

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Markus Roth

## Ein »allerliebster Schusterfleck«?

### Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen<sup>1</sup>

Der Beitrag widmet sich einer besonderen und bislang nicht zusammenhängend beschriebenen Spielart der 5–6-Konsekutive bei Schubert, die sich als halbtönig-enharmonischer Zirkel verstehen lässt. Die Argumentation bewegt sich im Spannungsfeld zwischen systematischen und historisch informierten Denkweisen; dabei werden latente Widersprüche aufgezeigt und an Dokumenten der frühen Rezeptionsgeschichte belegt.

This article addresses a particular and as-yet insufficiently explained manner of employing the 5–6 consecutive in Schubert that can be understood as a circle of enharmonic half-steps. The argumentation embraces the tension between systematic and historically informed modes of thought, revealing latent contradictions that are supported using documents drawn from early reception history of this work.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 5–6 consecutive; 5–6-Konsekutive; enharmonic circle; enharmonischer Zirkel; historically informed; historisch informiert; Lied; Schubert; song; systematic; systematisch

Angestoßen durch die wegweisenden Veröffentlichungen u.a. von Hartmut Fladt<sup>2</sup> und Robert Gjerdingen<sup>3</sup> haben modellbasierte Analysemethoden in den letzten Jahren bei verschiedenen Autoren vielfältige inhaltliche Ausgestaltungen erfah-

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser am 12. Oktober 2002 im Rahmen des Zweiten Jahreskongresses der *GMTH* in München gehalten hat. Im Zuge der Aktualisierung der seinerzeit erstellten Schriftfassung wurde der ursprüngliche Gedankengang Anfang 2015 maßgeblich erweitert, so dass zahlreiche Anregungen aus inzwischen publizierten Texten eingearbeitet werden konnten.

2 Fladt 2005.

3 Gjerdingen 2007.

ren.<sup>4</sup> Vielfach hat sich der Rekurs auf Satzmodelle als flexibles Instrument bewährt, da er sowohl bei Bedarf mit anderen analytischen Denkweisen kombiniert als auch in enger Anbindung an die Diskussion historischer Quellen erfolgen kann.<sup>5</sup> Die folgenden Ausführungen, in deren Zentrum eine besondere und bislang nicht zusammenhängend beschriebene Spielart der 5–6-Konsekutive bei Schubert steht, bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen systematischen und historisch informierten Denkweisen; dabei sollen latente Widersprüche aufgezeigt und an Dokumenten der frühen Rezeptionsgeschichte belegt werden. Der Gedankengang berührt auf diese Weise auch Fragestellungen, die derzeit unter dem Schlagwort ›Historically Informed Listening‹<sup>6</sup> diskutiert werden.

Den Ausgangspunkt der folgenden Spurensuche bildet ein Beispiel impliziter Theorie. Die in Beispiel 1 zitierte Harmonieübung entstammt einem Kompendium satztechnischer Muster, die vermutlich 1818 in Wien als *Practische Beyspiele*<sup>7</sup> in Fortsetzung von Emanuel Aloys Försters *Anleitung zum Generalbaß* von 1805 gedruckt wurden. Es handelt sich um die letzte Übung der ersten, allein den »Dreyklängen« gewidmeten Abteilung. Hinzugefügt sind in arabischen Ziffern »die Stufen des Basses, [...] weil dieses zur Kenntniss der Tonarten schlechterdings nothwendig ist«, eine Oberstimme als Beisetzung der »besten Lage« sowie einzelne vierstimmige Verbindungen.<sup>8</sup> Die Progression der Takte 17–20, die den Anstoß zur vorliegenden Untersuchung gegeben hat, stellt den zentralen Attraktionspunkt innerhalb einer anspruchsvollen, harmonisch weit ausgreifenden Übung dar, die einmal durch den gesamten Tonartenkreis ›fällt‹.<sup>9</sup> Das pragmatische Aufheben der Generalvorzeichnung in Takt 13 geschieht, um dem Kommafehler orthografisch nicht Rechnung tragen zu müssen; hier verwandelt sich ges-Moll nach fis-Moll.

4 Einen Überblick über den Stand des deutschsprachigen Fachdiskurses bieten die online 2007 erschienen Ausgaben 4/1–2 (Schwab-Felisch/Fuss 2009) und 4/3 (Rohringer 2009) der *ZGMTH*.

5 Siehe exemplarisch Jans 1986 und Froebe 2008 und 2012.

6 Im Rahmen der *Eighth European Music Analysis Conference (EUROMAC)* 2014 in Leuven war dem facettenreichen Thema ›Musical Schemata and Historically Informed Listening‹ eine eigene Sektion gewidmet.

7 Förster 1818.

8 Ebd., 1. Zur historisch informierten harmonischen Analyse nach Förster siehe grundlegend Holtmeier 2011. Nach Holtmeiers Einschätzung gehören Försters Lehrwerke »inhaltlich zum Progressivsten [...], was die zeitgenössische Musiktheorie zu bieten hat« (2011, 468).

