

Übergangsharmonien

*Die »Kunst des Übergangs« als Erkundung des tonalen Raums
im Spätwerk Liszts und Wagners*

Matthew Pritchard

Dass die Konzeption der Harmonik in Richard Wagners späteren Opern in großem Maße dem Einfluss Franz Liszts geschuldet war, ist ein Umstand, der in der Musikforschung zwar anerkannt, aber bislang kaum untersucht wurde. So hat diese bezüglich Wagners eigener verschwiegenen Haltung zu dieser Frage bisher wenig Klarheit geschaffen: Am 7. Oktober 1859 ließ er Hans von Bülow wissen, seit der Begegnung mit Liszts neuesten Kompositionen sei er »ein ganz anderer Kerl als Harmoniker« geworden.¹ Aber weder an dieser noch an anderer Stelle gab er dazu Beispiele oder nähere Erläuterungen. Ganz offensichtlich wollte Wagner nicht verbreitet wissen, dass ein so wichtiger und machtvoller Aspekt seiner Kunst nicht das Produkt seiner ureigensten Inspiration, sondern von kompositorischen Verfahren eines Zeitgenossen (wenn auch eines engen Freundes) »geborgt« war. Umgekehrt erscheint die Überlegung interessant, wie sehr und auf welche Weise Liszts Orchesterwerke der 1850er Jahre durch seine Kenntnis von Wagners *Lohengrin* beeinflusst waren, den Liszt im August 1850 in Weimar zur Uraufführung gebracht hatte.

Dieser Artikel erhebt nicht den Anspruch, die »detaillierte Ergründung« des gegenseitigen Einflusses der beiden Figuren auf ihre jeweiligen künstlerischen Entwicklungen während der 1850er Jahre zu sein, die laut Thomas Grey noch zu verfassen ist.² Eine solches Detailniveau (das neben ausführlichen Quellenstudien eine umfangreiche strukturelle Analyse verlangte) würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Stattdessen soll die Art der Vergleiche, die für ein solches Vorhaben angestellt werden müssten, dargelegt werden. Dabei soll aufgezeigt werden, wie diese Vergleiche einen Zeitraum der Musikgeschichte

1 Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 11, S. 282.

2 Grey, *Musical Background and Influences*, S. 87.

(und -theorie) erhellen können, der beträchtlich mehr umfasst als dieses eine Jahrzehnt in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Je länger man die Werke Liszts und Wagners in diesem Zeitraum betrachtet, desto mehr scheint es, dass unsere Vorstellungen davon, was einen musikalischen »Übergang« ausmacht (sowohl in harmonischer also auch in formaler Hinsicht) und was historisch als etablierte Tradition bzw. »Übergangs«-Experiment zu bezeichnen ist, einer Revision bedürfen.

Zunächst sollen die – nach Meinung des Autors – zentralen harmonischen Merkmale von Liszts reifem Stil herausgearbeitet werden, und zwar anhand eines Vergleichs mit ihren einigermaßen vagen Ursprüngen in Liszts früheren Kompositionen der 1830er und 40er Jahre. Beinahe von Beginn seiner kompositorischen Laufbahn an experimentierte Liszt mit Harmonik. In vielen seiner gewagtesten experimentellen Wendungen setzt er Terzverwandtschaften anstelle der Dominant-/Subdominantfunktionen der traditionellen Harmonik. Das Resultat ist eine harmonische Struktur, die präzise mit der Terminus »mediantisch« bezeichnet werden kann. Im Englischen – in Ermangelung eines passenderen Ausdrucks – müsste man sie als »chromatic« beschreiben. Die Bezeichnung »chromatisch« im Sinne einer »Farbgebung« oder einer dekorativen Änderung von Noten auf der diatonischen Skala erfasst jedoch den Kern von Liszts Terzverwandtschaften weder theoretisch noch phänomenologisch. Theorie und Phänomen sollen daher hier provisorisch durch die Metapher des *musikalischen Raums* umfasst werden. Liszts Gebrauch der Mediantik verlangt, die eher Beethoven angemessenen eindimensionalen Metaphern der Spannung, des Bogens und der Teleologie durch die erweiterten, zweidimensionalen Metaphern des Tonraums, der vagierenden Tonalität und der zyklischen harmonischen Bewegung zu ersetzen. Auf phänomenologischer Ebene wird hier argumentiert, dass Liszt seine größten Effekte auf harmonischem Gebiet genau dort erzielt, wo er dem Hörer das Gefühl der räumlichen Erweiterung oder Erkundung vermittelt, wo der Eindruck von sich plötzlich öffnenden neuen tonalen Sphären am zwingendsten ist.

Zoltán Gárdonyis Beitrag über die harmonischen Innovationen von Liszts frühem Stil aus dem Jahr 1969 enthält eine ziemlich lange (und dennoch wohl kaum vollständige) Auflistung der Stellen in Liszts Œuvre, in denen harmonische Terzschriftsequenzen auftreten.³ Die formale Neuheit solcher Progressionen besteht darin, dass sie den Zugang zu Tonarten ermöglichen, die – im

3 Gárdonyi, *Neue Tonleiter- und Sequenztypen*.

Sinne des traditionellen Quintenzirkels – so weit wie möglich von ihrem Ausgangspunkt entfernt liegen. Mit nur zwei Sequenzierungen im Abstand einer kleinen Terz kann eine Phrase von C-Dur über Es-Dur nach Ges-Dur modulieren, der am weitesten von C-Dur entfernten Tonart. Und doch kann, mit nur zwei weiteren Kleinterzschritten in dieselbe Richtung die Musik wieder nach C-Dur zurückkehren und der Komponist vorgeben, dass gar keine wirkliche harmonische Bewegung stattgefunden hat. Es bedarf nur wenig Überlegung um zu erkennen, dass das Gleiche auch mit großen Terzen möglich ist (von C über E und Gis/As wieder nach C), da sowohl kleine als auch große Terzen – im Gegensatz zu Quarten und Quinten – die Oktave in gleiche Teile teilen. Für Komponisten des 19. Jahrhunderts waren solche Terzzyklen laut Richard Taruskin »new harmonic paths that tended to short-circuit the traditional key system.«⁴ Liszt war keineswegs der erste, der diese neuen Pfade nutzte: Beispiele finden sich bei Beethoven (namentlich in der Durchführung des ersten Satzes der »Pastorale«), Chopin und vor allem bei Schubert, wo sie sowohl für das »Zauberhafte« als auch den entschieden anti-teleologischen Charakter seiner Übergänge verantwortlich sind, für deren »wanderndes« Wesen. Diese beiden phänomenologisch-semantischen Kontexte sollten auch für spätere Betretungen der neuen harmonischen Pfade fundamental bleiben: im Tropus der »harmonischen Hexerei« etwa, dem Taruskin von Glinka zu Strawinsky nachspürt. Die Hypothese, dass Liszts Gebrauch von Terzzyklen hauptsächlich auf seine Kenntnis von Schuberts Musik zurückzuführen sei, erscheint verlockend, wenn auch im Detail schwierig zu beweisen. Er bearbeitete neben vielen Liedern die »Wanderer-Fantasie«, deren terzbasierte Übergänge und Tonartenorganisation sowohl in Liszts erstem Klavierkonzert von 1848 als auch in der Sinfonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*, skizziert im selben Jahr, ihre Spuren hinterließen.⁵

