Wendelin Bitzan

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

Das Prinzip der Klangrede sieht eine Gliederung musikalischer Formen in Anlehnung an die Syntax und die formale Disposition der antiken Rhetorik vor.[1] Nachdem bereits Joachim Burmeister und Michael Praetorius den Beginn von Musikstücken als *exordium* charakterisiert hatten,[2] übertrug Johann Mattheson die sechsteilige Struktur der quintilianischen Rede direkt auf Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Form: das *exordium* stehe im Allgemeinen »in dem Vorspiele des General-Basses« oder »in dem Ritornell«; es sei »der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die gantze Absicht derselben angezeiget werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmercksamkeit ermuntert werden.«[3] Hierbei gilt das rhetorisch definierte Einleiten beziehungsweise die Vorstellung eines Themenkopfes, der nicht selten als Vordersatz eines Fortspinnungstypus formal abgrenzbar ist, als *exordium*. Elmar Budde verweist auf Matthesons »systematische Gleichsetzung« musikalischer Strukturen mit rhetorischen Gestaltungsprinzipien: in der genannten Gliederung müsse sich »der affektuose Verlauf der Rede mit ihren Behauptungen, Widersprüchen, Verwirrungen und Bekräftigungen zeigen.«[4] Wenngleich die Musik des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts sich durch eine Klangrede im Sinne Matthesons häufig nicht mehr adäquat erfassen lässt, begegnet zu Beginn von Werken oder Sätzen nach wie vor eine kadenzierende Initialformel, die ihre Ursprünge in der frühen Generalbassmusik und im Intervallsatz der Renaissance hat und im Sinne eines *exordium* auf barocke Themenköpfe anspielt.

Historische Wurzeln des Modells In der jüngeren Forschung sind Bestrebungen zu beobachten, das einleitende, den tonalen Rahmen eines Satzes vordefinierende Konstatieren der Grundtonart und ihrer Hauptfunktionen als exordiale Minimalkadenz[5] oder

1 Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*, Kassel 1982; Definition in Anlehnung an Mattheson.

2 Joachim Burmeister: *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 72: »Exordium, est prima carminis periodus, [...] illiusque benevolentia captatur.« Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, Bd. 3, S. 151, bezeichnet das exordium als ein Mittel, »damit sie [die Organisten] die Zuhörer benevolos attentos & dociles machen«.

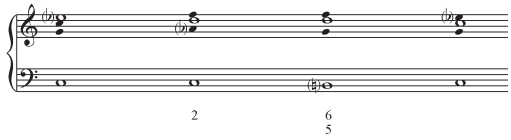
3 Zitiert nach dem 14. Kapitel des 2. Teils »Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde«, in: Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck Kassel 1954, hg. von Margarete Reimann, S. 236.

4 Elmar Budde: Musikalische Form und rhetorische dispositio. Zum ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzertes, in: *Alte Musik und Musikpädagogik*, hg. von Hartmut Krones, Wien 1997 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 1), S. 69–84, hier S. 71 f.

5 Hartmut Fladt: Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen, in:

als Initialkadenz[6] zu bezeichnen. Diese Terminologie ist schlüssig, wenn sie auch keine historische Grundlage besitzt und einer lexikalischen Definition entbehrt. Am Werk- oder Satzbeginn wird die Harmoniefolge I – ii – V – I über den Bassstufen 1 – 1 – 7 – 1 formuliert, wobei der Bass und eine der Mittelstimmen eine 2-3-*syncopatio* beschreiben (Notenbeispiel 1); in Moll ist die Erzeugung eines künstlichen Leittons, hier als Hochalteration der 7. Bassstufe, notwendig. Eine dominantische *paenultima* fungiert also als Auflösung der vorangegangenen Dissonanz, einer subdominantischen *antepaenultima*. Die zentripetale Wirkung des Sekundvorhalts wird durch den leittönigen Bass des folgenden, zur Tonika zurückführenden Akkords egalisiert. Führt man eine solche *cadenza composta* auf ihre ursprüngliche dreistimmige Form zurück, erhält man ein bassloses Konstrukt mit ausgeterzter Tenorklausel, welches einen grundstelligen verminderten Dreiklang als Auflösung eines Sekund-Quart-Klanges impliziert. In der Vierstimmigkeit entsteht das gängige Generalbassmodell mit seiner charakteristischen Klangfolge Grundstellung – Sekundakkord – Quintsextakkord – Grundstellung.

