

Musik und Sprache im Kunstlied (1)

Von Zwergen, Hexen und anderen Fabelwesen



Musik und Sprache im Kunstlied (1)

Von Zwergen, Hexen und anderen Fabelwesen

Materialien zur Fortbildung, CC BY-SA Ulrich Kaiser, 2021

Coverabbildungen: – Caspar David Friedrich, Segelschiff (ca. 1815)
– Giacomo Ceruti, Der Zwerg (ca. 1720), Öl auf Leinwand

Inhalt

Matthäus von Collin - Der Zwerg.....	4
Marie-Agnes Dittrich, »Für Menschenohren sind es Harmonien«.....	5
Peter von Matt, <i>Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur</i>	5
Kommentar.....	7
»Mann und Weib und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an« (Schikaneder).....	8
Symbole der Religion und Gegenreligion.....	9
Noten.....	10
Franz Schubert - Der Zwerg.....	10
Robert Schumann - Waldesgespräch, aus: Liederkreis op. 39, Nr. 3.....	17
Robert Schumann - Auf einer Burg, aus: Liederkreis op. 39, Nr. 7	21
Analyse und Satzmodelle.....	23

Matthäus von Collin

Der Zwerg

Im trüben Licht verschwinden schon die Berge,
Es schwebt das Schiff auf glatten Meereswogen,
Worauf die Königin mit ihrem Zwerge.

Sie schaut empor zum hochgewölbten Bogen,
Hinauf zur lichtdurchwirkten blauen Ferne;
Die mit der Milch des Himmels blass durchzogen.

»Nie, nie habt ihr mir gelogen noch, ihr Sterne,«
So ruft sie aus, »bald werd' ich nun entschwinden,
Ihr sagt es mir, doch sterb' ich wahrlich gerne.«

Da tritt der Zwerg zur Königin, mag binden
Um ihren Hals die Schnur von roter Seide,
Und weint, als wollt' er schnell vor Gram erblinden.

Er spricht: »Du selbst bist schuld an diesem Leide
Weil um den König du mich hast verlassen,
Jetzt weckt dein Sterben einzig mir noch Freude.«

»Zwar werd' ich ewiglich mich selber haßen,
Der dir mit dieser Hand den Tod gegeben,
Doch mußt zum frühen Grab du nun erblassen.«

Sie legt die Hand aufs Herz voll jungem Leben,
Und aus dem Aug' die schweren Tränen rinnen,
Das sie zum Himmel betend will erheben.

»Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!«
Sie sagt's; da küßt der Zwerg die bleichen Wangen,
D'rauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.

Der Zwerg schaut an die Frau, von Tod befangen,
Er senkt sie tief ins Meer mit eig'nen Händen,
Ihm brennt nach ihr das Herz so voll Verlangen,
An keiner Küste wird er je mehr landen.

Marie-Agnes Dittrich, »Für Menschenohren sind es Harmonien« DIE LIEDER, in: *Schubert Handbuch*, Kassel und Stuttgart 1997, S. 214.

Das Gedicht hieß in einer Ausgabe von 1813, die Schubert vermutlich vorlag, *Treuebruch*. Es hat die Form der aus Dantes *Divina Commedia* bekannte Terzine mit der Reimfolge aba-bcb-cdc (Dürhammer 1995, S. 43 f.). Der Stoff des Gedichts ist ziemlich verwirrend: Offenbar geht es um eine Amour à trois zwischen einer Königin, ihrem Zwerg und dem König, mit dem sie den Zwerg betrogen hat. Die Königin und der Zwerg befinden sich an Bord eines Schiffes, wo er sie mit ihrem Einverständnis ermordet. Der Schlussvers, der in den Terzinen immer verwaist ist, bekommt durch seine Isolation besondere Bedeutung: Hier beschreibt er die Einsamkeit und Heimatlosigkeit des Zwerges nach dem Mord (»An keiner Küste wird er je mehr landen«). Der absurden Geschichte zum Trotz ist die Komposition großartig.

Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, TB-Ausgabe München 1991.