Dass Schubert solche Terzzyklen einsetzen konnte, ohne sich den Ruf des Revolutionärs zu erwerben, den Liszt so eifrig kultivierte, liegt darin begründet, dass sie in gewisser Weise eine natürliche Erweiterung eines Merkmals des diatonischen Systems darstellen – des Doppelverhältnisses zwischen Dur- und Molltonarten: Einerseits ist C-Dur verwandt und austauschbar mit c-Moll (als Molltonika), andererseits besteht Verwandtschaft zu a-Moll (als Parallele). Durch einen flinken Doppelwechsel der Tonart kann man daher von a-Moll zu

4 Taruskin, *Cbernomor to Kaschei*, S. 80.

5 Ebda., S. 92.

c-Moll gelangen, eine kleine Terz bzw. drei Quinten entfernt. Es ist kein Zufall, dass die plötzlichen Wechsel zwischen Dur und Moll bei Schubert ein ebenso übliches und ausdrucksreiches Mittel ist wie seine Terzverwandtschaften, da die beiden in diesem Sinne zwei Seiten derselben Medaille bilden. Nun haben solche Modulationen überhaupt nichts mit Dominantvorbereitung zu tun, dem traditionellen Prinzip des harmonischen Übergangs. Als sie im 19. Jahrhundert gebräuchlicher wurden, mussten die Theoretiker daher neue Modelle tonaler Beziehungen entwickeln, um sie erklären zu können. Eines der frühesten und einflussreichsten war das Netzmodell in Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817–1821). Wie Fred Lerdahl anführt, basierte es auf dem Begriff eines »Tonraums«, welchen Modulationen durchziehen, die entweder den Quintenzirkel benutzen, um die vertikale Achse hinauf oder hinab zu steigen, oder den Terzzyklus aus alternierenden Dur- und Molltonarten, um sich seitwärts zu bewegen (Abb. 1). Unter den späteren, bekannteren, aber nicht radikal abweichenden graphischen Darstellungen des tonalen Raums befinden sich die »Tonnetze« Hugo Riemanns und Arnold Schönbergs. In den USA inspirierte Riemanns Darstellung eine ganze theoretische Tradition, die sich der harmonischen Analyse spätromantischer Musik widmet und als »Neo-Riemannian Theory« bezeichnet wird. Lerdahl jedoch kehrt in konstruktiver Weise zu Webers Modell zurück, indem er es in einer historischen Dimension deutet. Seine Verfeinerung besteht in dem Postulat, dass die horizontale Achse der tonalen Landkarte im 19. Jahrhundert schrumpfte, und zwar als Resultat stilistischer Entwicklungen bei harmonisch fortgeschritteneren Komponisten wie Schubert und Liszt. Deren Verfahren vermischten Dur- und Molltonarten und machten die Notwendigkeit überflüssig, als Rechtfertigung für eine chromatische mediantische Progression den Wechsel von einer zur anderen Tonart explizit kenntlich zu machen.⁶ Unvermittelte Übergänge wie etwa das chromatische Hinabgleiten im Seitensatz von Schuberts Streichquintett C-Dur D 956 (von G-Dur/c-Moll nach Es-Dur und wieder zurück nach G-Dur) konnten so zum Standardverfahren werden. Es war in solchen Zusammenhängen auch nicht mehr nötig, der neuen Tonart eine ausgedehnte Dominantvorbereitung vorwegzuschicken – wie Beethoven es beispielsweise an entsprechender Stelle in der »Waldstein«-Sonate op. 53 getan hatte.

6 Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, S. 110.

dis	Fis	fis	A	a	C	c
gis	H	h	D	d	F	f
cis	E	e	G	g	B	b
fis	A	a	C	c	Es	es
h	D	d	F	f	As	as
e	G	g	B	b	Des	des
a	C	c	Es	es	Ges	ges

Abbildung 1: Gottfried Webers Modell des tonalen Raums (1817–1821)

War diese Rekonfiguration des tonalen Raums einmal geschehen, waren die traditionellen vierstimmigen Tonsatzübungen in Modulation (wie sie in Lehrbüchern vom 18. Jahrhundert bis hin zu Schönberg empfohlen wurden) im Grunde veraltet, gleich wie weit ihre Ketten von Akkorden reichen konnten. Modulation war nun schlicht sehr viel einfacher. In Liszts früheren Werken werden noch Übergangspassagen verwendet, die auf solchen vierstimmig-homophonen Modellen basieren. Eine solche, ziemlich lehrbuchartige Passage findet sich etwa in der ersten Version von *Les cloches de Genève* (1837–1838), Takte 77–104.

In den 1850er Jahren jedoch hatte Liszt sich bereits entschieden von dieser Art des Übergangs abgewandt zugunsten der zunehmend begründeten Annahme, dass Modulation gänzlich auf Terzverwandtschaften beruhen könne. Solch eine Vermutung barg nicht nur Implikationen für die Harmonik, sondern auch für die Form; und dies ist der Punkt, an dem Liszts Musik unsere Vorstellungen davon herausfordert, wozu ein »Übergang« eigentlich da ist. Normalerweise würde man antworten, dass eine Übergangs- oder »Brücken«-Passage Teile einer musikalischen Form verbindet, die sich sowohl hinsichtlich der Tonart als auch als Sektionen musikalischen Materials unterscheiden, wie etwa das erste und zweite Thema einer Sonatenexposition. Diese Definition gilt sogar für monothematische Formen: Mögen das erste und zweite Thema einer Sinfonie Haydns auch in ihrer thematischen Gestalt identisch sein, so zählen sie doch zu separaten »Blöcken«. Diese Blöcke stehen in Spannung zueinander, ihre tona-

len Zentren sind polarisiert, indem das zweite sich strukturell dissonant zum ersten verhält. Da sie, wie Charles Rosen es beschreibt, als »generating force of an entire movement« wirkt, muss diese Spannung innerhalb einer bestimmten musikalischen Zeitspanne aufgebaut werden.⁷ Diese konnte in der neuen Ordnung des tonalen Raumes jedoch abgeschafft werden: Mit ihrer lateralen Funktionsweise, die ohne Bezug zu einer Dominante auskam, erweckten die nun möglichen mediantischen Übergänge nicht den Eindruck, irgendetwas zu entwickeln oder aufzubauen. Plötzlich konnte man zu einer neuen Tonart gelangen ohne den Zwang, darauf »hinzuführen«, und sie auch ohne dramatisierenden »Abschied« wieder verlassen.

