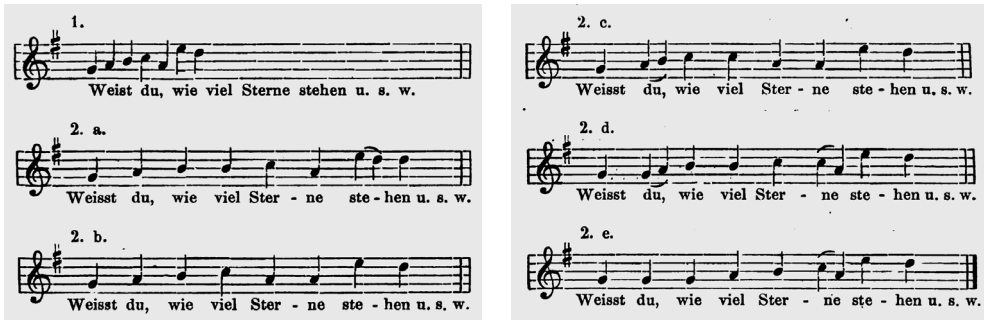


Notenbeispiel 5 **Wilhelm Dyckerhoffs Tonstück (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 85)**

Die Choräle, anhand derer Dyckerhoff die Perioden demonstriert, sind also auch Tonstücke. In der Tat, Dyckerhoff findet in Liedern und in Chorälen im Besonderen die beste Verwirklichung seiner Vorstellungen, da hier der textliche Ausdruck direkt mit dem musikalischen in Verbindung gebracht werden kann. Diese Strategie Dyckerhoffs benutze ich auch mit meinen Studierenden als ersten Schritt zur Liedkomposition.

10 Ebd., S. 38.
11 Ebd., S. 83.

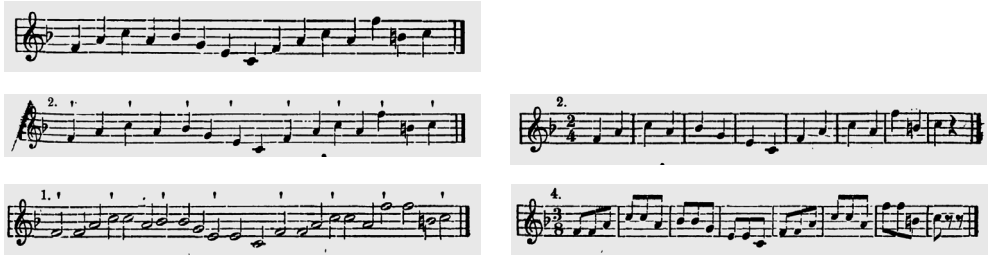
Anstatt vom Text direkt zur Melodie überzugehen, identifizieren sie in meinen Kursen zuerst Momente im Text, die sie mit entweder schrittweisen oder sprunghaften Gesten zum Ausdruck bringen wollen. Im Sinne Dyckerhoffs müssen sie also versuchen, den Text in Tonbilder umzusetzen. Dann verbinden sie die einzelnen Tonbilder zu Phrasen, für jede Zeile des Textes eine Phrase, wie Notenbeispiel 5 aus Dyckerhoffs neuntem Kapitel zeigt. Dadurch ergibt jede Zeile von »Der Mond ist aufgegangen« eine gewisse Kontur, was die Möglichkeit bietet, die Kontur und das Register der verschiedenen Phrasen, das heißt Zeilen, miteinander zu vergleichen und sicherzustellen, dass die Phrasen unterschiedliche Töne benutzen, um eine gewisse Abwechslung im Tonraum und im Register zu erzielen. Das 14. Kapitel, das sich mit Tonbild und Text beschäftigt, bietet eine ganze Reihe von Beispielen, wie Text und Musik verbunden werden können, und es demonstriert, wie man durch Wiederholung und Zusammenlegung der Töne verschiedene Textsetzungen ausprobieren kann.



Notenbeispiel 6 Wilhelm Dyckerhoffs »Tonbild und Text«
(Compositions-Schule, Erster Theil, S. 179 f.)

Diesen Prozess exemplifiziert Notenbeispiel 6 anhand von »Weist du, wie viel Sterne stehen«. Ich habe diese Beispiele in meinen Kursen benutzt, musste aber feststellen, dass sie zwar den methodischen Ansatz gut darstellen, dass aber der deutsche Text für fremdsprachige Studierende zu viele Probleme schafft. Während »Der Mond ist aufgegangen« und »Weißt du, wie viel Sterne stehen« im deutschsprachigen Raum sinnvoll sind, da die Texte bekannt sind und verstanden werden, waren die beiden Lieder für Nicht-Muttersprachler zu abstrakt. Wenn es um Vertonung von Texten geht, ist es daher ergiebiger, mit Texten in der Muttersprache der Studierenden zu arbeiten.