Dieses Größere und Umfassende kann nicht verstanden werden von einem zeitlosen Konzept von Liebe aus, nicht als eine mit der Menschennatur gegebene anthropologische Konstante, weil es keinen Liebesbegriff gibt, der nicht seinen historischen Hintergrund, seine genaue geschichtliche und soziale Determination hätte. Wenn Mörike sagt: »die Liebe«, dann zielt es also auf etwas, was sich nur in seiner Zeit und aus seiner Epoche heraus versteht.

Matt 1991, S. 210 f.

Die Liebe übersteigt die Liebenden, weil sie das ist, was den Kosmos und die Erde durchwaltet, von Anfang an, vor dem Paar, in dem Paar und nach dem Paar. Das tönt wie ein milder oder rauschender Pantheismus, und es ist auch, wovon hier zu reden ist, ein je nachdem milder oder rauschender Pantheismus, aber damit ist nicht das Resultat benannt, sondern das Problem umrissen. Denn was bei der geistesgeschichtlichen Benennung immer wieder vergessen oder übersehen, vielleicht auch verdrängt wird, ist der aggressiv-agonale Charakter dieser Gegenreligion. Wer in so fundamentalem Sinn von »der Liebe« spricht, der setzt jedesmal einen Akt der Gottesbeseitigung. Sei das der christlich-orthodoxe Vater-Gott, sei es der aufklärerisch-deistische Welt-Baumeister, er wird vom Thron geworfen in jedem Bekenntnis zur Liebe als der allesdurchwaltenden Energie. Die Liebes-Ehrfurcht, die Liebes-Frömmigkeit ist um so ehrfürchtiger und frömmere, je mehr sie durch ihre Hingabe verstecken kann, daß sie zugleich angreift. Nicht einfach in einer neuen Religion also besteht die letzte Einheit der klassisch-romantischen Epoche, sondern wesentlich im Oppositionscharakter dieser Religion, ihrer Beschaffenheit eben als einer Gegenreligion [...]

Matt 1991, S. 212 f.

Die deutsche Gegenreligion hat zum Kern den in die Natur gefahrenen, unendlich bewegten Gott, der, ›Liebe‹ genannt mit dem einfachsten aller Namen, das Ding an sich ausmacht für jene Erfahrung von Ich und Welt, welche der ganzen klassisch-romantischen Periode als magmatische Tiefe unterlagert ist. Es ist eine Religion der Intelligenz, welche Intelligenz sich in einer höchst ungenauen Position vorfindet zwischen der politisch-gesellschaftlichen Macht und der breiten Masse des Volkes. Und beide haben, aus unterschiedlichen Gründen, kein Interesse an neuen Glaubenslehren. Für die politisch-gesellschaftliche Macht übertrifft der alte Gott jedes Polizeisystem an Effizienz im Bereich öffentlicher Ruhe und Ordnung, für die breite Masse des Volkes ist er der einzige Garant schließlicher Gerechtigkeit und einstiger Kompensation allen Elends. Die Intelligenz aber, die es besser weiß und beides durchschaut, ist unter der Drohung von Strick und Kerker bereit genug, durch zweideutiges Reden das eindeutige Wissen vor dem Volk und vor der Macht zu verbergen.

Matt 1991, S. 220.