Notenbeispiel 1 Idealtypus der Initialkadenz I/i – ii – V – I/i



In idealtypischer Weise erscheint eine solche Initialkadenz zu Beginn des C-Dur-Präludiums aus dem ersten Band von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier*.[7] Varianten des zweiten Akkords (verschiedene Ausprägungen einer Prädominante als ii., IV. oder ♯IV. Stufe) und des dritten Akkords (Sextakkord statt Quintsextakkord) sind möglich; eine flexibilisierte Definition nach dem Muster I – (x) – V – I trägt der Beobachtung Rechnung, dass gerade der zweite Akkord Gegenstand vielfältiger Individualisierungen ist.[8] Wolfgang Plath benennt innerhalb verschiedener Kategorien harmonischer Modelle eine der Initialkadenz entsprechende Akkordfolge mit dem Terminus *Barocktypus* I.[9]

Musiktheorie 20 (2005), S. 343–369, hier S. 365. Die mögliche Ableitung aus der 2-3-*syncopatio* kann als Beleg für eine »Versöhnung des Kontrapunkts mit der harmonischen Tonalität« gelten, so dass sowohl eine kontrapunktische Lesart als auch eine vertikale, vom Generalbass her gedachte Deutung möglich ist.

6 Ulrich Kaiser: *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Aufbaukurs*, Kassel 1998 (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 11), S. 384 f. Hier wird eine ausführliche Systematik des Modells vorgestellt, das auf seine kontrapunktischen Gerüststimmen zurückgeführt sowie mit Hilfe von Funktions- und Stufensymbolen analysiert wird.

7 Ebd.; das Präludium wird, ausgehend von seinem phantasierenden Gestus, als Improvisationsmodell erschlossen.

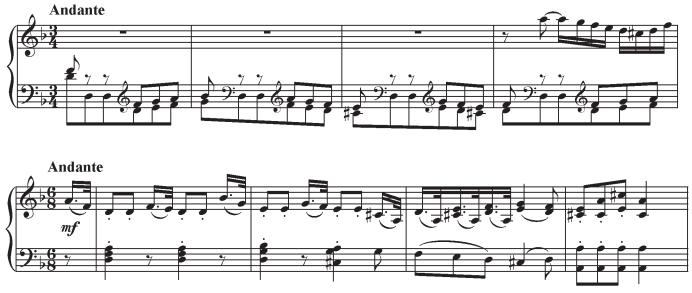
8 Ulrich Kaiser: *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel 2007, S. 34 und 208 ff. Der Autor differenziert das Schema I – (x) – V – I weiter und bezieht auch IV. Stufen mit ein.

Beliebt sind auch Erscheinungsformen mit tonikalem Orgelpunkt – hierbei wird die Septime der ii. Stufe nicht im Bass, sondern in einer Mittelstimme aufgelöst, die dann als Leitton zum Bass dissoniert, so zu hören etwa zu Beginn des Es-Dur-Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Clavier*. Bevorzugte Fundstellen für Initialkadenzen sind viele weitere Präludien und Ritornell-Vordersätze des Hochbarock, beispielsweise im *Siciliano* aus Bachs Es-Dur-Flötensonate BWV 1031 oder zu Beginn der Arie »Lascia, ch'io pianga« aus Händels Oper *Rinaldo*. Auch in der Wiener Klassik machen Satzanfänge reichhaltigen Gebrauch von dieser Harmoniefolge: Sehr charakteristisch tritt es etwa zu Beginn des ersten Satzes aus Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 auf, und individualisiert sowie mit expressiven melodischen Sprüngen figuriert erscheint es im Andante aus dem Klavierkonzert A-Dur KV 488.

