

Inhalt

Vorwort des Herausgebers.....	9
Vorwort des Autors.....	11
1 Allgemeine Aspekte der Tonhöhenwahrnehmung.....	15
1.1 Vom Tonfall zur Tonstufe.....	15
1.1.1 Mehrtönigkeit in prä-diatonischer Musik.....	15
1.1.2 Zur Tonhöhenauffassung in prä-diatonischer Musik.....	17
1.1.3 Zum Einfluß der Tonhöhenfixierung; Pentatonik.....	19
1.1.4 Von der Mehrstufigkeit zur Tonalität.....	23
1.2 Physiologische und psychoakustische Aspekte.....	26
1.2.1 Zur Auffassung von Musik als „rein geistiger Kunst“.....	27
1.2.2 Zur Entwicklung der stimmlichen Tonhöhenfixierung.....	29
1.2.3 Physiologische und psychoakustische Aspekte.....	32
1.2.3.1 Gerade wahrnehmbare Differenz.....	32
1.2.3.2 Frequenzgruppen.....	34
1.2.3.3 Zur Rolle der Proportionalität bei musikalischen Intervallen.....	37
1.3 „Kultivierte“ Adaptionen stimmlicher Eigenheiten.....	39
1.3.1 Vibrato, Triller und Tonumspielungen.....	41
1.3.2 Melodische Konturen.....	45
1.3.3 Oktaven- und Nonenphänomene; Septimen.....	52
1.3.4 „Diatonische Scheinidentität“.....	57
1.4 Sekund-Phänomene.....	60
1.4.1 Skalenillusionen.....	63
1.4.2 Immanente Mehrstimmigkeit.....	65
1.4.3 Sekundgang.....	67
1.5 Affektlogik und musikalisch-rhetorische Figuren.....	69
1.5.1 Stilisierte Symptome nonverbaler (vokaler) Kommunikation.....	71
1.5.2 Tonhöhenbasierte Symptome emotionaler Zustände.....	73
1.5.2.1 Zum „Passus duriusculus“.....	73
1.5.2.2 Figuren mit (dezidiertem) Lagenwechsel.....	74
1.5.2.3 „Rückungen“.....	77
1.5.2.4 „Getrübte Proportionalität“.....	79
1.5.3 Exkurs: Matthesons <i>Der vollkommene Capellmeister</i>	85
1.6 Von der Tonalität zur Chromatik.....	88
1.6.1 Der Leitton.....	88
1.6.1.1 „Künstliche Leittöne“.....	92
1.6.2 Zur Problematik einer „reinen Stimmung“.....	95
1.6.3 Diatonik und chromatische Expansion.....	101
1.6.4 Die Konsequenzen der temperierten Stimmung.....	109
1.6.4.1 Enharmonische Mehrdeutigkeit; „trojanische Klänge“.....	112
1.6.5 Zur Auflösung der Tonalität.....	121
2 Das Tonmaterial in den beiden Bänden des <i>WTK</i> von J.S. Bach.....	124

