Markus Sotirianos

# »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt*

**1. Einführung** Herablassend konstatierte Gottfried Wilhelm Fink im Jahr 1829 zur Herausgabe von Schuberts *Schwanengesang*: »O wie herrlich, wenn Jeder thun dürfte, was ihm im Rausche beliebte, und sein Gewaltsschlag wäre noch sein Ruhm! – Hätte Sch. länger gelebt, von diesem Paroxismus hätte er sich selbst geheilt.«[1] Harsche Kritik an einigen »Unziemlichkeiten«, die der Rezensent in dieser Liedersammlung entdeckt haben will. Doch was hat Schubert in seinen späten Liedern getan, um diese Empörung hervorzurufen?

Die Progressivität von Schuberts Liedern war damals und ist auch heute noch für eine seriöse und detaillierte Analyse ein Problem. Am Beispiel des Liedes *Die Stadt* lässt sich zeigen, wie die Betrachtungen in Extreme verfallen: einerseits gipfeln sie in Überhöhungen der Progressivität (Alfred Einstein: »prototype of the impressionist song«[2]), andererseits im Versuch, Modernes als extreme Inanspruchnahme von Traditionellem zu verharmlosen. Hilfskonstruktionen, Ausblendungen oder schlichtweg die Annahme, Schuberts spätes Schaffen sei eben »visionär«,[3] nehmen jedoch nicht in den Blick, wie solch progressive Effekte in der Zeit vor 1830 möglich waren.

Als alternatives Angebot soll gezeigt werden, wie ein Analyse-Versuch nach der »Theorie der Tonfelder«[4] helfen könnte, Erklärungen anzubieten, die zu den Klangwirkungen mancher harmonischer Phänomene bei Schubert sehr gut passen. Im Gegensatz zu traditionellen Herangehensweisen kann so das Moderne akzentuiert werden, ohne dabei in unzutreffende Übertreibungen zu verfallen.

**2. Der »unziemliche« ganzverminderte Septakkord** Der erste Effekt im Lied *Die Stadt*, den Fink als »Unziemlichkeit« wahrgenommen haben mag, ist der ganzverminderte Septakkord *c – es – fis – a*, der in Takt 3 zum ersten Mal erscheint. Vorzeichen und der Basston *c* in den ersten beiden Takten suggerieren als Tonart c-Moll, in der das Lied in

1 Gottfried Wilhelm Fink: Recension, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 31 (1829), Sp. 653–662, hier Sp. 661.

2 Alfred Einstein: *Schubert. A Musical Portrait*, New York 1951, S. 310.

3 Elmar Budde: *Schuberts Liederzyklen*, München 2003, S. 109.

4 Bernhard Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004; vgl. auch Michael Polth: Tonalität der Tonfelder – Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon, Wilhelmshaven: Noetzel, in: ZGMTH 3 (2006), H. 1, S. 167–178.

traditioneller Hinsicht tatsächlich steht. Dennoch ist der ganzverminderte Septakkord die erste eigentliche Harmonie des Liedes. Im weiteren Verlauf wird sich zeigen, dass dieser Klang das Lied insgesamt stark prägen wird. Faktisch handelt es sich um einen Klang, den man als verkürzten $D^{79}$ mit Fundament *d* auffassen könnte, mit der Septime *c* im Bass, nach der Funktionstheorie also ein $DD^{v}$.

Bekanntlich wurden bereits vor Schubert Werke geschrieben, die harmonisch nicht mit ihrer Tonika beginnen. Als Beispiele hierfür seien Mozarts »Dissonanzenquartett« KV 465 sowie Beethovens Sinfonie Nr. 1 op. 21, sein Streichquartett op. 59 Nr. 3 und die Klaviersonate op. 111 angeführt. Bei all diesen Werken handelt es sich zu Beginn jedoch um langsame Einleitungen, deren konzeptionelle Idee darin besteht, »Rätselbilder« darzustellen, bei denen statt eines Tonika-Akkordes ein »rätselhafter Akkord« erscheint, dessen harmonische Bedeutung sich erst im Verlauf der Einleitung klärt. Zum Ende dieser Passagen wird schließlich eine Dominante erreicht, von der aus der Allegro-Teil beginnen kann. Der geheimnisvolle Anfangsklang wird somit verständlich und erfährt eine Einbettung – wenn auch retrospektiv.