Das Modell wirkt über Barock und Wiener Klassik hinaus in die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts hinein, wo es vermehrt zur Ausgestaltung von Hauptthemen gebraucht wird; das kontrapunktische Gerüst der Initialkadenz ist hierbei mal mehr, mal weniger offensichtlich. Der präludienhaft-einleitende Charakter des Modells wird gelegentlich beibehalten, häufig tritt aber eine prägnante Oberstimme hinzu, die dem Thema seine eigentliche Gestalt verleiht. Beispiele sind etwa der Strophenbeginn von Schuberts *Heidenröslein* D 257, die Einleitung von Mendelssohns Lied ohne Worte a-Moll op. 53 Nr. 5 oder Brahms' Intermezzo E-Dur op. 116 Nr. 4. Angesichts seiner historischen Reichweite erscheint es naheliegend, das Modell als einen Eröffnungstopos zu bezeichnen. Besonders vielfältig begegnen Initialkadenzen innerhalb des Klavierschaffens von Franz Liszt, auf dessen Musik in diesem Aufsatz speziell Bezug genommen werden soll.

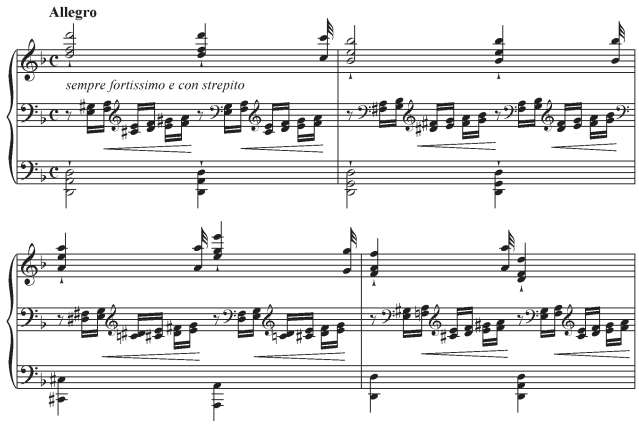
Drei kadenzierende Eröffnungen – ein d-Moll-Gedanke? In einer Gegenüberstellung dreier Musikbeispiele aus verschiedenen Epochen werden Gemeinsamkeiten und Gegensätze bei der Verwendung des Modells deutlich. Der Beginn des Mittelsatzes aus Bachs *Italienischem Konzert* BWV 971 (erschienen 1735 im zweiten Teil der *Clavier-Übung*) bringt die vier Initial-Akkorde in d-Moll im taktweisen Wechsel, wobei die melodieführenden Terzparallelen mit dem orgelpunktartig pulsierenden Bass alternieren (Notenbeispiel 2 oben). In ein Hauptthema von klassischer Faktur gerinnt die Initialkadenz bei Joseph Haydn in einem d-Moll-Andante, dem zweiten Satz des Klaviertrios Hob. XV:24, entstanden im Jahre 1795: Eine im gebrochenen Dreiklang absteigende Melodiephrase wird von der i. Stufe zum Septakkord der ii. Stufe sequenziert, wobei sich der harmonische Rhythmus bereits im zweiten Takt halbiert und direkt zur V. Stufe fortschreitet (Notenbeispiel 2 unten).

9 Wolfgang Plath: Typus und Modell in Mozarts Kompositionsweise, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, S. 145–158, hier S. 157.



Notenbeispiel 2 Johann Sebastian Bach: Italienisches Konzert BWV 971, 2. Satz, Takt 1–4 (oben); Joseph Haydn: Klaviertrio D-Dur Hob. XV:24, 2. Satz, Takt 1–4, Klavierpart (unten)

In ein triumphales, als Grundlage für einen virtuosen Variationenzyklus dienendes Thema transformiert erscheint die Initialkadenz schließlich bei Liszt in der Klavieretüde *Mazeppa*, dem vierten Stück aus dem Zyklus der *Études d'exécution transcendante* von 1852. Wiederum in d-Moll, schreitet die Harmonik von Takt zu Takt fort, wobei die Begleitfigur des mittleren Klaviersystems auf die Bach'schen Terzparallelen anzuspielen scheint (Notenbeispiel 3). Die Akkordfolge dominiert auch, abgesehen von einer Variation in B-Dur, alle weiteren Erscheinungsformen des Themas. Der Werktitel legt zudem eine programmatische Deutung des Modells nahe: Charakter und Lebensweg des Titelhelden Mazeppa, einer literarischen Figur Victor Hugos, werden durch die wiederkehrende Akkordfolge des Themenkopfes dargestellt.