Es gibt den gefesselten Gott, die in die gefrorene Natur eingesperrte, eingemauerte Liebe, und es gibt den Akt der Entfesselung, des Sprengens aller Ketten und Mauern. Die deutsche Gegenreligion kann sich ihre Gottheit nicht denken ohne greifbar physikalische Aggregatzustände, kann nicht von ihr reden ohne die Kategorien extremer Starre und extremer Bewegung. Dem Flüssigen, Fliegenden, Brennenden, Wachsenden steht das Gefrorene, Gelähmte, Erloschene, Gestockte gegenüber. Zwischen solchen Polaritäten bewegt sich ›die Liebe‹ in dieser Zeit auf dieser Erde [...] So gibt es große deutsche Dichtung vom Schmelzen und Aufbrechen des Eises und es gibt große deutsche Dichtung vom erneuten Zufrieren der Welt; vom Lebendigwerden der Steinfigur gibt es große Dichtung und dann wieder vom Versteinern des lebendigen Leibes, vom Zur-Puppe-Werden, Zum-Automaten-Werden [...] Nur wenn man die Geschichte kennt, die diese Liebe in Deutschland hat, und wenn man die Analogie begreift, die zwischen ihr und jedem konkreten Liebespaar besteht, versteht man, warum es so mörderisch zugeht in dieser Literatur. Der tote Werther, die tote Margarete, die tote Luise, der tote Posa, der tote Max und die tote Thekla, die tote Diotima, die tote Penthesilea, die tote Ottilie und der tote Eduard, der tote Leander und die tote Hero, der zerstörte Tasso, die zerstörte Linda, der zerstörte Schoppe, der zerstörte Nathanael, die zerstörte Lucile, die zerstörte Peregrina – die Landschaft der deutschen Literatur ist übersät mit den Leichen schöner Menschen, begeisterter, gefühls- und denkfähiger Wesen, in denen die Liebe als der in die Welt ausgegossene Gott sich selbst erfuhr und anheben wollte, das geknechtete, verkropfte und verkrüppelte Land zum irdischen Paradies umzuschaffen.

Matt 1991, S. 221, S. 224 und S. 225 f.

Kommentar

Marie-Agnes Dittrich (Zitat Seite 4) geht beim Gedicht ›Der Zwerg‹ im Schubert-Handbuch von einer »absurden Geschichte« aus und auf Bewertungen wie diesen gründet sich das Vorurteil, Schubert hätte eine Vorliebe für mittelmäßige Texte besessen. Der Dichter Matthäus v. Collin war promovierter Jurist und wurde 1808 zum Professor für Ästhetik und Geschichte der Philosophie in Krakau berufen. Ab 1814 gab Collin die Allgemeine Literatur-Zeitung heraus, und einige Jahre später war er Begründer der Wiener Jahrbücher der Literatur. Es mag sein, dass man argumentieren kann, Collin sei ein mittelmäßiger Poet gewesen, aufgrund von Lebenslauf und Vita erscheint es doch wenig wahrscheinlich, dass der Intellektuelle Collin einen absurden Text publiziert und ein intellektueller Komponist wie Schubert sich zu einer sorgfältigen Vertonung einer solchen Absurdität entschieden hätte. Wahrscheinlicher ist es, dass wir heute zur Bedeutung eines solchen Textes kein unmittelbares Verständnis mehr haben, wie es die Ausführungen von Peter v. Matt in seinem Buch *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur* nahelegen.