Schuberts Idee in *Die Stadt* ist erkennbar eine andere: Neu an dieser Art des Beginns ist die Selbständigkeit des ganzverminderten Septakkords, der die Substanz des Vorspiels – und schließlich sogar des Nachspiels – bildet. Die Selbständigkeit ist ein Hinweis darauf, dass traditionelle Erklärungen fehlgehen. Wer nämlich den ganzverminderten Septakkord traditionell erklären möchte, muss von der Möglichkeit einer Auflösung ausgehen. Beispielsweise sieht Elmar Budde diese Auflösung im Folgelied *Am Meer* und untermauert dies mit dem Hinweis auf Schuberts Original: Dort seien das Ende von *Die Stadt* und der Beginn von *Am Meer* in besonderer Weise untereinander notiert.

Betrachtet man die ersten beiden Takte des Folgeliedes *Am Meer*, so ist die Ähnlichkeit mit dem ganzverminderten Septakkord in der Tat unverkennbar (*c* – *dis* – *fis* – *as* statt zuvor *c* – *es* – *fis* – *a*). Dennoch ist die klangliche Einbettung entscheidend anders, denn hier wird der Akkord zweimal direkt und auf traditionelle Weise nach C-Dur aufgelöst. Buddes Erklärung erscheint unangemessen, weil sie den Akkord aus *Die Stadt* als einen auflösungsbedürftigen interpretiert, wo Schubert ihn doch eindeutig als selbständiges Klangphänomen darstellt.

Budde begibt sich sogar in einen offenen Widerspruch. Ästhetisch bleibt ihm das Progressive des Liedes nicht verborgen (er spricht vom »Eindruck eines unbegrenzten Raums, in den das Lied ›Die Stadt‹ gewissermaßen visionär eingebunden« sei). Folgerichtig schreibt er: »Es wäre nun im einzelnen zu zeigen, wie Schubert […] nicht nur die Grenzen der Gattung Gesang, sondern auch die Grenzen der Tonalität überschreitet.«[5] Doch eben dieser Gedanke der Überschreitung von Tonalität, den Budde zu Recht

5 Budde: *Schuberts Liederzyklen*, S. 109–111.

postuliert, wird von ihm selbst durch eine Analyse konterkariert, die das Überschreiten gerade leugnet.

Alec Robertson und Alfred Einstein nehmen die Selbständigkeit des ganzverminderten Septakkords ebenfalls wahr. Ihre Erklärung aber geht gegenüber Budde in die diametral entgegengesetzte Richtung. Statt den ganzverminderten Septakkord als Relikt einer traditionellen Tonalität zu verstehen, erkennen sie in ihm (und seiner satztechnischen Behandlung) einen Vorboten des Impressionismus. Robertson schreibt: »*Die Stadt* opens the door into the post-Wagnerian era of impressionism.«[6] Der Verweis auf eine spätere Epoche verfehlt aber ebenso wie der Rekurs auf traditionelle Satztechnik das Ziel einer adäquaten Erklärung, wenn auch auf andere Weise: Wenn es das Ziel der Erklärung sein soll, das Neue der Schubert'schen Musik aus deren eigenen historischen Voraussetzungen heraus zu benennen, dann, so könnte man vereinfacht sagen, verfehlt Budde das Neue und Robertson die historischen Voraussetzungen. Die Etikettierung der Musik als »Vorbote« einer neuen Epoche beantwortet nicht die Frage, was das Neue zu seiner Zeit – unter den Bedingungen des Komponierens im Jahre 1828 – gewesen ist.