9 Försters Harmonieübung findet sich – vollständig, aber ohne Oberstimme – auch im Begleitheft zu Budday 2002 unter dem Kürzel F7.

Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen

a)

b)

g:	5	1	6		
as:		5	1	6	
a:			5	1	6
b:				5	1

Beispiel 1: a) Förster 1818, 3–4, Beispiel Nr. 7; b) Förster 1818, 3–4, Beispiel Nr. 7, T. 17–21 mit erweiterter Bassstufen-Analyse<sup>10</sup>

Die zur Diskussion stehende Klangfolge D-g-Es-as-E-a-F-b (Beispiel 1b) wird von zwei korrespondierenden Kadenz-Vorgängen mit nahezu identischem Außenstimmengerüst eingefasst. Folgt man Försters eigener analytischer Bezifferung, so beruhen die Takte 17-21 auf einer Verkettung von 5-1-Verbindungen in g-Moll, as-Moll, a-Moll und b-Moll; der vorgestellte, enharmonische Klangschrifte beinhaltende Zirkel führt in den Grundton zurück. In seiner *Harmonielehre Wiener Klassik* bespricht Wolfgang Budday diese »in Halbtönen aufsteigende Tonarten-Progression« unter dem Aspekt der ›Verwechslung‹ einer sechsten Mollstufe mit einer fünften: Es-Dur als leitereigene sechste Stufe der Ausgangstonart g-Moll wird zur Dominante von as-Moll, E-Dur (resp. Fes-Dur) zur Dominante von a- bzw. heses-Moll.<sup>11</sup> Zur Eigentümlichkeit der Passage trägt der paradoxe Sachver-

<sup>10</sup> Vgl. Budday 2002, 203.

<sup>11</sup> Ebd. Es bleibt festzustellen, dass dieser sinnfällige Zusammenhang von Förster nicht reflektiert wird; in der Nr. 7 gibt er überhaupt nur einzige »Verwechslung« einer Bassstufe (in T. 14) an.

halt bei, dass aus dem beschriebenen Verkettungsmechanismus eine zwar real (melodisch) steigende, im Quintenzirkel aber fallende Bewegung resultiert.

Diese besondere Progression findet 1853 explizit auch bei Simon Sechter Erwähnung, und zwar als »ziemlich zusammengesetzter Satz, der den Zirkel in einer sonderbaren Ordnung durchläuft«.<sup>12</sup>

Stufen: I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V I, III

I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V I, III I, V

I, III I, V I, III I, V I, III I

Beispiel 2: Sechter 1853, 208, Beispiel für einen ›Zirkel‹

Sechters kleingliedrig-umständliche Ausführungen zu einem entsprechenden Beispiel (Bsp.2) bergen allerdings unter inhaltlichen Aspekten keinen Erkenntnisgewinn:

1. Der C dur Dreiklang beginnt und nachdem er als Dominant von F moll angesehen wird, folgt der Dreiklang der Tonica von dieser Tonleiter; zunächst wird dieser F moll Dreiklang als jener der 3ten Stufe von Des dur betrachtet, wonach sogleich der Dreiklang der 4ten Stufe folgt.

<sup>12</sup> Sechter 1853, 206.

2. Nachdem der Des dur mit dem Cis dur Dreiklang verwechselt ist, gilt dieser als Dominant von Fis moll, worauf die Tonica dieser Tonleiter folgt; sodann wird dieser Fis moll Dreiklang als jener der 3ten Stufe von D dur betrachtet, wonach sogleich der Dreiklang der 4ten Stufe folgt.<sup>13</sup>

Festzuhalten ist zunächst, dass hier kein chromatischer Satz vorliegt, der sich im Verständnis des 18. Jahrhunderts ›entkleiden‹ und auf ein diatonisches Gerüst zurückführen ließe. Försters Zirkel besteht ausschließlich aus diatonischen Verbindungen; die in Terzen chromatisch aufsteigenden Oberstimmen sind deren ›Nebenprodukt‹, nicht das Movens der harmonischen Bewegung. Nach Försters eigener Definition gibt es in Beispiel 1 keine »chromatischen Noten«<sup>14</sup> – sprechen wir deshalb vorläufig von einem besonderen enharmonischen Zirkel, der den Tonartenkreis in steigenden Halbtönen durchschreitet. Wolfgang Budday hat darauf hingewiesen, dass der bei Förster und Sechter zitierte, ausschließlich auf grundständigen Akkorden beruhende Mechanismus in den Takten 40–49 von Schuberts Goethe-Vertonung *An Schwager Kronos* D 369 eine auffällige Entsprechung findet (Bsp. 3).<sup>15</sup> Schubert markiert den Einstieg in die halbtönige Progression – nach einem Grundabsatz in Es-Dur – durch eine überraschende enharmonische Umschrift: Akzentuiert durch Oktaven, Dynamik und Vollgriffigkeit des Klaviersatzes evoziert die mediantische Verbindung Es-Ces(H) den Eindruck räumlicher Weite und harmonischer Entrückung (»Weit, hoch, herrlich der Blick«). Von hier aus folgt die Modulation, in regelmäßigen Viertaktgruppen fortschreitend, dem aufsteigenden Tonartenzirkel Es–e–f–fis, um schließlich in eine A-Dur-Kadenz in Takt 56 zu münden. Sicherlich lässt sich die angeführte Passage als Ausdruck einer Ästhetik der Erhabenheit hören – Budday spricht mit Blick auf D 369 von »mächtiger, hier durchaus positiv besetzter Wirkung«.<sup>16</sup> Sie ist primär auf Raumwirkung hin angelegt: Der komponierte Zusammenhang akzentuiert die ausgreifenden mediantischen Verbindungen in Takt 41, 45 und 49, nicht die (durch die Bewegung der Bassstimme abgeschwächten) Quintfälle.<sup>17</sup>