Im 17. Kapitel demonstriert Dyckerhoff, wie man mit textloser Musik verschiedene metrische Strukturen ausprobieren kann. Notenbeispiel 7 zeigt Dyckerhoffs Vorgehensweise, wo der Tonsatz zuerst in gleichmäßigen Viertelnoten erscheint und dann mit Akzenten, die auch als Taktakzente umgesetzt werden, in einen metrischen Zusammenhang gesetzt wird (zuerst ohne, dann mit möglicher Tonwiederholung). Obwohl dieser



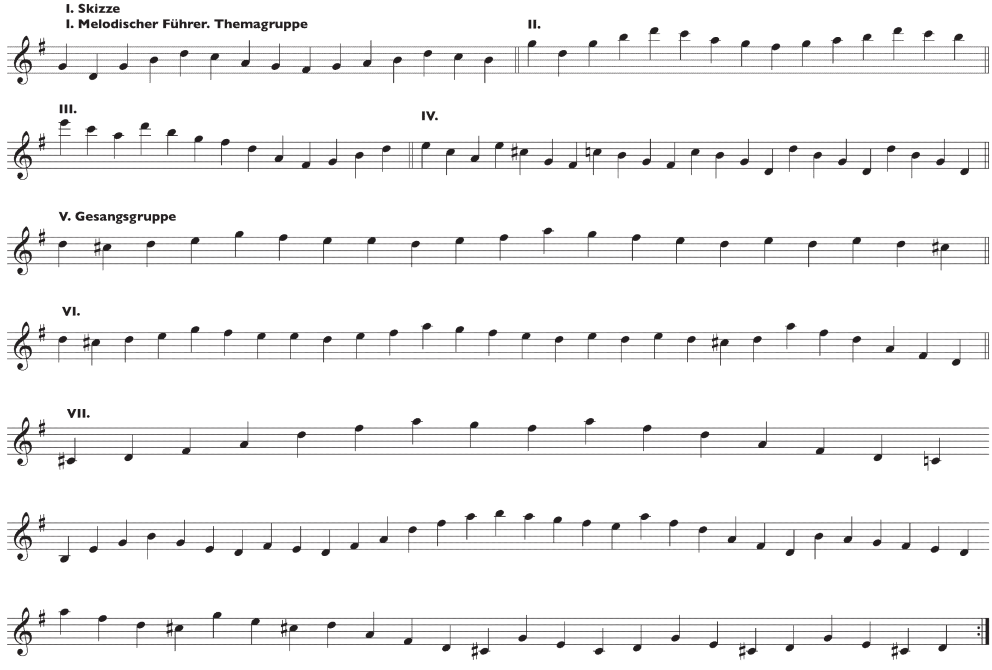
Notenbeispiel 7 Wilhelm Dyckerhoffs »Rhythmische Gestaltung der Tonsätze« (Compositions-Schule, Erster Theil, S. 231 ff.)

Vorgang logisch erscheint, erweist er sich in der Arbeit mit Studierenden als weniger verwendbar als das schrittweise Vorgehen bei der Liedkomposition. Vielleicht liegt es daran, dass der Vorgang zu mechanisch erscheint. Meiner Erfahrung nach ist es viel zweckmäßiger, für instrumentale Melodiebildung auf den Prinzipien von Johann Christian Lobes Taktmotiven aufzubauen als auf Dyckerhoffs unrhythmischen Tonbildern.[12] Auf der anderen Seite ist Dyckerhoffs analytischer Ansatz fähig, großformale Zusammenhänge von anderen Seiten zu beleuchten.