Notenbeispiel 3 Franz Liszt: *Études d'exécution transcendante*, Nr. 4: *Mazeppa*, Takt 7–10

Dass die Tonart dieser drei Beispiele übereinstimmt, mag eine Zuordnung zu tradierten Tonartencharakteren ermöglichen, nicht aber die Assoziation des Eröffnungstopos mit dem Tongeschlecht Moll oder gar mit dem Grundton *d*. Tatsächlich herrscht hinsichtlich des Auftretens der Initialkadenz keine statistisch signifikante Häufung von d-Moll gegenüber anderen Tonarten vor. Intuitive Rückgriffe auf ein historisch gewachsenes Tonartenidiom können gleichwohl nicht ausgeschlossen werden – eine Traditionslinie reicht vom erhabenen d-Dorisch des Frühbarock über die Musik Bachs (Orgeltoccaten, Cembalokonzert) und Mozarts (Ouvertüre zu *Don Giovanni*, Klavierkonzert) bis ins 19. Jahrhundert (Beethovens Neunte, Wagners *Fliegender Holländer*, Bruckners Dritte und

Neunte, Liszts *Dante-Sonate*). Die Gemeinsamkeiten der genannten Beispiele dürfen jedoch nicht über deren völlig unterschiedlichen gattungshistorischen Kontext hinwegtäuschen; genauso wenig ist es mit einer bloßen Diagnose der Initialkadenzen getan, deren Umfeld und Semantik selbstverständlich noch weiterer analytischer Erschließung bedürfen. Wie Hans-Ulrich Fuss feststellt, kann die analytische Verfügbarkeit von Satzmodellen dazu verführen, diese nur zu diagnostizieren, ohne auf Feinheiten der Harmonik oder inhärente Kontrapunktik einzugehen.[10]

Generalbassdenken in Liszts Ausbildung Bereits in einem der ersten veröffentlichten Klavierstücke Franz Liszts, dem *Allegro di bravura* Es-Dur aus dem Jahre 1824, dient eine Initialkadenz, in der beliebten Variante mit tonikalem Orgelpunkt, als Grundlage für den Themenbau (nach einer Einleitung, ab Takt 38) – wenn auch ohne die traditionelle Stimmführung mit Synkopendissonanz. Musiktheoretische Schriften und Lehrwerke des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts können als Indikator dafür dienen, inwiefern die Begegnung mit Generalbassmodellen in Liszts Ausbildung und musikalischem Werdegang vorausgesetzt werden darf. Aufschlussreich sind vor allem Passagen aus Kompositionslehren, welche sich mit dem Gebrauch von Sekundakkorden und im Bass liegenden Vorhalten beschäftigen. Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* beinhaltet eine Reihe von Akkordverbindungen, welche die Verwendung der Generalbassziffern 2, 24 und 246 sowie ihrer alterierten Varianten erläutern.[11] Die Harmoniefolge der Initialkadenz wird hier nicht als Eröffnungsmodell thematisiert, sondern als eine für Spielpraxis und Tonsatz zu Verfügung stehende Möglichkeit des Gebrauchs eines speziellen Akkordtyps angeführt.

Für die musiktheoretische Ausbildung des jungen Liszt waren Studien bei Antonio Salieri und Antoine Reicha maßgeblich. Bei Ersterem erhielt der Knabe in Wien während der Jahre 1822 und 1823 Kompositionsunterricht, während seine pianistische Ausbildung seit 1819 in den Händen von Carl Czerny lag. In Czernys praktischen Lehrwerken, gerade in denjenigen, welche das Improvisieren und Präludieren zum Gegenstand haben, spielen Sequenzen und mehrstimmige Satzmodelle eine maßgebliche Rolle; in der *Kunst des Präludirens* op. 300 sind zwei Beispiele enthalten (Nr. 66 und 91), an deren Anfängen sich jeweils eine deutlich ausgeprägte Initialkadenz findet.[12] Nach dem Umzug der Familie

10 Hans-Ulrich Fuss: »Subthematische Arbeit«. Komponieren mit mehrstimmigen Satzmodellen bei Mozart, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), H. 1–2, S. 87–106, hier S. 88.