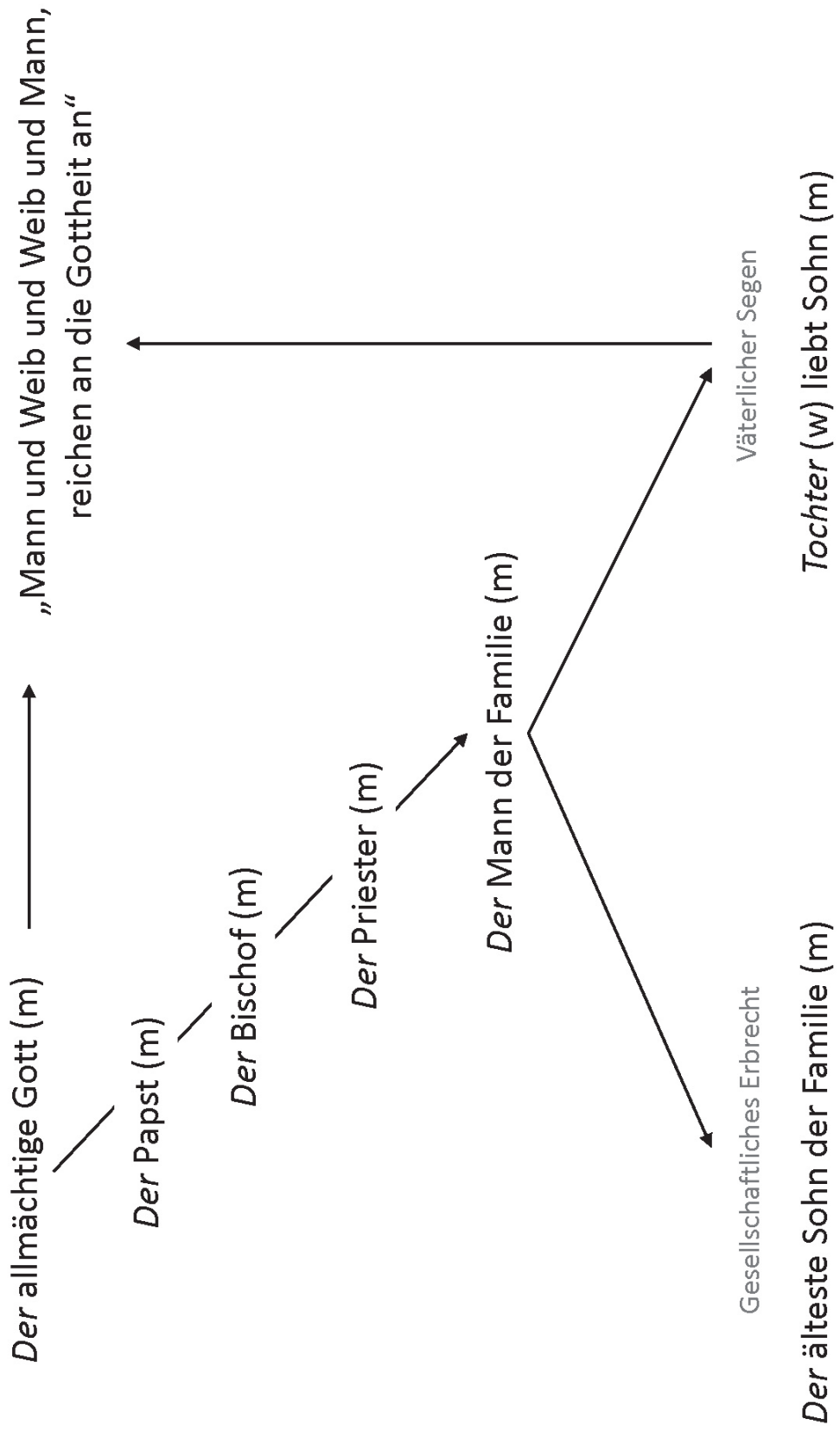
Nach Peter von Matt ist die ›Liebe‹ eine Chiffre mit einer politischen Dimension (Zitat S. 4). Sie ist gekennzeichnet durch einen »aggressiv-agonale[n] Charakter« und bildet eine Art *Gegenreligion* zum gesellschaftlich christlich-patriarchalen Religionssystem. In diesem christlich-patriarchalen System steht der allmächtige Gott bzw. »Welt-Baumeister« an der Spitze, seine Macht legitimiert die ganze Hierarchie vom Papst, über den Pfarrer bis zum männlichen Familienoberhaupt. Hochzeiten, die mit dem Segen des Vaters ausgestattet sind, tradieren dieses Machtsystem in die folgenden Generationen.

Der »aggressiv-agonale Charakter« der Liebe im Sinne einer Gegenreligion tritt hervor, wenn die Liebe die gesellschaftlichen Hierarchien in Frage stellt und außer Kraft setzt, wenn Liebende durch ihr Gefühl an etwas Höherem teilhaben, das göttlich ist und das die Liebenden ohne Grenzen und Hierarchien verbindet. Vor diesem Hintergrund bekommen die so harmlos von Pamina und Papageno gesungenen Worte »Mann und Weib, und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an« eine ganz neue Qualität.