Solchermaßen von ihrer Funktion innerhalb eines gegebenen Schemas entbunden, begann die »Übergangspassage« zu anderen Teilen der Form zu wandern. Zunächst schlich sie sich in die Coda ein: Die typische, eher bedächtige Bestätigung der Tonika durch perfekte Kadenzen und chromatisch verstärkte (aber tonikal orientierte) Bassschritte, wie etwa am Ende einer Ouvertüre Webers, wick Liszts mitreißendem Gebrauch von Terzzyklen, in welchen die Tonika völlig aus den Augen zu geraten schien, um dann in neuem Licht wieder aufzutauchen. Frühe Beispiele hierfür finden sich bereits in den Codas zu den Opernfantasien, die, wie Gárdonyi bemerkt, chromatische Terzverschiebungen mit rhythmischer Beschleunigung kombinieren, um den der Gattung angemessenen »dramatisch-drängenden Charakter« zu verstärken.⁸ Die Passage am Ende von *Les Préludes* (1856, Takte 345–405) ist ein ausgezeichnetes Beispiel. Aber das »Übergangsprinzip« (wie man es als theoretische Analogie – und praktisches Gegenstück – zum sogenannten »Sonatenprinzip« bezeichnen könnte, das auf dramatischer Polarität und Spannung basiert⁹) eroberte auch Themen, sogar zentrale. Im Fall von Liszts revidierter Fassung des *Vallée d'Obermann* (1838/rev. 1848–1855; *Années de Pèlerinage, Première Année: Suisse*, Nr. 6) gab das celloartige Thema, ursprünglich von der Eröffnung der Klaviersonate e-Moll (1822) von Carl Maria von Weber inspiriert, seine frühere Funktion als Exponent der Tonika auf (Abb. 2), um sich direkt in eine Reihe von Modulationen zu begeben, die sich von der ursprünglichen Tonart immer weiter entfernten (Abb. 3). Das Thema selbst ist hier zum Übergang geworden, es geleitet uns durch den tonalen Raum an einen Punkt, den wir im voraus nicht errahnen können.

7 Rosen, *Sonata Forms*, S. 229.

8 Gárdonyi, *Neue Tonleiter- und Sequenztypen*, S. 198.

9 Vgl. Rink, *Sonata*, S. 3.ii.

23 *Sostenuto*
avec un profond sentiment de tristesse

26 *rinf.*

29

31

Abbildung 2: Franz Liszt, *Vallée d'Obermann*, 1. Version (1838), T. 23–32

Lento assai
espressivo

4

6

Abbildung 3: Franz Liszt, *Vallée d'Obermann*, 2. Version (1848–1855), T. 1–8

Der ästhetische Gewinn im Vergleich zu Weber oder Liszts früherem Stil ist offensichtlich. Sogar »primitiveren«, blockartigen Formen, wie der des kurzen *Mal du pays* (1848–1855) im gleichen Buch der *Années de Pèlerinage* (Nr. 8), kann durch den geschickten Einsatz von Terzverwandtschaften eine poetische Breite verliehen werden. Diese schaffen hier eine bewusst verfremdende Distanz zwischen dem schlichten e-Moll am Anfang des Stücks (einer Variante der Melodie *ranz des vaches*) und dem darauf folgenden Arioso-Teil in gis-Moll. Nach einer abrupten, äußerst effektvollen »Anpassung« einen Halbton tiefer nach g-Moll setzt sich der Zyklus durch Dur- und Molltonarten im Terzabstand fort bis die Durchwanderung der Tonarten wieder dort anlangt, wo sie begann (H-Dur/h-Moll, es-Moll, g-Moll, e-Moll). Diese Form der Tonartenbeziehung zwischen separaten Blöcken favorisierte Liszt auch für die zyklische Anordnung der Stücke im ersten Buch der *Années*: Außer dem letzten stehen alle in C-Dur, E-Dur, As-Dur oder deren Mollvarianttonarten (C–As–E–As–c–e/E–As–e).

Wagner bemerkte, er sei zusammen mit Liszt »manche berühmt gewordenen neueren Klavierstücke von ihm [...] durchgegangen«, darunter auch sehr wahrscheinlich einige aus den *Années de Pèlerinage*, an welchen Liszt gerade arbeitete, als er Wagner in dessen Züricher Exil im Juli 1853 besuchte.¹⁰ Welche Werke es waren und welche davon Wagner am meisten beeindruckten, wissen wir leider nicht genau; aber er berichtet auch, Klavierbearbeitungen von Teilen der Faust-Sinfonie und der früheren symphonischen Dichtungen wie etwa *Ce qu'on entend sur la montagne* gehört zu haben – Orchesterwerke, in welchen Liszts zunehmend kühner und sicherer Griff nach den neuen Mitteln zum Ausdruck gekommen war. Im Jahre 1856 war Wagner bereits ein eifriger Student der Partituren dieser Werke, und hatte unterdessen die h-Moll-Sonate sowie die »Dante-Sinfonie« kennen gelernt, was sich unmittelbar in seinem eigenen Komponieren niederschlug. Man erkennt dies erstmals sehr klar im *Siegfried*. Sicherlich zeichnete die volle Absorption von Liszts Einfluss bis in die späten 1850er Jahre verantwortlich für die »stilistisch tiefgreifende Zäsur«, die laut Carl Dahlhaus dieses Werk von der *Walküre* trennt.¹¹ Dies war nicht einfach eine Frage der vorübergehenden Begeisterung für augmentierte Dreiklänge, die die Textur des ersten Akts des *Siegfried* in der Tat ähnlich durchtränken wie die Eröffnung der Faust-Sinfonie, auch wenn sich ihre Dominanz danach

10 Wagner, *Mein Leben*, S. 576.

11 Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 111.

nicht im gleichen Maße fortsetzt. Vielmehr entsprach Liszts freie Erkundung des tonalen Raums den Tendenzen zur »vagierenden Tonalität« in Wagners eigener früherer harmonischer Entwicklung¹² und verstärkte sie in Vorbereitung für die Komposition zweier herausragender Meisterwerke der Musik des 19. Jahrhunderts, *Tristan* und *Parsifal*.