2.0.1	Tonartendisposition.....	126
2.0.2	Zur Frage der Temperatur.....	128
2.0.3	Dur/Moll versus „alte Tonarten“.....	133
2.0.4	Zur Problematik funktionsharmonischer Analyse-Modelle.....	136
2.0.4.1	Tonikale Septakkorde.....	138
2.0.4.2	Zum Begriff der „Subdominantparallele“ in Dur.....	140
2.1	Verwendetes Tonmaterial.....	142
2.1.1	Notation.....	142
2.1.2	Anzahl verwendeter Töne in den einzelnen Stücken.....	143
2.2	Diatonische Aspekte.....	147
2.2.1	Verwendung von Alterationen.....	147
2.2.1.1	Alterationen in Dur.....	147
2.2.1.2	Alterationen in Moll.....	148
2.2.2	Diatonische Tonvorräte in den Stückanfängen.....	149
2.2.2.1	Behandlung der VI. Stufe in Moll bei Comes-Einsätzen.....	152
2.2.3	Die diatonischen Stufen in den Stück-Enden.....	154
2.2.4	Variable Skalen.....	162
2.3	Verwendete Alterationen im Kontext des Quintenzirkels.....	172
2.3.1	Ausdehnung der Alterationen im Quintenzirkel.....	173
2.3.2	Durchbrochene Quintenfolgen.....	174
2.3.3	Reihenfolge der Toneinsätze gemäß Quintenzirkel.....	176
2.4	Enharmonische Scheinidentität.....	178
2.4.1	Enharmonische Mehrdeutigkeit.....	180
2.4.2	Letztes Auftreten enharmonisch unterschiedlich genutzter Töne....	181
2.4.3	Enharmonisch scheinidente Stufen vor dem chromatischem Total.....	183
2.4.4	Die erhöhte IV. und die erniedrigte V. Stufe in Moll.....	184
2.4.5	Hoch- u. Tiefalterierung derselben Tonstufe.....	187
2.5	Stimmführung durch Tonalterierungen.....	192
2.5.1	Besonderheiten bei Alterierungen.....	197
2.5.1.1	Vagierende Alterierungen.....	197
2.5.1.2	„Erzwungene Tenorklauseln“.....	199
2.6	Der chromatische Quartgang im WTK.....	212
2.6.1	Übersicht und Stammtöne.....	213
2.6.2	Intervallische Realisierung.....	216
2.6.2.1	Der „transformierende chromatische Quartgang“.....	218
2.6.3	Aufsteigende und absteigende chromatische Quartgänge.....	221
2.6.3.1	Baßfunktion auf- und absteigender Quartgänge.....	223
2.6.4	Über- /Unterschreitung von Stammtönen; Verschränkungen.....	224
2.6.4.1	Über- und Unterschreitungen im Quartanstieg.....	225
2.6.4.2	Über- und Unterschreitungen im Quartfall.....	227
2.6.4.3	Verschränkte Quartfälle.....	227
2.6.5	Freiere Handhabungen des Modells.....	230
2.6.5.1	Thematische Verwendungen freierer Handhabungen.....	233

2.7	Auffällige Chromatik	236
2.8	„Künstliche Leittöne“ im WTK	239
2.9	Ausgewählte Analysen	243
2.9.1	Zum „ <i>dis/es</i> -Notations-Problem“ im Präludium 6 (BWV 851)	243
2.9.1.1	Das Präludium 6 im Kontext anderer Stücke	250
2.9.2	Präludium 20 (a-Moll, BWV 889)	254
2.9.2.1	Chromatischer Quartgang	256
2.9.2.2	Diatonischer Quartgang; Nebenthema	262
2.9.2.3	Zwölftönige Aspekte	270
2.9.2.4	Die B-A-C-H-Sphäre im Präludium 20	272
2.9.2.5	Verwendete Alterationen	276
2.9.2.6	Formale Disposition der benutzten Tonvorräte	279
2.9.2.7	Oktaven	282
2.9.2.8	Zur Harmonik im Präludium 20	287
2.9.2.9	„Freie“ Takte	311
2.9.2.10	Außermusikalische Deutung u. abschließende Bemerkungen	314
2.9.3	Versteckte Querbezüge im zweiten Band	322
3	Schuberts Liederzyklus <i>Die schöne Müllerin</i>	333
3.0.1	Einleitung	333
3.1	Tonartendisposition	333
3.1.1	Schlußklänge	338
3.2	Zur Behandlung der Singstimme	339
3.2.1	Benutzte Stimmumfänge	339
3.2.1.1	Anfangs- und Schlußtöne in der Singstimme	343
3.2.2	Zu den verwendeten Intervallen in der Singstimme	345
3.2.3	Zur Frage der Transponierbarkeit	347
3.3	Verwendetes Tonmaterial	349
3.3.1	Genutzte Tonvorräte in Stimme und Klavier	349
3.3.1.1	Halt! (Nr. 3, C-Dur)	353
3.3.1.2	Morgengruß (Nr. 8; C-Dur)	356
3.3.2	Häufigkeit des Vorkommens der einzelnen Tonnamen	361
3.3.3	Enharmonische Doppelidentität innerhalb eines Liedes	363
3.3.4	Drei Erscheinungsformen einer Stufe in einem Lied	365
3.3.5	Besonderheiten bei der Verwendung der einzelnen Töne	368
3.3.5.1	Zum Fehlen der Töne <i>g</i> und <i>ais/b</i> in der Nr. 20	381
3.4	Die benutzten Tonvorräte im Kontext des Quintenzirkels	382
3.4.1	Durchschnittliche Ausdehnung in Dur- und Moll-Liedern	383
3.4.2	Durchbrochene Quintenzirkel	384
3.4.3	Alterierte Stufen im Kontext des Quintenzirkels	385
3.4.3.1	Alterationen in den Liedern mit Vorzeichenwechsel	386
3.4.3.2	Das Tonmaterial der Nr. 11 im Kontext formaler Gestaltung	388
3.5	Besonderheiten in der Nutzung alterierter Stufen	391
3.5.1	Die erhöhte I. Stufe	392