13 Ebd. Es folgen noch die Punkte 4. bis 12., deren Erklärungen in derselben Art gehalten sind, bis der Ausgangsakkord wiedergewonnen ist (ebd., 206–207).

14 Vgl. Förster 1805, 27: »Chromatisch ist [...] jede Note, welche wegen ihrer zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung nicht zur Tonleiter gehört, und für welche man die diatonische Note setzen kann«.

15 Budday 2002, 203.

16 Ebd.

17 Zur Dimension des Räumlichen bei Schubert vgl. ausführlich Trümpy 1995.

Beispiel 3: Franz Schubert, *An Schwager Kronos* D 369 (1816, Text: Goethe), T. 40–49, harmonischer Grundriss und Analyse nach Förster

Im Folgenden seien einige bei Schubert anzutreffende Varianten des zur Diskussion stehenden eigenartigen Zirkels beschrieben und verschiedene Aspekte seiner inhaltlichen Verwendung erläutert. Der angeführte Ausschnitt aus *An Schwager Kronos* ist womöglich der früheste Nachweis des Modells bei Schubert; in der auf Grundakkorde beschränkten basalen Gestalt taucht es allerdings in späteren Liedern nicht mehr auf. Auch in fallender Bewegung hat Schubert, soweit der Verfasser dies überblicken kann, den fraglichen Zirkel nicht benutzt, obgleich sich Försters Harmoniefolge in Beispiel 1 durchaus ›rückwärts lesen‹ lässt.<sup>18</sup> David Damschroder schlägt in seiner Studie *Harmony in Schubert* die Bezeichnung ›idiosyncratic sequence‹ vor, führt aber insgesamt nur ein einziges Beispiel, nämlich die Takte 102–107 aus dem ersten Satz der B-Dur Klaviersonate D 960 an.<sup>19</sup> Wie Stefan Rohringer mit Blick auf andere Stellen bei Schubert gezeigt hat, lässt sich der beschriebene Mechanismus als besondere, gleichsam ›gepresste‹ Form einer 5–6-Konsekutive auf den Stufen der chromatischen Leiter verstehen, die in allen beteiligten Stimmen ausschließlich auf halbtönig steigenden melodischen Bewegungen beruht.<sup>20</sup> In Beispiel 4 sind die diatonische Grundform der Konsekutive

18 Eine entsprechende Folge grundständiger Akkorde (D–fis–Cis–f–C–e–H–es–B–d–A, ebenso mit alternierenden Quinten und Terzen in den Außenstimmen) findet sich in Jean-Philippe Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* in der Fassung von 1733 (Acte II, Scène 5, Trio des Parques: »Quelle soudaine horreur«), doch scheint dieses exzeptionelle Beispiel wenig Nachahmer gefunden zu haben (vgl. Rohringer 2012, 295, Anm. 35). Zur Erörterung der Parzen-Sequenz im Kontext vieltöniger Differenzierung vgl. Roth i.V.

19 Damschroder 2002, 48–49.

20 Vgl. Rohringer 2012, 289–290. Rohringers Ausführungen beziehen sich auf Schuberts Lied *Die Liebe hat gelogen* D 751.

(a), ihre im 18. Jahrhundert gebräuchliche chromatisierte Form (Riepels ›Monte‹, b) und die für den vorliegenden Zusammenhang interessante, ausschließlich halbtönig fortschreitende Variante (c) aufgeführt.<sup>21</sup> Es liegt auf der Hand, dass die streng halbtönige 5–6-Konsequente als Modell *per graditum* nur bedingt tauglich ist, da es sich rasch zu verschleifen droht; und die nach wenigen Schritten erforderliche enharmonische Umschrift ist ein Indiz dafür, dass die fortwährende Verkettung von ›mi‹-Stufen innerhalb des diatonischen Systems grundsätzliche Probleme aufwirft.

a

b

c

Beispiel 4: Varianten der 5–6-Konsequente a)–c)