Es sind genau diese Werke, in denen, unterstützt von Wagners immenser Beherrschung von Kontrapunkt und Instrumentation, die befreiende Macht der Terzverwandtschaften und des tonalen Raums, den sie eröffnen, vollends zutage tritt. Zudem wird im Rahmen des Musikdramas – wenn nicht bereits zuvor – klar, dass der tonale Raum selbst kein Zentrum besitzt. Auf diesen Punkt sei besonderes Augenmerk gelegt, da er wichtige theoretische Charakteristika der »Tonalität« bei Wagner aufzeigt (und in weniger deutlichem Ausmaß auch bei Liszt). Obwohl tonaler Raum »Tonalität« im weiteren, modernen Sinn eines Systems von in Wechselbeziehung stehenden Tonhöhenkategorien darstellt (wobei jede als Wurzel einer lokalen Harmonie fungiert), definiert er nicht selbst *eine* Tonalität im engeren, ursprünglichen Sinn einer Tonika-bezogenen

12 Vgl. Dahlhaus' *Zwischen Romantik und Moderne* zur spezifischen Anwendungsmöglichkeit dieses Schönberg'schen Begriffs auf Wagners harmonische Praxis, im Gegensatz zu Brahms, für den der alternative Terminus »erweiterte Tonalität« passender erscheine. Im Sinne von Schönbergs weit gefasster Anwendung dieses Begriffs auf Wagner (*Structural Functions of Harmony*, S. 103-109) sei »Wagners Harmonik in ihren charakteristischen Ausprägungen weniger subordinierend als reihend.« (Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne*, S. 61.) Wie Helmuth Weinland bemerkt muss sich die »Kunst des Übergangs«, die Wagner in seinem bekannten Brief an Mathilde Wesendonck 1859 als »das Geheimnis meiner musikalischen Form« beschrieb, in technischer Hinsicht (die nicht die einzige Ebene ist, auf der Wagners Bemerkung interpretiert werden sollte – vgl. unten) auf die Möglichkeiten der »realen« harmonischen Sequenz beziehen (Weinland, *Richard Wagner: Zwischen Beethoven und Schönberg*, S. 87). Unerklärlicherweise übersieht Weinland jedoch den Einfluss Liszts auf Wagners Einsatz dieser Technik.

Vgl. in diesem Zusammenhang auch Taruskins typisch pro-slawische Behauptung, dass sich Liszts harmonischer Einfluss in erster Linie auf die Russische Schule erstreckt habe, während Wagners eher Beethoven'scher Ansatz wenig Nutzen daraus ziehen konnte: »The difference between Wagnerian and Lisztian harmony is fundamental [...]. Wagnerian harmony is essentially dominant harmony, prolonged at times to the breaking point and often prevented from resolving in conventional ways. However modified or attenuated, though, the driving force behind Wagner's tonal vagaries is the same dominant tension one feels in Beethoven's retransitions. Lisztian harmony, on the other hand, with its circles of thirds, is harmony that seems, at times, to deny the existence of the dominant.« (*Chernomor to Kaschei*, S. 125). Die von mir weiter unten angeführten Beispiele aus *Tristan* und *Parsifal* belegen wohl zu Genüge, dass Wagner in beträchtlichem Maße von Terzzyklen ohne Bezug zur Dominante Gebrauch machte.

Tonart.¹³ In einem komplexen Instrumentalwerk der Mitte des 19. Jahrhunderts dürfen Ereignisse, die weiter als einige Takte auseinander liegen, nicht als innerhalb einer Tonart zusammenhängend wahrgenommen werden, im konventionellen Sinn einer Beziehung zu einer Referenztonika.¹⁴ Vielmehr gehören sie zu einem tonalen Raum, innerhalb dessen Modulationswege vorgezeichnet sind. Es sind lediglich die *formalen* Konventionen der Instrumentalmusik, welche die festgelegte Perspektive einer Tonika-bezogenen Tonart eigentlich erzeugen. Werden diese Konventionen aufgegeben – und entgegen der veralteten formalistischen Position Alfred Lorenz' ist das im Musikdrama vollständig der Fall¹⁵ – ergibt sich daraus folglich ein Zustand des permanenten Übergangs, in welchem sogar eine so ungewöhnlich in sich abgeschlossene »Nummer« wie *Isoldes Liebestod* auf nichts basiert, das einer Tonika ähnelt. Und dass der *Liebestod* sich einer »Basis« entzieht, ist in expressiver Hinsicht der Kern der Sache. Denn genau durch diese unablässige Modulation – etwa von As nach D innerhalb der ersten vier Takte – wird der dynamische Effekt der Transzendenz erzeugt, des sich ständig steigenden Erhebens über die Welt des Dramas hinaus, den Isoldes Schluss so machtvoll widerspiegelt. Der Eindruck von sich öffnenden tonalen Sphären ist hier äußerst intensiv.¹⁶

Parsifal setzt die Erkundung des tonalen Raums fort, und zwar in einer Weise, die Lerdahl vermuten lässt, sogar Wagner habe sich an Gottfried Webers theoretischem Modell orientiert. Vor dem Beginn der Verwandlungsmusik des ersten Akts, wo der Einsatz von Terzverschiebungen unmissverständlich betont wird, thematisiert Gurnemanz' berühmte Zeile »Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit« genau jene Beziehung zwischen dem Vorschreiten der Zeit und tonaler Expansion, um die herum die Begleitmusik konstruiert ist.¹⁷ Die Terzverwandtschaften fungieren als tonale Siebenmeilen-

13 Choron leitete das Wort *tonalité* 1810 ursprünglich von »ton« her, im Sinn von »Tonart«, und benutzte es in im funktional-referentiellen Sinn, vgl. Hyer, *Tonality*.

14 Ebda. Theoretisch wurde dies von David Lewin beobachtet, der als erster vorschlug, Riemanns Tonnetz, das von Riemann benutzt wurde, um auch die Harmonik des späten 19. Jahrhunderts den traditionellen Funktionen (T, S und D) zuzuordnen zu können, ganz unabhängig von solchen Funktionen zu formalisieren und auszuweiten.