**3. Grafische Analysen** Wie Elmar Budde geht auch Robert Morgan in seiner grafischen Analyse von der Möglichkeit einer Auflösung des ganzverminderten Septakkords aus:[7] Zusätzlich zur »endgültigen« Auflösung des Akkords im Folgelied deuten die Bögen an, dass die ganzverminderten Septakkorde des Vorspiels und der zweiten Strophe durch die c-Moll-Akkorde der ersten und dritten Strophe aufgelöst werden. Die Darstellung suggeriert, es handele sich bei dem Septakkord um einen Vorhalt:

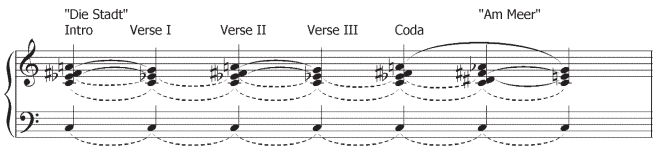



**Abbildung 1 Grafik von Robert P. Morgan**

Auch gegen diese Sichtweise erheben sich Einwände, vor allem wenn man die konkrete Inszenierung des Übergangs vom Klaviervorspiel zur ersten Strophe betrachtet: Erstens entsteht zwischen Vorspiel und Strophe eine Zäsur. Zweitens wirkt der Basston c, auf dem das Klaviervorspiel – ebenso wie das Nachspiel – endet, wie ein Schlusston. Mit anderen Worten: Es gibt nichts, was den Beginn der ersten Strophe als Auflösung erscheinen ließe und nicht als das, was es ist: ein Neubeginn. Ein Blick auf die initiale Akkordfolge des Liedes *Am Meer*, die tatsächlich eine Folge von Dissonanz und Auf-

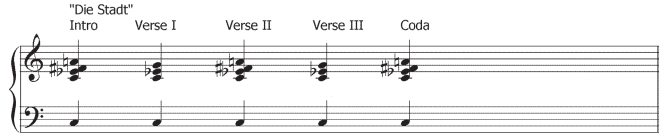
6 Alec Robertson: The Songs, in: *Music of Schubert*, hg. von Gerald Abraham, New York 1947, S. 149–197, hier S. 171.

7 Robert P. Morgan: Dissonant Prolongation. Theoretical and Compositional Precedents, in: *Journal of Music Theory* 20 (1976), S. 49–91, hier S. 58–60.

lösung darstellt, verdeutlicht den Unterschied. Die Kritik an Morgans Grafik richtet sich folglich nicht gegen die Töne, sondern gegen die Bögen. Diese suggerieren Zusammenhänge, die es – mit Ausnahme des Anfangs von *Am Meer* – nicht gibt. Das Lied *Am Meer* spielt allerdings für die Analyse von *Die Stadt* keine Rolle, da *Die Stadt* auch ohne das folgende Lied in sich abgeschlossen wirkt.

**4. Ganzverminderter Septakkord vs. tonale Passagen – Mittel zum Perspektivwechsel** Lässt man die Bögen in Morgans Grafik beiseite, dann lassen die verbleibenden Akkorde alleine den »untraditionellen« klanglichen und formalen Aufbau des Liedes deutlich werden:

**Abbildung 2 Grafik von Morgan ohne Bögen und ohne *Am Meer***




Vor- und Nachspiel im Klavier sowie die zweite Strophe werden vom ganzverminderten Septakkord bestimmt. Erste und dritte Strophe stehen in der »traditionellen« Tonart c-Moll, wobei die dritte Strophe eine Variante der ersten ist (zu den Unterschieden siehe Abschnitt 7). In der zweiten Strophe geschieht Entscheidendes: Da die Musik dieser Strophe dem Vorspiel entspricht, könnte man sie von den übrigen beiden Strophen als »textiertes Zwischenspiel« abheben (in ähnlicher Weise verfährt Schubert im Lied *Der Lindenbaum*). Durch die Textierung verbindet sich der ganzverminderte Septakkord mit einem bestimmten Motiv im Gedankengang des Gedichts: mit dem Bild des »Kahns«, der sich auf schwankender Wasserfläche in feuchter und nebliger Luft bewegt. Dieses Motiv kontrastiert seinerseits mit den Strophen eins und drei und ihren Motiven der Ferne, der »Stadt mit ihren Türmen« und jener »Stelle, wo ich das Liebste verlor«. Walter Dürr sprach davon, dass die »Klavierbegleitung wie eine Menge von Regieanweisungen« wirke.[8] Zugespitzt formuliert, unterstreicht Schuberts Musik den Perspektivwechsel innerhalb des Gedichts. Die Deutlichkeit, mit der Schubert den »Kameraschwenk« erlebbar macht, dürfte für seine Zeit als sehr modern gelten.

**5. Heinrich Schenker** Die Analyse, die Heinrich Schenker in *Der freie Satz* anbietet (Anhang: Figur 103,4),[9] mag auf den ersten Blick enttäuschen, weil sie sich auf die erste Strophe beschränkt und ausgerechnet den bemerkenswerten Septakkord unbeachtet lässt. Die Kritik, die Martin Chusid übt, überrascht daher nicht: »[Schenker] avoids

8 Zit. nach Martin Chusid: Texts and Commentary, in: *A Companion to Schubert's Schwanengesang. History, Poets, Analysis, Performance*, hg. von Martin Chusid, New Haven 2000, S. 90–155, hier S. 137.

9 Heinrich Schenker: *Der freie Satz*, hg. von Oswald Jonas, Wien ²1956 (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Anhang, S. 55.

coming to grips with the unresolved diminished-seventh chord of the prelude, middle section, and postlude, which is indisputably the crucial harmonic element of the song.«[10]

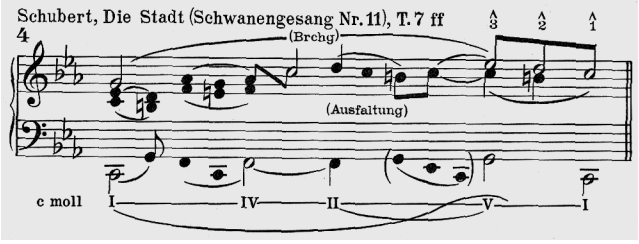



**Abbildung 3** Grafik von Heinrich Schenker

Schenkers Entscheidung lässt sich jedoch zumindest partiell rechtfertigen. Dass er die erste Strophe als in sich geschlossene Darstellung der Tonart c-Moll analysiert, wird einer Tradition der Liedkomposition gerecht, in der auch Schubert noch beheimatet war und in der die konstitutiven tonalen Prozesse innerhalb der Strophen stattfanden, nicht jedoch in den Vor- und Nachspielen. Sie werden im Wesentlichen durch den Sänger artikuliert, nicht (allein) durch das Klavier. Besteht ein Lied aus mehreren Strophen, so kann es sein, dass sogar die Strophen für sich jeweils eine Tonart auskomponieren. Ein grundsätzlich verändertes Verhältnis zwischen Vor- beziehungsweise Nachspiel und Strophe lässt sich erst bei Schumann beobachten.

Alle bisherigen Analysen haben das Neue der Schubertschen Klanglichkeit nicht als solches benannt. Diesem Mangel soll im Folgenden durch eine Analyse nach »Tonfeldern« abgeholfen werden.