Im nachstehend zitierten Ausschnitt aus Schuberts Lied *An den Tod* D 518 aus dem Jahre 1816 oder 1817<sup>22</sup> sind die Varianten b und c aus Beispiel 4 kombiniert. Die Tonartendisposition dieses zweistrophigen, nur 25 Takte umfassenden Liedes ist erstaunlich: Bereits mit dem zweiten Akkord wendet sich *An den Tod* aus H-Dur auf enharmonischem Wege nach C-Dur<sup>23</sup>; nach einer förmlichen Kadenz in Takt 6 bewirkt ein plötzlicher modulatorischer ›Ruck‹ in Takt 8 den Übergang in die Tonart B-Dur, die ebenfalls durch einen Absatz bekräftigt wird (T.12). Nach dieser ›Umklammerung‹ des Grundtons durch Kadenzen auf dem oberen und unteren

21 Vgl. auch Damschroder 2010, 50 (›Models for an ascending 5–6‹).

22 Das Lied erschien als Supplement der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* am 26. Juni 1824.

23 Der Akkord *G/f/h/d1* in Takt 3 ist mit dem übermäßigen Quintsextakkord *G/eis/h/d<sup>1</sup>* der Tonart H-Dur/h-Moll klanglich identisch.



Halbton führt ein sieben Takte umspannender, von *B/Ais* bis *fis* reichender chromatischer Anstieg der Bassstimme in den Bereich des Grundtons zurück (Bsp.5). In der nachstehenden Grafik ist der Harmoniegang der betreffenden Takte über die markanten syntaktischen Zäsuren in Takt 12 bzw. Takt 18 hinweg zusammengefasst. Versteht man den Kadenz-Zielklang in Takt 12 als erstes Glied der Klangfolge, so entspricht die harmonische Progression über den Basstönen *B/Ais*, *H* und *c* (!) der oben beschriebenen, streng halbtönig fortschreitenden 5–6-Konsequente; andererseits mag die auffällige Entsprechung der Klänge in Takt 13 und 19 dazu verführen, die gesamte chromatische Passage als Prolongation des Sextakkords *Ais/cis*<sup>1</sup>/*fis*<sup>1</sup> zu verstehen. Gleichwohl erweist sich die durch die enharmonische Umschrift in Takt 13 suggerierte Rückkehr nach H-Dur als trügerisch; denn der Hörer wird sich ab Takt 16 in A-Dur wähnen und nach dem Quintsextakkord über dem Basston *eis* in Takt 18 eine Auflösung in den Molldreiklang der VI. Stufe erwarten. Der Ausstieg aus der streng halbtönigen Konsequente wird durch ein auf den ersten Blick unbedeutendes Detail ausgelöst: Die Alteration von *d* zu *dis* in Takt 14 (Alt) erzwingt die Auflösung in einen Durakkord über *c*. Von hier an folgt der harmonische Gang dem Modell einer regulären ›Monte-Sequenz‹, in deren Verlauf freilich sämtliche diatonischen Ganztonschritte durch eingeschaltete chromatische Töne eliminiert werden, was eine Häufung übermäßiger Klangstrukturen in Takt 14–15 zum Ergebnis hat.

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'An den Tod' (D 518), measures 12-19. The score is in G major (one sharp). The bass line shows a chromatic ascent from B/Ais to fis. The treble line shows a corresponding harmonic progression. A dashed line indicates the continuation of the chromatic passage from measure 12 to 19. The bass line is labeled with '5' and '6' notes, and the treble line is labeled with '6' notes. A bracket above the score spans from measure 13 to 19.

Beispiel 5: Franz Schubert, *An den Tod* D 518 (1816 oder 1817, Text: Schubart), T. 12–19, harmonische Reduktion

Bevorzugt verwendet Schubert die streng halbtönige 5–6-Konsequente zur Disposition von Abschnitten mit ausgeprägt flächiger Harmonik, in deren Verlauf sich die einzelnen Klangglieder zu deutlich voneinander abgesetzten harmonischen ›Terrassen‹ verfestigen. Ein so eindrückliches wie einfaches Beispiel bildet der Beginn der 1825 entstandenen Craigher-Vertonung D 828, wo die Kontrastierung der entfernten Tonarten f-Moll und fis-Moll den Rahmen einer fast opernhafte,

orchestral konzipierten Illustration einer Gewitterszene bildet: Die streng halbtönige 5–6-Konsequente dient hier als Grundlage zur harmonischen Einrichtung der gesamten ersten Strophe.<sup>24</sup> Nur auf den ersten Blick komplizierter erscheint der Beginn der Schiller-Vertonung *Gruppe aus dem Tartarus* D 583, dem chromatischsten aller Schubert-Lieder: Die in Beispiel 6 vorgenommene analytische Reduktion führt wiederum auf eine halbtönige 5–6-Konsequente.<sup>25</sup> Beethoven bedient sich des Verfahrens im Kopfsatz der *Eroica* als Überraschungsmoment zu Beginn der Durchführung (T. 178 ff.): Hier ermöglicht das Modell eine rasche Modulation von c-Moll ins entfernte d-Moll.<sup>26</sup> Bezeichnenderweise bricht Beethoven nach vier Klanggliedern ab – die erwünschte Initialzündung, die eine weit ausgreifende Modulation in Gang setzt, ist bewirkt. Bei alledem scheint es sich um ein Verfahren unzweifelhaft »modernerer Zuschnitts«<sup>27</sup> zu handeln, das sich gleichwohl schon bei Carl Philipp Emanuel Bach nachweisen lässt.<sup>28</sup>