11 Im neunten Kapitel des zweiten Teils, »Vom Secundenaccord«; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil*, Berlin 1762, S. 97 ff.

12 Diese Sammlung erschien zwar erst 1833; die enthaltenen Beispiele dürften aber schon vorher in Czernys Unterricht verwendet worden sein, so dass eine Vertrautheit Liszts mit derartigem Studienmaterial plausibel erscheint.

Liszt nach Paris im Herbst 1823 versuchte Franz am Conservatoire aufgenommen zu werden, wurde aber von Luigi Cherubini, dem damaligen Direktor, abgewiesen. In der Folge nahm er Privatunterricht bei Ferdinando Paër und ab 1826 bei Reicha. Wie lang dieses Ausbildungsverhältnis insgesamt dauerte, ist nicht belegt. Einfluss auf den jungen Komponisten hatten zu Beginn der 1830er-Jahre auch Vorlesungen von François-Joseph Fétis, mit dem er später einen ausführlichen Briefwechsel pflegte.

Im ersten Teil seiner Schrift *Cours de composition musicale* zitiert Reicha die Initialkadenz, ohne sie zu benennen, innerhalb einer Aufzählung verschiedener Auflösungsvarianten des Mollseptakkords (der ihm als sechste von dreizehn Akkordklassen innerhalb einer Systematik der Drei-, Vier- und Fünfklänge gilt).[13] Das Modell erscheint hier als unbeziffertes Lehrparadigma für die Stimmführung vor und nach einem Septakkord der ii. Stufe (Notenbeispiel 4, Nr. 6). Später gibt der Autor eine Beispielkomposition, die mit einer um die vi. Stufe erweiterten Initialkadenz beginnt – bemerkenswerterweise erscheint dieses Beispiel noch vor der ausführlichen Erläuterung der einzelnen Generalbassziffern.[14] Im fünften Teil seines einflussreichen späteren Lehrwerks, des *Traité de haute composition musicale*, führt Reicha das Modell schließlich als Möglichkeit ein, reine Quarten zum Bass (als auflösungsbedürftige Intervalle) in den vierstimmigen Satz zu integrieren.[15] In der nachfolgenden Tabelle listet er charakteristische Vorhalte in allen Stimmen des vierstimmigen Satzes auf; die enthaltenen Bass-Vorhaltsvarianten beinhalten auch unterschiedliche Ausprägungen einer Akkordfolge, die als Initialkadenz fungieren könnte.[16]

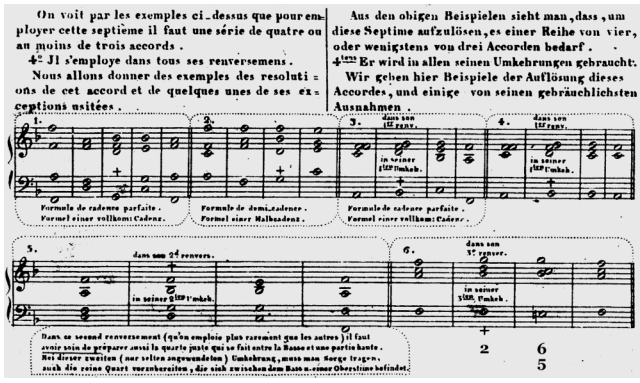
Der Einfluss von Reichas theoretischen Schriften auf Liszts Frühwerk ist nicht explizit belegt, jedoch darf angenommen werden, dass der junge Komponist einen vom Generalbass dominierten Harmonielehreunterricht genoss und ähnliche Übungsbeispiele bearbeitet hat, wie sie im *Cours* und im *Traité* vorliegen. In jedem Fall trug die Auseinandersetzung mit älterer Musik kompositorische Früchte – Liszt griff in späteren Jahren regelmäßig auf barocke Themen und Bassfolgen zurück, um Transkriptionen oder Neukompositionen anzufertigen. Die Bandbreite seiner vom Generalbass inspirierten Werke reicht von der Bearbeitung des Lamento-Basses aus Bachs Kantate Wei-

13 Antoine Reicha: *Cours de composition musicale*, Paris 1816, zit. nach ders.: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, übers. von Carl Czerny, Wien 1832, Bd. 1, erster Teil, Kapitel »Von der Vorbereitung und Auflösung der dissonierenden Accorde«, S. 44, Bsp. 6.