**6. Angebote durch die »Theorie der Tonfelder«** In Ausgabe 2/2011 der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* wurde die »Theorie der Tonfelder« ausführlich vorgestellt.[11] Eines dieser »Tonfelder« ist das Tonfeld »Funktion«, das aus den acht Tönen einer Halbton-Ganzton-Skala besteht. Eine weitere Möglichkeit des Zuschnittes sind vier Quinten im Abstand jeweils einer kleinen Terz, wobei zwischen »Grund-« und »Quinttönen« unterschieden wird (siehe Grafik). Daraus lassen sich unter anderem vier Dur- beziehungsweise Moll-Akkorde bilden (aufgebaut jeweils auf dem »Grundton«). Klänge, die Ausschnitte aus diesem Tonvorrat sind, werden in der »Theorie der Tonfelder« als »äquivalent« bezeichnet. Es gibt nur drei »Funktions-Tonfelder«, da jeder der drei Kleinterzzirkel nur einmal die »Grundtöne« liefern kann. Diese drei »Funktionen« nennt man angelehnt an die Funktionstheorie »Tonika«, »Subdominante« oder »Dominante«, je nachdem, welchen Grundton ein Stück im traditionellen Sinne hat.

10 Chusid: Texts and Commentary, S. 137.

11 Vgl. ZGMTH 8 (2011), H. 2, online unter www.gmth.de/zeitschrift/ausgabe-8-2-2011/inhalt.aspx (19. Januar 2016).

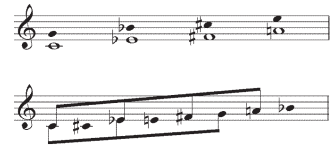


**Abbildung 4** Tonfeld »Funktion« in verschiedenen Zuschnitten

Aus Sicht der Tonfeld-Theorie kann der ganzverminderte Septakkord, ebenso wie der c-Moll-Akkord der ersten Strophe, als eine selbständige Darstellung der Tonika, genauer: des Tonfelds »Tonika« verstanden werden. Die Abfolge der beiden Akkorde muss nicht als Auflösung begriffen werden, die sie ohnehin nicht ist, sondern als Austausch des einen Tonika-Akkords durch einen »äquivalenten« anderen. Der ganzverminderte Septakkord ist somit eine »moderne« Ausprägung der »Tonika«, oder umgekehrt: Da Schubert den Akkord als selbständigen Anfangs- und Schlussklang komponiert, artikuliert er dadurch ein neues Verständnis von Tonalität und Harmonik.

**7. Die Prominenz des 12. Tons** Auch bei weiteren auffälligen Stellen im Lied bietet die »Theorie der Tonfelder« Möglichkeiten der Beschreibung an: Ein Vergleich der ersten mit der dritten Strophe zeigt zwei auffällige Unterschiede und Veränderungen des Klangs: Zum einen lassen die Lage der Klavierbegleitung und die Dynamik (erste Strophe *piano*, dritte *forte*) die erste Strophe dumpf und neblig, die dritte Strophe hart und grell klingen. Zum anderen bringen mehrere kleine Veränderungen der Melodieführung eine Steigerung in der dritten Strophe mit sich: triolische Rhythmen, ausladendere Intervalle, der Höhepunkt mit dem Spitzenton g". Gestützt durch den Text wird die dritte Strophe somit als Enthüllung des Zustands des Protagonisten wahrgenommen. Die veränderten musikalischen Parameter tragen dazu bei, die Verzweiflung des Protagonisten zu bebildern.

Eine dritte, besonders einschneidende Veränderung des Klangs ereignet sich jedoch durch den auffälligen »Neapolitaner« in Takt 32. Dieser Klang mit seinem Oberstimmton *des* strahlt atmosphärisch auf die ganze Strophe aus, mehr noch als der Spitzenton g kurz darauf. Der »Neapolitaner« als traditionelle Ersetzung der Subdominante entfaltet hier eine klangliche Wucht, die weit über das traditionelle Moment hinausgeht. Der Klang ist im Lied singulär, der Ton *des* ebenfalls.