Beispiel 6: Franz Schubert, *Gruppe aus dem Tartarus* D 583 (September 1817, Text: Schiller), T. 1–4, Gerüst und analytische Reduktion

Vorläufig resümierend kann gesagt werden, dass die inhaltlichen Kontexte, in denen die beschriebene halbtönig-enharmonische Progression bei Schubert auf-

24 Über fis-Moll geht die Progression hier nicht hinaus, obwohl das nächste Klangglied angedeutet wird.

25 Zur Doppeldeutigkeit des Akkords in Takt 3 vgl. die folgende Anm. Die Takte 26–29 und 32–38 bieten instruktive Varianten des zur Diskussion stehenden enharmonischen Modells (Bsp. 12).

26 Ludwig van Beethoven, op. 55, i, T. 178–186. Man vergleiche ergänzend die Rückleitungspassage von Des-Dur nach C-Dur in op. 21, iii, T. 34–45 desselben Komponisten.

27 Budday 2002, 203.

28 Vgl. dessen Rondo G-Dur Wq 59/1 aus: *Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos [...] für Kenner und Liebhaber*, 5. Sammlung (1785). Den Hinweis auf dieses Beispiel verdanke ich Dr. Christian Raff.

taucht, sich zwar mit den Konnotationen herkömmlicher chromatischer Sätze berühren («Unruhe des Gemüthes, heftige Leidenschaft»<sup>29</sup>), gleichzeitig aber auch auf besondere Momente verweisen, die durchaus positiv (Entrückung, Erhabenheit) besetzt sein können. Die streng halbtönige 5–6-Konsequente ist ausnahmslos in Liedern mit außergewöhnlichen, weite Distanzen durchmessenden Tonartengrundrissen anzutreffen. Schubert setzt sie bevorzugt zur Einrichtung größerer Abschnitte mit flächiger Gestaltung ein.<sup>30</sup> Diese Beobachtung trifft auch auf den Mittelteil des Liedes *Wehmut* D 772 zu (Bsp. 7).

d:	5		6				
es:			5		6		
e:/E:					5	...	

Beispiel 7: Franz Schubert, *Wehmut* D 772 (1822 oder 1823, Text: Matthäus von Collin), T. 17–24, Gerüstsatz und Analyse nach Förster

Auf nun schon bekannte Weise werden hier die Tonarten d-Moll, es-Moll und – durch das Crescendo hin zu Takt 21 akzentuiert – e-Moll/E-Dur durchschritten. Die Labilität der Quartsextakorde in Takt 18, 20 und 22 resp. 23 verleiht dieser Modell-Variante ihre besondere Prägung; das durch sie bewirkte Moment der Steigerung und Haltlosigkeit wird durch die im Gesang hinzutretenden Vorhalte noch betont. Der Unterschied zum grundständigen Mechanismus aus Beispiel 1 liegt in einer Andeutung von ›Klauselschritten‹ über einem halbtönig steigenden Bass: Es ergibt sich ein ›zusammengeschobener Satz‹ aus unvollständigen und

29 Koch 1802, 862.

30 Rohringer sieht das Modell in Schuberts Lied *Die Liebe hat gelogen* D 751 über mehrere eingeschobene Zwischenharmonien hinweg wirksam (Rohringer 2012, 289f.).

trugschlüssig vermittelten Cadenza-doppia-Wendungen.<sup>31</sup> Schubert betont den besonderen Affektgehalt der Passage durch den Kunstgriff, über dem verlängerten Basston *H* in Takt 23 einen Übergang nach E-Dur und damit einen plötzlichen Lichteinfall anzudeuten («mit all der Schönheit, die er schaut»).<sup>32</sup> Erst die überaus rasche Rückmodulation in den Grundton in Takt 24 löst die Spannung dieses ungewöhnlichen, durch die unruhig-flächige Tremolo-Begleitung im Klavier charakterisierten Abschnitts.