14 Ebd., zweiter Teil, Kapitel »Von der Verbindung der Accorde in derselben Tonleiter«, S. 177 ff.

15 Antonín Reicha: *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824–1826, zit. nach ders.: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, übers. von Carl Czerny, Wien 1832, Bd. 3, fünfter Teil, Kapitel »Kurze Erinnerung an alle Intervalle«, S. 668 f.

16 Ebd., S. 697; 8. Tabelle, »welche mehr als 60 Verzögerungen enthält, die alle durch den folgenden vollkommenen [...] Dreiklang: G, H, D vorbereitet werden«, S. 694.



Notenbeispiel 4 Antoine Reicha: Cours de composition musicale, erster Teil, S. 44 (Stellung ergänzt durch den Autor)

nen, Klagen, Sorgen, Zagen (1862) über verschiedene Zitate des BACH-Motivs aus der *Kunst der Fuge* (etwa in dem Orgelwerk *Präludium und Fuge über* BACH, 1855) bis hin zu einer Variationenfolge über das Akkordmodell *La Folia* in der *Rhapsodie espagnole* für Klavier (1863). Für einen in Wien und Paris ausgebildeten Musiker des 19. Jahrhunderts kann eine enge Vertrautheit mit der Generalbasslehre vorausgesetzt werden, wenngleich im Falle Liszts auch autodidaktisch angeeignetes Wissen und Repertoirekenntnisse, welche im Wege der Lektüre und Bearbeitung zeitgenössischer und älterer Werke erworben wurden, eine Rolle spielen dürften.

Initialkadenzen bei Liszt – ein Überblick Zurück zu Liszts Etüde *Mazeppa*. Der Titel des Klavierstücks, welcher sich auf das gleichnamige, am Schluss der Komposition abgedruckte Gedicht von Victor Hugo bezieht, ist erst ab der endgültigen Fassung des Etüdenzyklus belegt, der 1852 unter dem Titel *Études d'exécution transcendante* veröffentlicht wurde. Zwei frühere Versionen des Werkes (enthalten in den *Études en douze exercises* von 1827 und in den *Grandes Études* von 1839) gingen der Endfassung voraus und prägen bereits das Modell der Initialkadenz aus. Ab der zweiten Fassung tritt das markante, im Diskant liegende Hauptthema auf; für die Endfassung wurde schließlich die rezitativische Einleitung hinzukomponiert. Es existieren Hinweise darauf, dass auch die zweite Version und sogar die Frühfassung, eine reine Doppelgriffstudie in Variationenform ohne außermusikalischen Bezug, im Sinne der literarischen Vorlage programmatisch gedeutet werden können – Georg Schütz verweist auf ein Zitat aus Liszts Schriften, in dem die nachträgliche Mitteilung programmatischer Ideen legitimiert wird.[17] Die 1851 entstandene symphonische Dichtung *Mazeppa* befasst sich mit dem gleichen Sujet und rekurriert nochmals auf das Hauptthema des Klavierstücks als Grundlage für eine Reihe orchestraler Variationen.

17 Vgl. Georg Schütz: Form, Satz- und Klaviertechnik in den drei Fassungen der Großen Etüden von Franz Liszt, in: *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hg. von Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz 1988, S. 71–116, hier S. 91.