Durch Zensur und Polizeigewalt hatte das Verklausulieren des Gemeinten in den Liebesgeschichten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts System. Denn nach Peter v. Matt »übertrifft der alte Gott jedes Polizeisystem an Effizienz im Bereich öffentlicher Ruhe und Ordnung, für die breite Masse des Volkes ist er der einzige Garant schließlicher Gerechtigkeit und einstiger Kompensation allen Elends«. Und Intellektuelle wie Collin und Schubert waren nach Matt »unter der Drohung von Strick und Kerker bereit genug, durch zweideutiges Reden das eindeutige Wissen vor dem Volk und vor der Macht zu verbergen« (Zitat S. 5).

Es gibt keinen Liebesbegriff, »der nicht seinen historischen Hintergrund, seine genaue geschichtliche und soziale Determination hätte« (Zitat S. 4). Versucht man vor diesem Hintergrund die Ballade ›Der Zwerg‹ zu interpretieren, dann handelt es sich bei dieser Geschichte um einen Liebesverrat, und es ist interessant, dass nach Marie-Agnes Dittrich das Gedicht in der Erstausgabe noch »Treuebruch« hieß. Verräterin der Geschichte ist die Königin, die ihre Liebe zum Zwerg verraten hat, indem sie sich für den König und damit für ein Leben nach Konventionen und Normen entschieden hat. Mit diesem Verrat stirbt die wahre, bedingungslose Liebe (oder auch die Idee von Liebe) und mit ihr symbolisch die Trägerin dieser alles durchwaltenden Macht. Dass in diesen Geschichten eine Person des öffentlichen Lebens (König, Königin, Sohn, Tochter usw.) auf ein Fabelwesen (Zwerg, Fee, Wasserfrau, Zauberer usw.) trifft, unterstreicht die Symbolik. Denn während Königinnen und Söhne in die irdische Hierarchie eingebunden sind, leben Fabelwesen wie Zwerge und Wasserfrauen in Wäldern und Wassern bzw. in grenzenloser Freiheit.