Gerade der Mittelteil von *Wehmut* ist schon Schuberts Zeitgenossen aufgefallen: »Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder«, so ist in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 24. Juni 1824 im Hinblick auf Schuberts soeben in Wien erschienenen Werke der Opera 21–24 zu lesen, eher »freie Gesänge, manche so frei, daß man sie allenfalls Kapricen oder Phantasien nennen kann«<sup>33</sup> – zu frei für den Geschmack des Rezensenten, dem Schuberts Modulationsmanie als modische Verirrung, als »wahre Krankheit der Zeit« erscheint.<sup>34</sup> Bei der Erwähnung von *Wehmut* mit seiner halbtönig aufsteigenden Progression fällt kurz darauf jedoch ein überraschender Hinweis:

[...] die Modulation ist frei, sehr frei und oft noch etwas mehr. Dem Referenten wenigstens ist keine Komposition in dieser Gattung, ja vielleicht überhaupt kaum irgendeine Komposition bekannt, welche es nicht etwa weiter, sondern nur so weit triebe. Z. B. Op. 21 Nr. 1 [*Der Zwerg* D 771] fängt in Es-Dur an, wo es im siebenten Takte nicht mehr ist; dann kommt c-Moll, As-Dur und Moll, Ces-Dur usw., fis-Moll, worin es länger bleibt und schließt. Op. 22, No. 2, d-moll [*Wehmut* D 772] hat im 11ten Takte eine förmliche Kadenz in Fis-Dur, später den aus Rossinis *Tancredi* erstem Final berühmten Baß: *b d f – b es ges – b des fes ges – h dis fis* usw. vier- oder fünfmal dasselbe, immer einen halben Ton höher, was gar ein allerliebster Schusterfleck und Klavierstimmern zur Probe der Reinheit zu empfehlen ist.<sup>35</sup>

31 Zur Cadenza doppia vgl. umfassend Menke 2011.

32 Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* belegt unter Berufung auf Schubart (1806) und Junker (1777) die Tonart E-Dur mit folgenden Attributen: »Heilige Liebe Offenheit, freundliches Anschauen der göttlichen Schöpfung, reine Lust und Freude, Jubel und Tanz u. dergl. mehr, ohne jedoch auszuarbeiten in wilden Taumel und Ausgelassenheit, die in der vollkommenen Befriedigung ihren Grund finden«. (Schilling 1835, 558).

33 *Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig*, 24. Juni 1824, zitiert nach Deutsch 1964, 243–245, hier: 244. Der Autor war vermutlich G. W. Fink.

34 Ebd., 245.

35 Ebd., 244.

Dieses Dokument stellt zweifellos eine aufschlussreiche Fundstelle dar, da hier ein Autor nicht nur allgemeine ästhetische Urteile trifft, sondern tatsächlich – mit Blick z.B. auf Harmonik und Dissonanzbehandlung – auf einer explizit musiktheoretischen Ebene argumentiert. Bemerkenswert ist hier nicht nur der Verweis auf *Tancredi*, der Rossini zugeschriebene Prioritätsanspruch (»berühmter Bass«) und die allgemeine Geringschätzung sequenzieller Verfahren (»Schusterfleck«, »Klavierstimmern [...] zu empfehlen«). Der Rezensent unterstellt Schubert darüber hinaus unterschwellig die Nachahmung einer Mode, die nicht nur im Rossini-begeisterten Wien die sprichwörtlichen Spatzen von den Dächern pfeifen. Konstatieren wir zunächst, dass der Autor offenkundig von einer Identität der Satzmodelle in *Wehmut* und einer kurzen Passage aus dem ersten *Tancredi*-Finale ausgeht, die nicht ohne Weiteres gegeben ist (Bsp. 8a). Rossinis Harmoniefolge, die der Rezensent aus der Erinnerung oder auf der Grundlage anderer Quellen anführt, beruht auf einer halbtönig aufsteigenden Progression von Durtonarten, was im Vergleich zu allen bislang diskutierten Referenzstellen einen wesentlichen Unterschied ausmacht: Denn der Ausgangsklang der *Wehmut*-Progression ist unmissverständlich als Dominante ausgewiesen und die Logik der Harmoniefolge nur unter dieser Voraussetzung zu erschließen. Rossinis dreigliedriges Modell geht demgegenüber von einem stabilen tonikalen Durakkord aus, dessen Grundton festgehalten wird; der folgende Mollquartsextakkord entlehnt Töne aus b-Moll, der dominantische Quintsextakkord an dritter Stelle leitet in die einen Halbton höher liegende Durtonart über. Giorgio Sanguinetti konnte Rossinis »berühmten Bass« unlängst auch im Partimento-Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts nachweisen: In einer Partimento-Übung von Stanislao Mattei, der am Liceo von Bologna von 1806 bis 1809 zu Rossinis Lehrern gehörte, kommt mit marginalen Differenzen dasselbe Verfahren wie bei Rossini zur Anwendung (Bsp. 8b).<sup>36</sup> Es liegt angesichts dieser Befunde nahe, einen unmittelbaren Wissenstransfer zu vermuten, der möglicherweise bis zu Padre Martini zurückreicht.