3.5.2 Die erniedrigte II. Stufe	393
3.5.3 Die erhöhte IV. Stufe	394
3.5.4 Die erniedrigte V. Stufe.....	395
3.5.5 IV [#] und V ^b in der Singstimme	395
3.5.6 Die erhöhte V. Stufe.....	396
3.5.7 Die erniedrigte VII. Stufe in Dur; tonikale Septakkorde	398
3.5.8 Die erniedrigte III. Stufe (Mollterz) in Dur	400
3.5.9 Die erhöhte III. Stufe (Durterz) in Moll	402
3.5.9.1 Trockne Blumen (Nr. 18)	403
3.5.9.2 Der Müller und der Bach (Nr. 19).....	405
3.6 Stückübergreifende Behandlung harmonischer Regionen.....	408
3.6.1 <i>c/bis</i> im Kontext der Regionen C-, A-, Gis-Dur; c-, a-Moll	409
3.6.2 Die „enharmonische Achse“ <i>dis/es</i>	430
3.6.3 Die Regionen B-Dur und E-Dur.....	445
3.6.3.1 Die B-Dur-Region	445
3.6.3.2 Die E-Dur-Region	446
3.7 Zu einzelnen Liedern.....	448
3.7.1 Der Neugierige (Nr. 6)	448
3.7.2 Tränenregen (Nr. 10).....	451
3.7.3 Pause (Nr. 12).....	455
3.7.4 Eifersucht und Stolz (Nr. 15).....	462
3.7.5 Die liebe Farbe (Nr. 16)	466
3.8 Tonale Beziehungen in der <i>Schönen Müllerin</i>	471
3.8.1 Quintbeziehungen (Dominant- und Subdominanthierarchien).....	471
3.8.2 Der Dur/Moll-Kontrast	474
3.8.3 Terzbeziehungen	475
3.8.4 Tritonusbeziehungen	481
3.8.4.1 <i>b/ais</i> und <i>e</i> sowie <i>des/cis</i> und <i>g</i>	482
3.8.4.2 <i>c</i> und <i>fis</i> sowie <i>a</i> und <i>es</i>	483
3.8.4.3 <i>b</i> und <i>f</i>	484
3.8.4.4 <i>d</i> und <i>as/gis</i>	486
3.8.5 Distanzielle Beziehungen („Rückungen“)	487
3.8.6 Enharmonischer Bedeutungswechsel	493
3.8.6.1 Übermäßige (Quint-) Sext- und Terzquart-Akkorde.....	493
3.8.6.2 Der Tritonus <i>a-es/dis</i> in der Gesangsmelodik	494
3.8.6.3 Enharmonisch scheinidente Dur- und Moll-Akkorde	495
3.8.6.4 Enharmonische Paradoxien in der <i>Schönen Müllerin</i>	495
Anhang	499
A.1 Tabellen und Übersichten zum WTK.....	500
A.2 Tabellen zu <i>Die schöne Müllerin</i>	535
Literaturverzeichnis	539
Werkausgaben	545