15 Abbate, *Opera as Symphony*, S. 94.

16 In dieser Hinsicht ist der Versuch Ariane Jeßulats, die ersten 11 Takte des Liebestods als »geschlossene Periode in As-Dur« zu interpretieren, wenig überzeugend, vor allem weil kein Grund außer der Harmonik gegeben wird, warum diese Takte als gesonderte Gruppe zu betrachten sind. Die Annahme, dass es hier überhaupt »um Fragen der Formbildung« im traditionellen Sinn geht, scheint noch zu sehr der formalanalytischen Methode Lorenz' verpflichtet zu sein. Vgl. Jeßulat, *Harmonische Systeme*.

17 Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, S. 137.

stiefel: Die Musik, wie Parsifal selbst, »schreitet kaum«, ist aber »schon weit« von ihrem Ausgangspunkt entfernt. Unter Klingsors Einfluss in den folgenden zwei Akten – seiner »harmonischen Hexerei«, um die magische Konnotation wieder aufzubringen, die Taruskin anmerkt¹⁸ – erreicht der Einsatz von Terzverwandtschaften einen solchen Grad an Intensität, dass sie vereinzelt beginnen, eine separate tonale Sphäre zu bilden, die vom diatonischen System eher abgetrennt ist als nur, wie in Webers Tabelle, lotrecht zu ihm zu stehen.

An diesem Punkt sollen einige weiter reichende und auch provokative Fragen die Musikgeschichte betreffend aufgeworfen werden, insbesondere bezüglich Erscheinungen zwischen ca. 1850 bis zu den 1920er Jahren, die traditionellweise als ein historisches »Übergangsstadium« eingeordnet werden. Konventionell wird das Tonsystem während dieses Zeitraums als mehr und mehr von der »Chromatisierung« bedroht angesehen, wobei damit der verstärkte Gebrauch von chromatisch alterierten Stufen anstelle ihrer diatonischen Äquivalente verstanden wird.¹⁹ Ernst Kurth machte Wagner hierfür historisch verantwortlich, den Wendepunkt machte er im *Tristan* aus. Die Tendenz alterierter Töne eines Akkords als Leitöne zu fungieren begann hier das tonale Gewebe hörbar zu zerstören.²⁰ Offensichtlicher *telos* einer solchen Entwicklung ist die dodekaphone Atonalität der Wiener Schule, in welcher der Druck chromatischer Alteration schließlich so groß wird, dass die Unterscheidung zwischen alterierter und ursprünglicher Skalenstufe unhaltbar wird. Zurück bleibt ein völlig freies chromatisches Spektrum ohne Tonhierarchie, die man ihm überstülpen könnte. Schönberg selbst theoretisierte diese Form des Zusammenbruchs der tonalen Analyse in seiner *Harmonielehre*, indem er darauf bestand, dass aufgrund des Gebrauchs multipler chromatischer Alteration die Unterscheidung zwischen Akkord- und ausschmückenden Noten aufgegeben werden müsse. Schönbergs Referenzbegriffe – »Alterationschromatik, vagierende Akkorde, Verundeutlichung des tonalen Bezugs« – bilden den Ausgangspunkt für Mathias Spahlingers Annahme eines »inneren Grunds« für den Übergang

18 Taruskin, *Chernomor to Kaschei*.

19 Diese Ansicht wird elegant formalisiert in Mitchell, *The Study of Chromaticism*. Es erscheint jedoch bezeichnend, dass Mitchell Beispiele von Wagner und Franck auf exakt gleicher Basis behandelt (S. 26–31). Eine solche Theorie, die jeglichen Rückgriff auf Grundtöne oder Stufenbezeichnungen ablehnt, kann nicht erklären, warum Wagners Chromatik uns radikaler erscheint als die seiner französischen Epigonen.

20 Kurth, *Romantische Harmonik*, vgl. vor allem Teil 3, Kapitel 5 (»Der intensive Alterationsstil«).

zur Neuen Musik, die auf »relativ eigenständige« Entwicklungen im musikalischen Material gründe.²¹

Alteration ist jedoch nicht der einzige Weg, auf dem »chromatische« oder extradiatonische Harmonik entstehen kann. Ein Charakteristikum der oben ergründeten Terzzyklen ist, dass ihre Wurzel oder lokale Tonika – und im Fall von Sequenzen ihre gesamte vorherige Phrase – exakt um eine Terz transponiert wird ohne anschließende Anpassung an eine vorher bestimmte Tonart. Daher ist es hier genau das *Fehlen* der Alteration, die Weigerung der »Naturalisierung« (sowohl im theoretischen als auch im metaphorischen Sinn) dieser mechanisch exakten »transposition operations«, das sie chromatisch macht.²² Sie sind allerdings nicht nur chromatisch, sondern a- bzw. extratonal – wenn man »Tonalität« wie oben ausgeführt Tonika-zentriert definiert. Dies wird durch die Rubrik »außertonale Sequenzen« deutlich, unter welcher Kurth deren kurze, aber erhellende Diskussion fasst. Vier Akkorde, deren Beziehung auf kleinen Terzen beruht (z.B. A-Dur, C-Dur, Es-Dur, Ges-Dur) gehören zu keiner Tonart, behaupten keinerlei Hierarchie untereinander, haben kein »Bezugszentrum«. Doch implizieren diese vier Akkorde auch keine »Chromatik« im Sinne einer Gleichberechtigung aller zwölf Töne der Oktave. Gemeinsam bestehen sie aus nur acht Tönen: a, b, c, des, es, e, fis und g, eine Skala die als »oktatonisch« bezeichnet wird.²³ Ein System aus Akkorden, deren Beziehung auf großen Terzen beruht, wird mitunter »hexatonisch« genannt; am häufigsten wird es linear durch die Ganztonleiter dargestellt. Somit hat eine steigende Konzentration von Terzzyklen in der Harmonie den gesteigerten Einsatz dieser Skalen zur Folge; und wie vielleicht gehant, finden sich Beispiele von oktatonischen und Ganztonskalen bereits bei Liszt, Wagner, und, wie Taruskin betont, in außergewöhnlich hohem Maße bei Rimsky-Korsakoff und anderen Mitgliedern der Russischen Schule des späten 19. Jahrhunderts.

Der Einfluss dieser Skalen machte an diesem Punkt jedoch nicht Halt. Ein wachsendes Forschungskorpus beweist, dass das Prinzip der äquidistanten Teilung der Oktave und der neuen Skalen, die daraus hervorgingen, bis zum frühen 20. Jahrhundert allgegenwärtig geworden war. Die Vorstellung, dass ihr

21 Vgl. Spahlinger, *Thesen zu Kompositionstechniken des Übergangs*.

22 Der Begriff »transposition operation« stammt von Gregory Proctors; vgl. McCreless, *An Evolutionary Perspective*.

23 Der Begriff wurde erstmals 1963 von Arthur Berger (*Problems of Pitch Organization*) benutzt und stieß auf weit reichende Akzeptanz und Anwendung in der englischsprachigen Forschung, fand allerdings im deutschsprachigen Raum bislang kein großes Echo.