Im 16. Kapitel des dritten Bandes, »Der erste Satz einer Klaviersonate von Beethoven« demonstriert Dyckerhoff den Übergang vom Tonbild zum vollständigen Tonstück anhand des ersten Satzes, Allegro ma non troppo, von Ludwig van Beethovens Klaviersonate Nr. 20 in G-Dur Opus 49 Nr. 2. Dyckerhoffs Kapitel widmet sich dem vollständigen ersten Satz, hier will ich nur kurz auf die Exposition, also die ersten 52 Takte, eingehen. Dyckerhoffs Analyse beinhaltet drei Skizzen: eine einstimmige Skizze, die Dyckerhoff als *Melodischen Führer* bezeichnet (Notenbeispiel 8), eine zweistimmige Skizze, die aus dem melodischen Führer in der Oberstimme und einer Begleitung in der unteren besteht (Notenbeispiel 9), und eine vollstimmige Skizze. Da sich das Original von Beethovens Klaviersonate nur wenig von Dyckerhoffs zweistimmig figurierter Version unterscheidet, da Beethovens Satz bis auf wenige Momente hauptsächlich zweistimmig und leicht zugänglich ist, habe ich davon abgesehen, Letztere abzudrucken. Dyckerhoff notiert die 1. und 2. Skizze wie die Tonbilder, das heißt in Viertelnoten und in gleichen Abständen. Die 1. Skizze (Notenbeispiel 8) ist ohne Taktstriche notiert, während die 2. Skizze (Notenbeispiel 9) metrische Einheiten mit Taktstrichen kenntlich macht und zwei Achtel als Durchgangsnoten im Bass (im 3. und 7. Takt) beinhaltet.

Inwieweit ist Dyckerhoffs Analyse nun von Nutzen, das heißt, was kann diese Analyse zeigen oder hervorheben, was ohne sie nicht so einfach erkennbar wäre? Zum Ersten geht es in Dyckerhoffs Analyse um Tonbilder, also um das motivisch-thematische

12 Siehe Johann Christian Lobe: *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844.



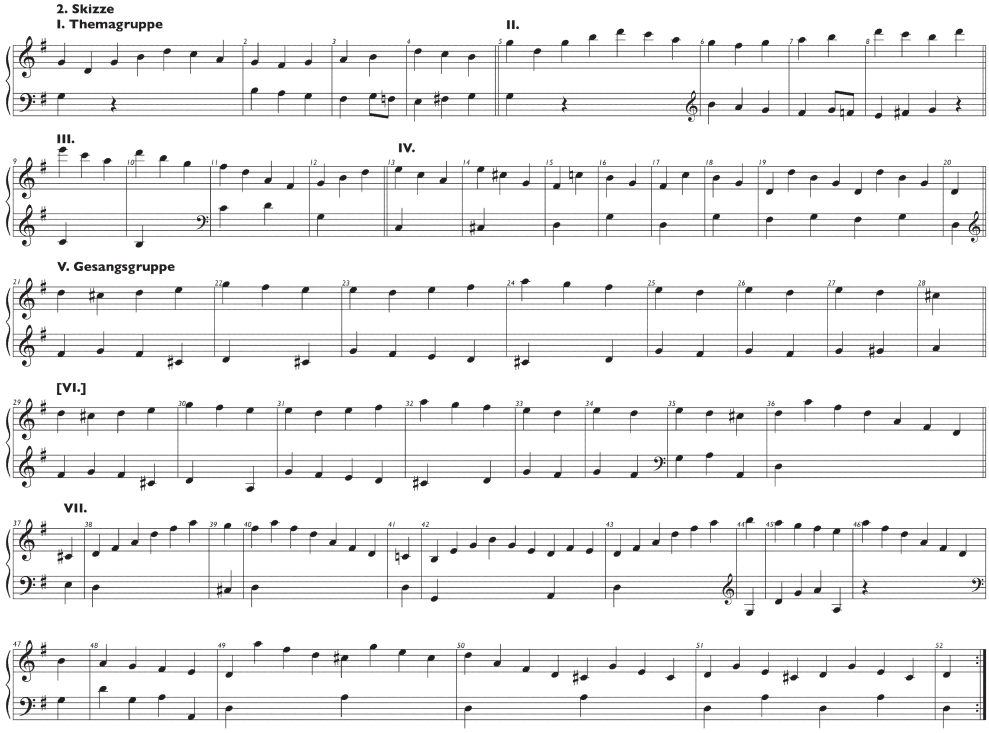
Notenbeispiel 8 Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 20 G-Dur op. 49 Nr. 2, I. Allegro, ma non troppo, Exposition, 1. Skizze (Dyckerhoff: Compositions-Schule, Dritter Theil, S. 120 ff.)

Grundmaterial dieses Satzes. Notenbeispiel 10 präsentiert die Tonbilder, die Dyckerhoff identifiziert.