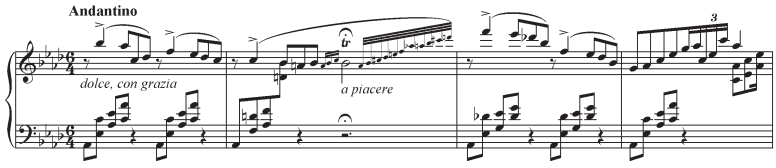
Liszt greift noch in weiteren Werken auf Initialkadenzen zurück, um Themen zu gestalten. Charakteristisch für die größer angelegten, virtuosen Klavierkompositionen der mittleren Schaffensphase sind ausgedehnte, tonal schweifende Einleitungsteile, häufig mit rezitativischem Charakter. Das eigentliche Hauptthema erscheint erst anschließend und kontrastiert den modulierenden, metrisch frei gestalteten Prolog mit einem tonal eindeutigen Akkordgefüge. In den zwölf *Études d'exécution transcendante* ist es neben *Mazeppa* vor allem das neunte Stück *Ricordanza*, welches in seinem lyrischen Hauptgedanken eine Initialkadenz über tonikalem Orgelpunkt präsentiert (Notenbeispiel 5).[18] Hier wird die ii. Stufe der Initialkadenz durch einen Sekundakkord der Doppeldominante ersetzt – eine Variante, für die lediglich ein einziger Akkordton geändert werden muss. Der Themeneintritt wirkt nach der Einleitung, welche in eine nicht enden wollende Dominantfläche mündet, förmlich erlösend; Schütz bezeichnet das Hauptthema als »Ruheepisode«, welche auch nach den später folgenden Episoden stets wieder stabilisierend wirkt.[19] Auch im Falle von *Ricordanza* wird im Zuge der aufeinander aufbauenden Werkfassungen die Einleitung ausgedehnt. Das sich anschließende Hauptthema ist in seiner Substanz identisch mit dem der früheren Versionen.

Das zweite Heft des Klavierzyklus *Années de pèlerinage* (Deuxième année: Italie) wird beschlossen durch die Phantasie-Sonate *Après une lecture de Dante*, welche den improvisierenden Gestus einer Rhapsodie mit der konzisen Architektur eines Sonatenhauptsatzes vereint. Liszt hebt hier ebenfalls mit einer massiven, ihr melodisches Material aus der intervallischen Spannung des Tritonus gewinnenden Einleitung an. Nach einer Generalpause erscheint ab Takt 35 das weitgespannte Hauptthema (Notenbeispiel 6), welches die Initialkadenz bis an die Grenze zur Unkenntlichkeit dehnt – die i. und ii. Stufe werden auf fünf beziehungsweise vier Takte verbreitert, während die stark chromatisierte Melodielinie nur noch die Konturen der zugrunde liegenden Akkorde erahnen lässt. Es folgen innerhalb eines (einmal wiederholten) Taktes der Sextakkord der v. Stufe und, statt einer regulären Auflösung, eine trugschlüssige Wendung zum Sekundakkord der Doppeldominante (Takt 45). Eine Rückkehr nach d-Moll erfolgt zunächst nicht, stattdessen schließt sich eine ausführliche Überleitung zum Seitenthema an.

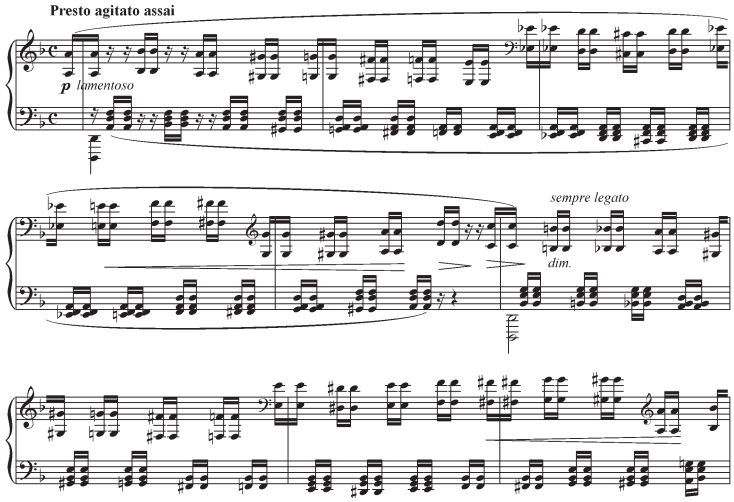
Neben diesen expliziten Präzedenzfällen komponiert Liszt vielfach auch weniger offenkundige Anspielungen auf das Akkordmuster der Initialkadenz, bei denen die Stufenfolge ii – v – i beziehungsweise die Akkordfolge Sekundakkord – Quintsextakkord –

18 In diesem und in ähnlichen Beispielen verbinden sich zwei der von Hartmut Fladt definierten Eröffnungs-Topoi, der Orgelpunkt-Typus und die »exordiale Minimalkadenz«; vgl. Fladt: Modell und Topos, S. 365.