Gebrauch auf ein Experimentieren mit Ganztonleitern von Seiten Debussys (der dazu, so wird behauptet, von einer flüchtigen, »missverstandenen« Begegnung mit javanischer Gamelanmusik inspiriert worden sei²⁴) beschränkt war, ist schlicht nicht mehr haltbar: Nicht nur, weil sich Debussy javanische Musik in weit umfassenderer Weise aneignete als bisher angenommen wurde, sondern auch und vor allem weil die Motive zu solcher Technik ganz offensichtlich in der europäischen Musikgeschichte und der Entwicklung des Tonsystems selber lagen. Außer Debussy haben sich Ravel, Bartók, Skrjabin, Strawinsky, Messiaen, Crumb, Dallapiccola, und sogar Berg und Webern in ihrer »freien atonalen« Phase ganz grundlegend auf die oktatonischen und/oder hexatonischen (ganztönigen) Modi bezogen.²⁵ Der Empfehlung Mathias Spahlingers, ein »Überbetonen« der Wichtigkeit dieser neuen Ressourcen zu vermeiden, folgten gewiss nicht viele zeitgenössische Komponisten.²⁶ Die bemerkenswerte Ausnahme bleibt natürlich Schönberg. Doch selbst wenn die Behauptung, dass die dodekaphone Methode das Ergebnis einer Notwendigkeit sei, die dem musikalischen Material selbst innewohne, dass sie schlicht den zwingenden Schluss aus historischen Gegebenheiten gezogen habe, im Falle von Schönbergs eigener kompositorischer Entwicklung belegbar sein sollte – als These, welche eine Haupttrichtung der Musikgeschichte vor dem Zweiten Weltkrieg erklärt, er-

24 Vgl. Eggebrecht/Spahlinger, *Geschichte der Musik als Gegenwart*, S. 50f.

25 Zu Debussys Einsatz des oktatonischen Spektrums vgl. Forte, *Debussy and the Octatonic*; zu Ravel, vgl. Baur, *Ravel's »Russian« Period*, und Kabisch, *Oktatonik, Tonalität und Form*; einige Beispiele für Bartóks Erkundung von Oktatonik werden analysiert in Cohn, *Bartók's Octatonic Strategies*, aber das Hauptwerk zu symmetrischen tonalen Strukturen in Bartóks Musik ist Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, dessen erstes Kapitel historische Vorgänger diskutiert, darunter (S. 13–20) deutsche und österreichische Komponisten; Skrjamins Bezugnahme auf Oktatonik in der 6. und 7. Klaviersonate und den *Préludes* wird untersucht in Cheong, *Scriabin's Octatonic Sonata* und Perle, *Scriabin's Self-Analyses*; in Bezug auf Strawinsky zog Arthur Bergers oben zitierter Artikel, in dem der Begriff »oktatonische« geprägt sowie seine Anwendung auf Strawinkys Œuvre erstmals bewiesen wurde, eine monographische Studie des Phänomens nach sich (van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*) sowie Taruskins Untersuchung der Wurzeln der Oktatonik im 19. Jahrhundert, *Chernomor to Kashchei*; das Prinzip der gleichmäßigen Teilung der Oktave liegt natürlich auch Messiaens »modes à transposition limitée« zugrunde, die die oktatonische (Modus 2) sowie die Ganztonleiter (Modus 1) einschließen; George Crumbs Verwendung beider Skalen wird analysiert in Bass, *Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction*; zu Dallapiccola vgl. Eckert, *Octatonic Elements*; Allen Fortes umfassende »pitch-class-set«-Studie der atonalen Werke Weberns von 1908–1924, *The Atonal Music of Anton Webern*, zeigt, dass Oktatonik Weberns »primary pitch-resource« während dieser Zeit war, wobei sie unter dem Einfluss Bergs nach und nach durch den Einsatz hexatonischer Strukturen ersetzt wurde; für eine Analyse von »interval cycles« und tonaler Symmetrie bei Berg schließlich vgl. Headlam, *The Music of Alban Berg*.

26 Spahlinger bemerkte dies während der Fragerunde im Anschluss an die Präsentation des vorliegenden Beitrags beim IMS Kongress, Zürich, 15. Juli 2007.

scheint sie immer weniger plausibel. Wenn man überhaupt eine einzige große Tendenz in der Evolution der Tonalität während des fraglichen Zeitraums beobachten kann, so ist es diejenige zur Ausbreitung von »begrenzt transponierbaren Modi« im Sinne Messiaens, allen voran der oktatonischen. Aus dieser Perspektive heraus könnte man die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nicht als eine beschleunigte Auflösung von Tonalität, sondern (so seltsam es anmuten mag) als eine Zeit der stetigen Konsolidierung in der Behandlung von symmetrischen, nicht-diatonischen Modi begreifen.

Diese Ansicht ist jedoch keine, die hier letztlich vertreten werden soll, zumindest nicht auf so unkomplizierter Weise. Ihr Problem liegt darin, dass sie überhaupt eine »einzige große Tendenz in der Evolution der Tonalität« erkennen will, oder in anderen Worten, dass sie an eine »Evolution der Tonalität« als unabhängigen historischen Faktor glaubt. Den eigennützigen Charakter der traditionellen an Schönberg orientierten Geschichtsschreibung herauszuarbeiten, erscheint nicht schwierig, wenngleich hier immer noch dringender Handlungsbedarf besteht. Sowohl Lawrence Kramers klassischer »New-Musicology«-Angriff von 1981 als auch Brian Hyers mutige jüngere Erklärung in seinem Grove-Artikel »Tonality« verdienen Erwähnung, und zweifellos gibt es andere bzw. wird es andere alternative historische Entwürfe geben. Der Behauptung von Carl Dahlhaus, dass »Schönbergs Übergang zur Atonalität das entscheidende Ereignis in der Musik der ersten Jahrhunderthälfte – und vermutlich auch der zweiten – gewesen ist« kann heutzutage kaum so gläubig beigepflichtet werden wie einst.²⁷ Aber das größere Problem besteht im Konzept einer Musikgeschichte, die von im musikalischen »Material« vorherbestimmten Entwicklungen abhängt, wie sie von August Halm über die *Philosophie der neuen Musik* von Adorno bis Dahlhaus und seiner erneuten Verteidigung der »relativen Eigenständigkeit« der Musikgeschichte fortgeschrieben wurde.²⁸ Konzepte wie »Material«, »Substanz« und »Technik« werden in modernistischen Darstellungen der Musikgeschichte noch immer als unabhängig wirkende Kräfte be-