36 Vgl. Mattei 2000. An zweiter Stelle steht bei Mattei ein Terzsext- anstelle eines Quartsextakkordes; man beachte die »hybride« enharmonische Notation ab T. 21. Giorgio Sanguinetti präsentiert das Partimento von Mattei im Rahmen seiner *EUROMAC*-Lecture 2014 in Leuven.

a)

5<sup>#</sup> 3   6<sup>b</sup> 4<sup>b</sup>   6<sup>b</sup> 5<sup>b</sup>   5<sup>#</sup> 3<sup>b</sup>   6 4   6 5<sup>b</sup>   5 3   ...

**B:** 1  
**H:** 7 1  
**C:** 7 1

b)

Beispiel 8: a) Gioachino Rossini, *Tancredi*, Finale Primo, T.16ff. mit Analyse nach Förster; b) Stanislau Mattei, *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala ascendente, e discendente e maggiore, e minore [...]*, Bologna und Florenz o.J. [1824], 34 [Partimento C-Dur à 4], T. 12–29

Rossini platziert die chromatische Progression im Zentrum der von raschen Dreiklangsfiguren der Streicher (pp, ›in punta d'arco‹) getragenen D-Dur-Passage »di furore (terrore) ingombro il core, fremo in sen, più fren non ha« (»Grimm erfüllt das Herz /die Brust ein Beben, das keinen Halt mehr hat«); der Textzusammenhang verweist demnach auf den Affekt wilder Raserei, aber auch auf ein Moment bodenloser Ohnmacht. Die harmonische Einrichtung der Takte 10–21, die neben dem Orchester ein Gesangssextett und den Chor beschäftigen, folgt einer so einfachen wie wirkungsvollen Dramaturgie. Man kann Rossinis Rückgriff auf ein simples Chiasmus-Modell (T.11–14, in Entsprechung zu T.2–5) als bewusst komponierte Redundanz begreifen; die in hohem Maße individuell gezeichneten Solopartien verdeutlichen das Nebeneinander widersprüchlichster Affekte und Gefühlslagen; der durch die Holzbläser unterstützte Chor steuert Sotto-voce-Einwürfe bei. Erst in Takt 15 ›bedient‹ Rossini die gespannten Erwartungen des Hörers: Die Verwechslung der großen mit der kleinen Terz löst eine Modulation in die entfernte Tonart B-Dur aus, welche den Ausgangspunkt der beschriebenen halbtönigen Progression

bildet. Zum Effekt der Stelle trägt vor allem der Eindruck bei, dass die beteiligten Bühnenpersonen im Sog der halbtönigen Progression gleichsam von einem kollektiven ›Beben‹ erfasst werden; gleichwohl führt die dreimalige Wiederholung der in Takt 16 exponierten Harmoniefolge – »immer einen halben Ton höher« – ohne weitere Umwege in den Hauptton zurück.

Die sich abzeichnenden Widersprüche zwischen historisch informierten und modellbasierten Denkweisen sind nicht ohne Weiteres auszuräumen. Vom Standpunkt eines abstrakten Modell-Denkens stellen die vom Rezensenten verglichenen Stellen aus *Wehmut* und *Tancredi* bloße Varianten eines identischen Außenstimmengerüsts dar (*c/g-c/as-des/as-cis/a* usw.); für die Abgrenzung des Modells gegenüber anderen ist nur die als Instanz maßgebliche Außenstimmenfolge Quinte–kleine Sexte relevant (Bsp. 9).<sup>37</sup> Ob die perfekte Rahmen-Quinte im ersten Klang durch die große oder durch die kleine Terz geteilt wird, ändert von diesem Standpunkt aus am grundlegenden Sachverhalt wenig; und es ist dann von ebenso untergeordneter Bedeutung, ob das erste oder aber das zweite Klangglied dominantisch harmonisiert ist. Für eine harmonische Analyse auf der Grundlage der zeitgenössischen Auffassung von Tonart resp. Tonleiter sind diese Unterscheidungen freilich von entscheidender Bedeutung. Man wird nicht behaupten können, dass der Rezensent ›modellbasiert‹ dachte; vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass die *Tancredi*-Assoziation für ihn derart bestimmend war, dass er die fragliche *Wehmut*-Passage als Rossini-Zitat mit ausgelassenem Quintsextakkord hörte.

Schubert wiederum, der als Zweiundzwanzigjähriger nachweislich einer Wiener *Tancredi*-Aufführung beiwohnte<sup>38</sup>, dürfte die betreffende Stelle durchaus aufgefallen sein; er wird sie als Modell (oder als Variante eines Modells) abgespeichert haben, um sie später auf für ihn charakteristische Weise zu radikalieren. Dies geschah, wenn die Geschichte (und damit meine Hypothese) so stimmt, etwa fünf Jahre später. Am Aschermittwoch 1821 wurde Schubert erstmals im Rahmen einer repräsentativen »Großen Musikalischen Akademie« im Wiener Kärntnertheater gespielt; zum Programm gehörte ein neues Werk für achtstimmigen Männerchor und Streicher, auf das Publikum und Kritik mit blankem Unverständnis reagierten. Im Lichte der bisherigen

37 An diesem Sachverhalt könnte auch eine Deutung im Geiste der *Neo-Riemannian Theory* ansetzen.

38 Dies belegt ein Brief an Hüttenbrenner vom 19. Mai 1819. Rossinis Oper war bereits 1816 italienisch und kurz darauf auch deutsch in Wien gegeben worden (vgl. Deutsch 1964, 79).