Bei der Untersuchung dieser Singularität stößt man auf eine merkwürdige Koinzidenz: Bis zum Eintritt des Tons *des* wurden alle anderen Töne der chromatischen Skala in der Singstimme bedient. Nacheinander erscheinen in der ersten Strophe die Töne g – *as* – f – b – c – d – h – *es*. In der zweiten Strophe treten die Töne *a* und *fis* aus dem ganzverminderten Septakkord hinzu. Der Ton *e* erscheint in Takt 29, zwar schwach als Wechselnote, aber dennoch auffällig und genau dort, wo die dritte Strophe im Vergleich zur ersten erstmals abgeändert ist. Auch wenn die elf Töne unterschiedlich stark bedient werden, erfährt der noch fehlende zwölfte Ton *des* in Takt 32 die auffälligste Inszenie-

rung. Beruht Schuberts Melodiebildung und -entwicklung auf dem Prinzip der Vervollständigung des chromatischen Totals?

Analysen anderer Lieder von Schubert zeigen, dass eine weitergehende Untersuchung dieses Phänomens vielversprechend ist. Als Beispiel sei *Der Wegweiser* aus der *Winterreise* genannt, auch dort erscheint der zwölfte noch fehlende Ton *des* als Höhepunkt innerhalb der »Teufelsmühle« während der letzten Strophe (Takt 63). Zuvor wurden ebenfalls nach und nach alle anderen Töne in der Singstimme ins Spiel gebracht. Verfolgt man den Tonartenverlauf in diesem Lied, könnte man annehmen, dass die lokalen Grundtonarten daraufhin angelegt sind, bestimmte Töne des chromatischen Totals überhaupt »traditionell« in der Singstimme bedienen zu können. Damit kehrt sich die traditionelle Hierarchie um: Nicht die lokale Grundtonart wäre das Primäre und der Melodieton das Sekundäre, sondern der Melodieton das Primäre und eine lokale Grundtonart lediglich das Mittel, um einen bestimmten Melodieton traditionell einzubetten.

Die Töne g – *a* – b – c bilden den in g-Moll stehenden Ausschnitt der ersten Strophenhälfte von *Der Wegweiser*, anschließend sinkt die lokale Grundtonart kurzzeitig auf f-Moll ab, wodurch der Ton *as* prominent erscheinen kann. Die Strophe schließt wieder in g-Moll, erst in der Kadenz werden die neuen Töne *d* und *fis* bedient. Die zweite Strophe, in der Varianttonart G-Dur, liefert den Ton *h*. Am Ende der zweiten Strophe wird eine »putative« Tonart e-Moll erreicht, mit den Tönen *e* und *dis* in der Singstimme. Damit sind bis zur Mitte des Liedes zehn von zwölf Tönen des chromatischen Totals erschienen, nur die Töne *f* und *des* fehlen noch. Die dritte Strophe wiederholt die Musik der ersten Strophe, bis auf einen variierenden Ausbruch in Takt 48. Genau an dieser Stelle erscheint, wenn auch schwach als Durchgang, der Ton *f*. Schließlich erklingt in Takt 63 durch das Satzmodell der »Teufelsmühle« der noch fehlende zwölfte Ton *des*.

Um für *Die Stadt* einen Erklärungsansatz anzubieten, sei ein anderes »Tonfeld« in Anspruch genommen. Eine »Quintenreihe« entsteht durch die Schichtung von Quinten. Je nach Anzahl der beteiligten Töne unterscheidet man von der kleinsten Quintenreihe mit drei Tönen (»Triton«) bis zur größten mit neun Tönen (»Enneaton«). Jede Quintenreihe hat bestimmte charakteristische Klangeigenschaften, da die unterschiedliche Anzahl der Töne verschiedene interne Intervallbeziehungen hervorbringt. Zum Beispiel kann in einem »Triton« c – g – *d* je nach tatsächlicher Darstellung neben den Quinten beziehungsweise Quarten durch Umstellungen eine große Sekunde beziehungsweise kleine Septime entstehen. Bei Quintenreihen mit mehr Tönen kommen immer mehr Intervalle hinzu.[12]