27 Dahlhaus, »*Neue Musik*« als historische Kategorie, S. 35. Vgl. dagegen Kramer, *The Mirror of Tonality*, und Hyer, *Tonality*, Teil 4.3: »the rise and fall of tonality is far from a neutral account of music history, but serves, rather, to situate atonal and 12-note music as the focus of musicological (if not cultural) attention [...]; [it] buttresses the hegemonic position of a serialism long since on the wane.«

28 Zum Einfluss Halms auf Adorno bezüglich des Konzepts des musikalischen »Materials«, vgl. Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, S. 73. In demselben Sinn behauptete Dahlhaus, es sei »möglich, in der Musik von einer zwar manchmal unterbrochenen und von außen bedingten, aber zugleich einer immanenten Logik gehorchenden Entwicklung zu sprechen.« (*Fortschritt und Avantgarde*, S. 45.)

handelt, wie Christopher Butler anmerkt.²⁹ Nicholas Cook hat kürzlich gegen eine solche Tendenz, die er nach Christopher Williams als »techno-essentialism« bezeichnet, reagiert:

Historical surveys of twentieth-century music written in the last decades of the century are generally organized around what may be termed a progressive, modernist mainstream. [...] This orthodoxy, offering a headline story around which a range of more conservative or simply different traditions can be clustered, not only construes history as a quasi-evolutionary process but also locates that process in compositional technique: it is the same kind of approach that you might use in writing the history of, say, the internal combustion engine.³⁰

Solche aufklärerische Historiographie erscheint naiv und veraltet in einer Lyotard'schen, postmodernen Welt des Unterschieds und der Pluralität, wie sie von Susanne Kogler in diesem Band untersucht wird.³¹ Statt den Status einer »großen Geschichte« anzustreben, wäre der oben skizzierte Weg eine der »Gegengeschichten«, die neben einer atonal/seriellen Bewegung verlaufen. Diese könnte selbst besser als Gegengeschichte erfasst werden denn als der »mainstream«, zu dem sie in der Standarddarstellung geworden ist.

Alternativ könnte man versuchen, den Gebrauch des »tonalen Raums« im 19. und frühen 20. Jahrhundert anhand des Charakters von Raum selbst zu verstehen, der sich eben durch die Möglichkeit und Freiheit der Bewegung statt durch entwicklungsbedingten Druck auszeichnet. Somit existierten oktatonische und hexatonische Zyklen als *Mittel* und nicht als ein historisches Ziel des tonalen Systems. In manchen Momenten mögen künstlerisch-kulturelle Entscheidungen sie in besonderem Maß anderen vorgezogen haben, aber ihre wirkliche »Bestimmung« bestand darin, zu einer kreativen Praxis beizutragen, innerhalb welcher die individuelle Freiheit sowie die soziale Verantwortlichkeit des Künstlers gewahrt werden. Dieses kreative Paradigma wird am Modern Jazz beispielhaft deutlich, wo ein weites Repertoire an Akkorden und Skalen, inklusive oktatonischer und hexatonischer, als Basis flexibler expressiver Optionen genutzt wird.³²

Tonalen Raum als Raum der Möglichkeiten zu verstehen, lässt schließlich die Frage nach dem Motiv offen – was bringt Komponisten dazu, ihn zu erfor-

29 Butler mahnt größeres Mißtrauen an gegenüber einer modernistischen »progressive history of art [...] which sees changes in technical procedures as crucial.« (*Innovation and the avant-garde*, S. 75.)

30 Cook/Pople, *Trajectories of twentieth-century music*, S. 4.

31 Vgl. dazu den Beitrag von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

32 Vgl. eine gute Monographie zur Jazztheorie, wie etwa Levine, *The Jazz Theory Book*.

schen? Warum diese »Option« des Ausdrucks und nicht eine andere? Diese Frage zieht andere nach sich – welchen Eindruck machen diese kompositorischen Entscheidungen auf uns als Zuhörer und wie sollen wir sie beurteilen? Fragen nach Technik und »Material« können hier nicht als grundlegend angesehen werden, noch weniger als evident, sondern sie sind immer schon mit Werten und Motiven aus dem weiteren Feld der Kultur besetzt. Es erscheint beispielsweise lohnend, daran zu erinnern, dass Wagners berühmte Bemerkung über seine »Kunst des Übergangs« nicht in einem rein kompositionstechnischen Kontext gemacht wurde, in dem die Musikwissenschaft sie anschließend interpretierte.³³ Wagner weigerte sich sogar, kompositionstechnische Fragen zu diskutieren: Wie er 1883 klar stellte, betrachtete er sich selbst nicht einmal als »Komponist« in einem unabhängigen Sinn.³⁴ Es ist im Grunde ein Armutszeugnis für die Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts, dass man sich einer literaturwissenschaftlichen Erörterung wie der Rüdiger Görners behelfen muss, um eine befriedigende Würdigung der weiteren, expressiveren Bedeutung von »Übergang« zu finden, die Wagner ursprünglich im Blick hatte.³⁵ Man muss Wagner nicht darin folgen, auf technische Details vollends zu verzichten – natürlich tut der vorliegende Beitrag dies keineswegs – aber es erscheint sehr viel problematischer zu glauben, man könne die Diskussion in legitimer Weise auf Technik allein beschränken. Technik muss in ihrem menschlichen Kontext interpretiert werden. In diesem Artikel beispielsweise wird tonaler »Raum« nicht nur als eine bildhafte Formulierung eines Aspekts kompositorischer Technik verstanden, sondern als eine Metapher, die die Interpretation vertiefen kann. Interpretation kann aus einer besonderen kritischen oder historischen Perspektive unternommen werden, aber man kann sie auch in *sensu proprio* als *hermeneutische* Aufgabe beschreiben. Und in dieser Hinsicht erscheint es sehr suggestiv, dass der Begründer dieser Disziplin, Friedrich Schleiermacher, den Prozess der hermeneutischen Interpretation als undefinierbare und unendliche »Kunst des Übergangs« sah, ein Vor- und Rückwärtspendeln zwischen zwei unerschöpflichen Wissensgebieten:

Die »divinatorische« Auslegung [...] muss sich [...] recht eigentlich zwischen zwei Unendlichkeiten [einrichten]: »vollkommene Kenntnis der Sprache, der Rede-Mittel, und vollkommene

33 Z.B. Dahlhaus, *Wagners »Kunst des Übergangs«*, oder neuer: Siegele, *»Kunst des Übergangs« und formale Artikulation*.