19 Schütz: Form, Satz- und Klaviertechnik, S. 109 f. Das ritornellhafte Wiedererscheinen des Hauptthemas kann im Sinne einer musikalisch-semantischen Deutung des Werktitels *Ricordanza* (dt.: Erinnerung) gedeutet werden.



Notenbeispiel 5 **Franz Liszt: *Études d'exécution transcendante*, Nr. 9: Ricordanza, Takt 14–17**



Notenbeispiel 6 **Franz Liszt: *Années de pèlerinage*, Après une lecture de Dante, Takt 35–43**

Grundstellung erst bei näherer Betrachtung erkennbar wird. Der Eintritt des in Sechzehnteln figurierten *Allegro energico*-Themas der h-Moll-Sonate (Takt 32), dessen zwei Takte wörtlich wiederholt werden, folgt in seiner harmonischen Substanz einer Initialkadenz auf engstem Raum. In der *Wilden Jagd*, der achten *Étude d'exécution transcendante*, entspricht ein Es-Dur-Nebengedanke der Akkordfolge einer Initialkadenz (ab Takt 85). Stellvertretend für viele weitere Beispiele sei das fünfte Stück *Orage* aus dem ersten Heft der *Années de pèlerinage* (Première année: Suisse) genannt. Wieder folgt das zehntaktige Hauptthema (ab Takt 8) auf eine rhapsodische Einleitung; seine zweite Hälfte wird von einem funktional doppeldeutigen ganzverminderten Septakkord eingenommen und lässt die ii. und v. Stufe verschmelzen, indem es keine klar erkennbare Dominante formuliert. Alle diese Beispiele verwenden einen tonikalen Orgelpunkt.

In sämtlichen genannten Fällen erfüllt der Themenkopf, in Matthesons Worten der »Eingang und Anfang einer Melodie«,[20] seinen traditionellen Zweck, nämlich die Präsentation eines musikalischen Charakters und das kurze Umreißen des tonikal-harmonischen Raumes. Deutungsmöglichkeiten im Sinne eines *exordiums* bleiben allerdings begrenzt – es scheint abwegig, vom Auftreten der Initialkadenz auf eine etwaige Maß-

20 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 236.

geblichkeit rhetorischer Konzepte für Liszts Formdenken zu schließen. Der an der thematisch-motivischen Dialektik des Beethoven'schen Sonatenhauptsatzes geschulte Komponist hatte in seiner Jugend wenig Gelegenheit besessen, eine humanistische Allgemeinbildung zu erwerben. Von einer rhetorischen Ausbildung kann keine Rede sein, zumal Liszt nach dem Durchlaufen der Dorfschule in Raiding keine weitere Bildungsanstalt mehr besucht hatte. Vielmehr ist anzunehmen, dass im Falle Liszts, wie auch mancher Zeitgenossen, Generalbassmodelle und Eröffnungstopoi als tradiertes Material Eingang ins Komponieren gefunden haben – weniger im Sinne einer bewussten Gliederungsabsicht, sondern als intuitive, aus dem Erfahrungsschatz abgerufene oder im Kompositionsunterricht angeeignete Baupläne für thematische Gestalten, für syntaktische oder harmonische Verläufe. Die Initialkadenz wird, ganz im Sinne einer historisch-systematischen Klassifizierung des Satzmodells als musikalischer Topos, stil- und epochenübergreifend als eine Art Gemeinplatz der Harmonielehre eingesetzt, als pure Formel, der in ihrer Substanz kein ausgeprägter Personalstil anhaftet, und die erst in ihrer individuellen Erscheinungsform für die Analyse fruchtbar werden kann.

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