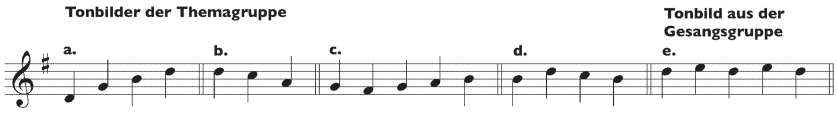
Die *Themagruppe* (Hauptsatz) dieses Satzes baut seiner Meinung nach auf vier Tonbildern (a, b, c, und d) auf: a.) die Akkordbrechung des G-Dur-Akkordes von d' bis d'', b.) die absteigende Dominantlinie d''– c''– a', c.) der Terzanstieg g'– h', der mit der unteren Wechselnote fis' und der Durchgangsnote a' zum g'– fis'– g'– a'– h' wird, und d.) der Abstieg d''– c''– h', während die *Gesangsgruppe* (V. Gruppe), der Seitensatz, ein weiteres Tonbild e.), die Wechselnotenfigur d''– e''– d''–e''– d'', beisteuert.

Dyckerhoffs Analyse demonstriert also klar, dass das melodische Material in dieser Sonate sehr einfach und begrenzt ist und die Tonbilder c.) und d.) den Hauptteil der *Gesangsgruppe* ausmachen. Zum Zweiten lässt sich in Dyckerhoffs Analyse gut aufzeigen, wie das nichtthematische Material hauptsächlich um einige Zentraltöne kreist. Die 2. Skizze hilft dabei, diese Aspekte im harmonischen Kontext darzustellen. Ich bin allerdings der Meinung, dass die wiederholte absteigende Akkordbrechung der III. Gruppe als wiederholtes Tonbild mit aufgenommen werden sollte, da sie die *Themagruppe* zum Ganzschluss führt. Dyckerhoffs Skizzen laden dazu ein, die Formteile der Exposition miteinander zu vergleichen:

– den Hauptsatz, bestehend aus drei melodischen Teilen: einem öffnenden Teil, der aus den vier Tonbildern (a, b, c, und d) besteht (1.), dessen Wiederholung in der



Notenbeispiel 9 Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 20 G-Dur op. 49 Nr. 2, I. Allegro, ma non troppo, Exposition, 2. Skizze (Dyckerhoff: Compositions-Schule, Dritter Theil, S. 125 ff.)



Notenbeispiel 10 Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 20 G-Dur op. 49 Nr. 2, I. Allegro, ma non troppo, Exposition, Dyckerhoffs Tonbilder (Dyckerhoff: Compositions-Schule, Dritter Theil, S. 124.)

oberen Oktave (II.), gefolgt von der dreimal absteigenden Akkordbrechung die mit Ganzschluss schließt (III.);

– die Überleitung (IV.), die weder moduliert noch dramatische Melodiesprünge miteinbezieht, sondern hauptsächlich die Dominante umkreist und mit einem Halbschluss schließt;
– den Seitensatz (V.) und dessen Wiederholung (VI.), die mit einem Ganzschluss in der Dominante enden, und
– den Schlusssatz (VII.), der mit dramatischen Tonleitern und Tonwiederholungen diesen ersten Großteil des Satzes schließt.

In Vorbereitung auf den Kongress habe ich drei größere Kompositionsprojekte in meinen Theorieunterricht miteinbezogen: eine Liedkomposition und zwei Instrumentalkompositionen (ein Rondo und eine Sonate). Besonders in der Liedkomposition habe ich viele von Dyckerhoffs Ideen benutzt – und ich bin zuversichtlich, dass es hier noch weitere Möglichkeiten gibt, die von den Studierenden genutzt werden können. Ich weiß noch nicht, wie viel Raum ich Dyckerhoffs Ideen in der Zukunft einräumen werde, wenn es um melodische Erfindung geht. Wie viele meiner Kolleginnen und Kollegen bin ich weitaus mehr daran interessiert, mit Partimenti, Schemata und Satzmodellen zu arbeiten als mit Tonbildern. Da ich jedoch oft mit Studierenden arbeite, die keine oder kaum musikalische Vorbildung mit ins Studium bringen und die als Musiklehrpersonen arbeiten wollen, sehe ich in Dyckerhoffs schrittweisem Zugang zur Melodiebildung eine Chance, wichtige Aspekte der Melodiebildung zu thematisieren, sodass die Absolventen meiner Kurse melodische Gesten, Kontur und Register bewusst einsetzen und zugleich Ideen fürs eigene Unterrichten entwickeln können. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, verdienen Dyckerhoffs Ideen unsere Aufmerksamkeit und weiteres Interesse.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1