34 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, S. 181–200.

35 Vgl. Görner, *Grenzen, Schwellen, Übergänge*, S. 125–128.

Kenntnis des Menschen«, seiner historischen Situationen, seiner Rede-Intentionen. Weil »beides nie gegeben sein kann: so muss man von einem zum andern *übergelien*, und wie dieses geschehen soll, darüber lassen sich keine Regeln geben.«³⁶

Es erscheint unnötig, hier die leidige semiotische Frage anzuschneiden, inwiefern Musik als genuine Sprache betrachtet werden kann, denn Sprache selbst wird hier von Schleiermacher in keinem spezielleren Sinne denn als »Werkzeugkasten« oder Sammlung an Mitteln angesehen, als etwas an sich Ungebundenes, das aber entsprechend menschlicher Motive selektiert und geordnet wird. Der Versuch diesen Prozess der Selektion und Organisation zu verstehen ist, wie ich abschließend anregen möchte, genau die »Kunst des Übergangs«, mit der wir als Musikwissenschaftler und -theoretiker lernen müssen, zu arbeiten.

(aus dem Englischen von Juliane Dorsch)

Literatur

- Abbate, Carolyn: *Opera as Symphony. A Wagnerian Myth*, in: *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, hrsg. von Carolyn Abbate und Roger Parker, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1989, S. 92–124.
- Antokoletz, Elliott: *The Music of Béla Bartók*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1984.
- Bass, Richard: *Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction. George Crumb and his Predecessors*, in: *Journal of Music Theory* 38 (1994), S. 155–186.
- Baur, Steven: *Ravel's »Russian« Period: Octatonicism in his Early Works, 1893–1908*, in: *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999), S. 531–592.
- Berger, Arthur: *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*, in: *Perspectives of New Music* 2 (1963), S. 11–42.
- Butler, Christopher: *Innovation and the avant-garde, 1900–20*, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 69–89.
- Cheong, Wai-Ling: *Scriabin's Octatonic Sonata*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996), S. 206–228.
- Cohn, Richard: *Bartók's Octatonic Strategies: a Motivic Approach*, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), S. 262–300.
- Cook, Nicholas/Pople, Anthony: *Trajectories of twentieth-century music*, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 1–17.

36 Friedrich Schleiermacher, *Kompendienartige Darstellung der Hermeneutik* [1819], zitiert nach Nibbrig, *Übergänge*, S. 22f. (Nibbrigs Kursivierung).

- Dahlhaus, Carl: »*Neue Musik*« als historische Kategorie [1969], in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott 1978, S. 29–39.
- *Fortschritt und Avantgarde* [1970], in: ebda., S. 40–48.
- *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg: Bosse 1971.
- *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München: Katzbichler 1974.
- *Wagners »Kunst des Übergangs«: Der Zweigesang in Tristan und Isolde* [1974], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2004, S. 427–434.
- Eckert, Michael: *Octatonic Elements in the Music of Luigi Dallapiccola*, in: *The Music Review* 46 (1985), S. 35–48.
- EGgebrecht, Hans-Heinrich/Spahlinger, Mathias: *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans-Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch* (Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text + kritik 2000.
- Forte, Allen: *Debussy and the Octatonic*, in: *Music Analysis* 10 (1991), S. 125–169.
- *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven/London: Yale University Press 1998.
- Gárdonyi, Zoltan: *Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken (Zur Frage der »Lisztschen Sequenzen«)*, in: *Studia musicologica* 11 (1969), S. 169–199.
- Görner, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.
- Grey, Thomas: *Musical Background and Influences*, in: *The Wagner Compendium*, hrsg. von Barry Millington, London: Thames and Hudson 1992, S. 64–92.
- Headlam, Dave: *The Music of Alban Berg*, New Haven/London: Yale University Press 1996.
- Hyer, Brian: Art. *Tonality*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 25, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 583–594.
- Jeßulat, Ariane: *Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Anwendung auf die Musik Richard Wagners*, in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 4/3 (2007)
 [<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/260.aspx>]
- Kabisch, Thomas: *Okta-tonik, Tonalität und Form in der Musik Maurice Ravels*, in: *Musiktheorie* 5 (1990), S. 117–136.
- Kramer, Lawrence: *The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony*, in: *19th-Century Music* 4 (1981), S. 191–208.
- Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin: Max Hesse 1923.
- Lerdahl, Fred: *Tonal Pitch Space*, New York: Oxford University Press 2001.
- Levine, Mark: *The Jazz Theory Book*, Petaluma: Sher Music 1995.
- Lewin, David: *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in Parsifal: the Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C flat/B*, in: *19th-Century Music* 7 (1983/84), S. 336–349.
- McCress, Patrick: *An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations*, in: *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, hrsg. von William Kinderman und Harald Krebs, Lincoln: University of Nebraska Press 1996, S. 87–113.
- Mitchell, William: *The Study of Chromaticism*, in: *Journal of Music Theory* 6 (1962), S. 2–31.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart, *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*, Frankfurt: Insel 1995.
- Paddison, Max, *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Perle, George: *Scriabin's Self-Analyses*, in: *Music Analysis* 3 (1984), S. 101–122.
- Rink, John: Art. *Sonata. 3. 19th century, after Beethoven*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 23, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 681–684.
- Rosen, Charles: *Sonata Forms*, New York: Norton 21988.
- Schönberg, Arnold: *Structural Functions of Harmony*, London: Williams and Norgate 1954.
- Siegele, Ulrich: *»Kunst des Übergangs« und formale Artikulation: Beispiele aus Richard Wagners Tristan und Isolde*, in *Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft* (Symposion Würzburg 2000), hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2003, S. 25–32.

- Spahlinger, Mathias: *Thesen zu Kompositionstechniken des Übergangs*, Vortrag beim Kongress »Passagen« der International Musicological Society (IMS), Zürich, 15.07.2007 (unveröffentlicht).
- Taruskin, Richard: *Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's »Angle«*, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 72–142.
- Van den Toorn, Pieter: *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven/London: Yale University Press 1983.
- Wagner, Richard: *Mein Leben*, München: Paul List 1963.
- *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: E.W. Fritzsche 1888.
- *Sämtliche Briefe*, Bd. 11, hrsg. von Martin Dürer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1999.
- Weinland, Helmuth: *Richard Wagner: Zwischen Beethoven und Schönberg* (Musik-Konzepte 59), München: edition text + kritik 1988.