Ausführungen genügt ein Blick in die Anfangstakte dieser Goethe-Vertonung (Bsp. 10), um die nachhaltige Irritation der Zeitgenossen zu verstehen: Denn die modulierende Harmoniefolge aus *Tancredi*, deren Verwendung bei Rossini dem Kulminationspunkt eines Opernfinale vorbehalten bleibt, bewirkt bei Schubert – in paradoxer Weise zum ›Eröffnungsmodell‹ umfunktioniert – ein unerhörtes Moment tonaler Entgrenzung.

Beispiel 9: Harmonische Varianten der halbtönig-enharmonischen 5–6-Konsequente<sup>39</sup>

39 Die Folge Durakkord–übermäßiger Dreiklang–Mollakkord erklingt von *F* ausgehend zu Beginn des Sanctus in Schuberts *As-Dur-Messe* D 678.



*Adagio molto*

Vla 1  
Vla 2  
Vlc 1  
Vlc 2  
Kb

Beispiel 10: Franz Schubert, *Gesang der Geister über den Wassern* D 714 (1821, Text: Goethe), T. 1–6

## Literatur

- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Damschroder, David (2010), *Harmony in Schubert*, Cambridge: Cambridge University.
- Deutsch, Otto Erich (1964), *Schubert – Die Dokumente seines Lebens* (= Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Teil: Serie 8, Supplement/Bd. 5), Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 20, 343–362.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum Generalbaß*, Wien: Johann Träg.
- Förster, Emanuel Alois (1818), *Emanuel Aloys Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses, erste Abtheilung*, Wien: Artaria.
- Froebe, Folker (2008), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, *ZGMTH* 5/2–3, 195–247. <https://doi.org/10.31751/301>
- Froebe, Folker (2012), »Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs ›Pièce d'Orgue‹ (BWV 572)«, *ZGMTH* 9/1, 51–68. <https://doi.org/10.31751/662>
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University.

- Holtmeier, Ludwig (2011), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *ZGMTH* 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 10, 101–120.
- Junker, Carl Ludwig (1777), *Tonkunst*, Bern: Typographische Gesellschaft.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M., Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Mattei, Stanislao (2000), *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a piu voci sulla scala maggiore e minore* [Ms., ~1824], hg. und kritisch revidiert von Daniele Zanetovich, San Venanzo: Hyperprism Edizioni.
- Menke, Johannes (2011), »Die Familie der cadenza doppia«, *ZGMTH* 8/3, 389–405. <https://doi.org/10.31751/654>
- Rohringer, Stefan (2009), *ZGMTH* 4/3 (*Varia*), in: *ZGMTH* 4 (2007), hg. von Folker Froebe, Stefan Rohringer und Oliver Schwab-Felisch, Hildesheim: Olms, 231–362. <https://doi.org/10.31751/i.10>
- Rohringer, Stefan (2012), »Franz Schubert, die Wiener Generalbasslehre seiner Zeit und die historisch informierte Analyse«, in: *Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert* (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 1), hg. von Dieter Torkewitz und Ingomar Rainer, Wien: Praesens, 273–297.
- Roth, Markus (i.V.), »Après une lecture de Rameau«, in: *Musik – Theater – Frankreich. Musique – Théâtre – France. Festschrift für Matthias Brzoska zum 65. Geburtstag*, hg. von Fabien Guilloux und Nicole K. Strohmann, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schilling, Gustav (1835), »E-Dur«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling Bd.2: Braga-F-Moll, Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 557–558.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. von Ludwig Schubart, Wien: Degen.
- Schwab-Felisch, Oliver / Fuss, Hans-Ulrich (2009a), *ZGMTH* 4/1–2 (*Satzmodelle*), in: *ZGMTH* 4 (2009), hg. von Folker Froebe, Stefan Rohringer und Oliver Schwab-Felisch, Hildesheim: Olms, 8–230. <https://doi.org/10.31751/i.9>
- Sechter, Simon (1853) *Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd.1: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Trümpy, Balz (1995), *Die Raumvorstellung in Schuberts Harmonik*, Winterthur: Amadeus.

Markus Roth

© 2022 Markus Roth

Folkwang Universität der Künste Essen [Folkwang University of Arts]

Roth, Markus (2022), »Ein ›allerliebster Schusterfleck‹? Anmerkungen zu einem besonderen Zirkel in Schuberts Liedschaffen« [“Most Lovely Cobbler’s Spot?” – Notes on a special circle in Schubert’s songwriting], in: *Musiktheorie – ›Begriff und Praxis‹. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 343–360. <https://doi.org/10.31751/p.234>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022