12 Vgl. Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, S. 26.

Die sieben Töne der natürlichen c-Moll-Skala bilden ein »Heptaton« *as* – *es* – b – f – c – g – *d* und erscheinen allesamt in der ersten Strophe (ebenso wie der Leitton h, der aber auch eine Konzession an die traditionelle Einbettung sein könnte). Die Töne *a* und *fis* der zweiten Strophe gehören dem »Tonika«-Tonfeld, also der »Funktion« an. Der Ton *e* fungiert in der dritten Strophe ähnlich dem Ton h aus der ersten Strophe als lokaler Leitton. Mit dem Ton *des* in Takt 32 vollzieht sich nun zweierlei: Einerseits wird das chromatische Total komplettiert, andererseits das »Heptaton« zum »Oktoton« erweitert. Als besondere charakteristische Eigenschaft gibt es im »Oktoton« zum ersten Mal den chromatischen Halbtonschritt (hier: *des* – *d*). Der Ton *des* erscheint hier als Ersetzung des Tons *d* aus der ersten Strophe. Obwohl der Ton *d* nicht mehr in der Singstimme bedient wird, bleibt er dennoch harmonisch wirksam (etwa innerhalb des Dominant-Akkordes G-Dur). Die chromatische Kollision in Verbindung mit der Vervollständigung des chromatischen Totals durch den Ton *des* als quinttiefstem Ton könnten Beschreibungen für die besondere klangliche Ausdruckskraft dieser Stelle sein.[13]

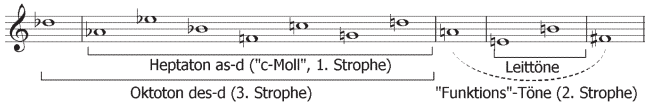



**Abbildung 5 Darstellung des chromatischen Totals in Quintenschichtung – analytische Einordung für *Die Stadt***

**8. Schlussbemerkungen** Die »Tonfeld«-Theorie ist der Versuch, ein theoretisches Korrelat zu einem Klangeindruck anzubieten, das nicht nur das Material beschreibt, sondern zeigt, wie in einer bestimmten Komposition Zusammenhang artikuliert wird. Sie bietet adäquate Ergänzungen der bestehenden Analysemethoden an und zeigt offensichtliche und hypothetische Beschreibungsmöglichkeiten für in traditioneller Hinsicht nicht erklärbare Phänomene. Durch die »Theorie der Tonfelder« lassen sich somit Veränderungen im Verständnis und der Entwicklung von Tonalität zeigen.

Schuberts Progressivität zeigt sich daran, dass er sich in seinem Verständnis von Tonalität nicht an diesen Effekten gestoßen und diese als zu seiner Zeit legitime Mittel

13 Die Anmerkung eines Zuhörers, dass mit der dissonanten Nebennote *as* in Takt 8 bereits der Boden für den Effekt in Takt 32 angelegt sei, lässt sich hier gut integrieren: Während der Ton *as* als quinttiefster Ton des »Heptatons« in einer melodischen Halbtonschritt-Bewegung g – *as* – g erscheint, wird am Ende der ersten Strophe der Ton *d*, also der quinthöchste Ton, melodisch durch Ganztonschritte c – *d* – c eingebunden. Somit wird durch diese Bewegungen der Rahmen für das »Heptaton« abgesteckt. In der dritten Strophe wird schließlich die Bewegung c – *des* – c analog zu g – *as* – g gestaltet, was wie erwähnt das »Heptaton« durch einen neuen quinttiefsten Ton nach »unten« zum »Oktoton« erweitert.

zur Zusammenhangsbildung betrachtet hat. Bernhard Haas spricht davon, dass »die Musik der Tonfelder im Sinne Albert Simons die Musik des Ursatzes im Sinne Heinrich Schenkers abgelöst« habe.[14] Die vorliegende Analyse ist ein Versuch, zu zeigen, wie beide Systeme in einem Werk wirksam sein können und an welcher Stelle sich Schuberts Lied innerhalb dieses Übergangsprozesses befindet.

14 Haas: *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern*, S. 10.

# 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