Das christlich-patriarchale System und die »Aufklärung«

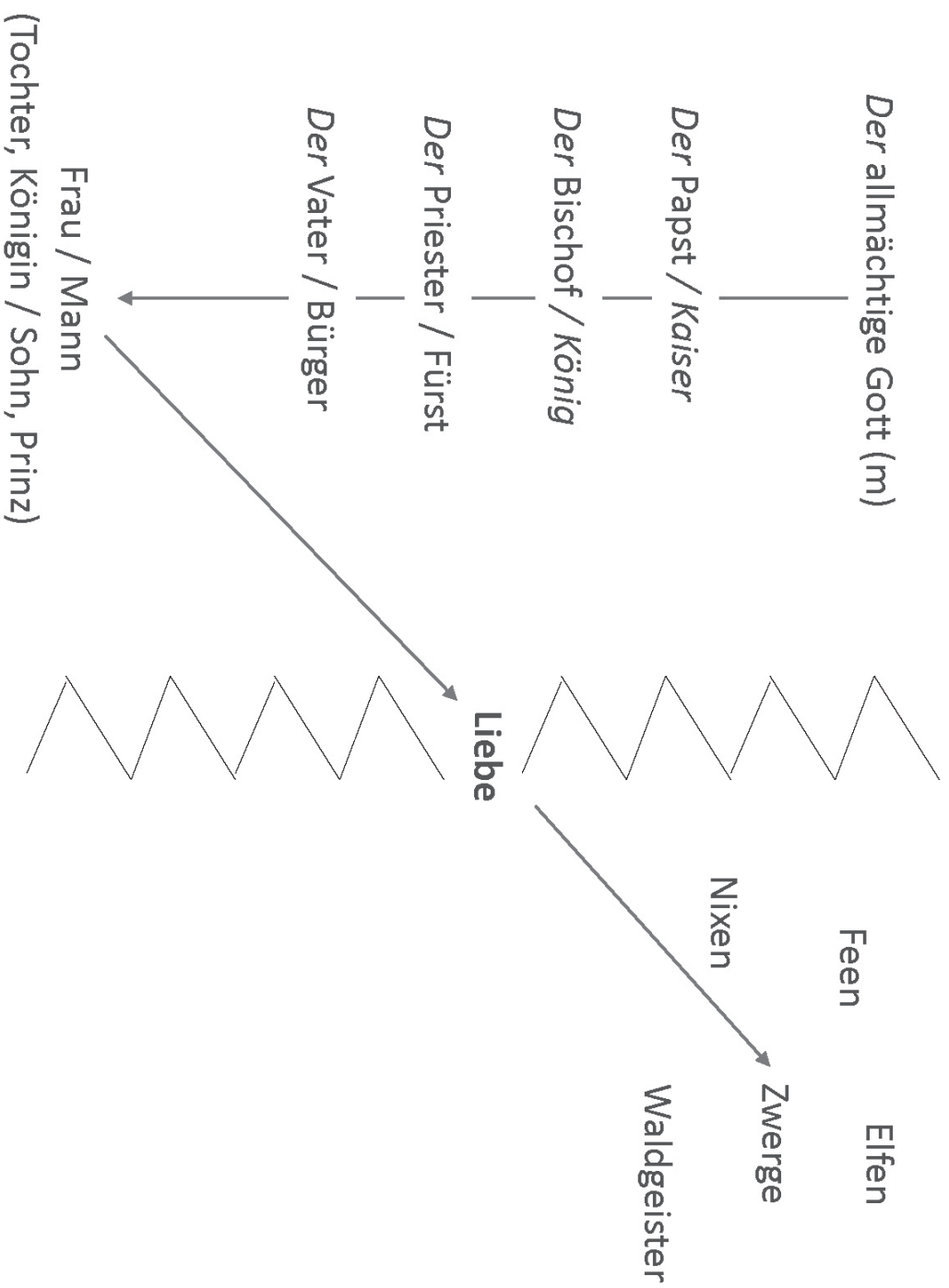


Religion

Gegenreligion

Welt der christlich-patriarchalen Hierarchie

Welt der Elementargeister



Noten

Franz Schubert - Der Zwerg (ca. 1822)

Der Zwerg.

(95) 1

Gedicht von Matth. v. Collin.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 425.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 22. Nº 1.

Dem Dichter gewidmet.

Nicht zu geschwind.

Singstimme.

Pianoforte. *(pp)*

The first system of the score. The vocal line (top) is in treble clef with a common time signature. The piano accompaniment (bottom) is in treble and bass clefs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The dynamic marking is *(pp)*.

T. 4

The second system of the score. The vocal line continues with a few notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A fermata is placed over the final notes of the piano part.

T. 7

trü - - - ben Licht ver - schwin - den schon die

The third system of the score. The vocal line has lyrics: "trü - - - ben Licht ver - schwin - den schon die". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

T. 10

Ber - - - ge, es schwebt das

The fourth system of the score. The vocal line has lyrics: "Ber - - - ge, es schwebt das". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

T. 13

Schiff auf glat - ten Mee - res - wo - gen, wo - rauf die Kö - nigin mit

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

T. 18

ih - rem Zwer - ge.

This system continues the vocal line with a half rest followed by a quarter note. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture in the right hand and provides harmonic support in the left hand.

T. 22

Sie schaut em -

This system shows the vocal line with a half rest followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

T. 25

por zum hoch - ge - wölb - ten Bo - gen, hin -

This system features the vocal line with a half rest followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with its eighth-note accompaniment.

T. 28

auf zur lichtdurchwirkten blau - en Fer - ne, die mit der Milch des Himmels blass durch - zo -

This system shows the vocal line with a half rest followed by a quarter note. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and features a more complex bass line with some slurs.

T. 35

gen. Nie, nie habt ihr mir ge - lo - gen noch, ihr



T. 40

Ster - ne, so ruft sie aus, bald werd' ich nun ent - schwin - den, ihr sagt es mir, doch



T. 46

sterb' ich wahrlich ger - ne. Da tritt der Zwerg zur



T. 53

Kö - nigin, mag bin - den um ihren Hals die Schnur von rother Sei - de, und weint, und



T. 59

weint, als wollt' er schnell vor Gram er - blin - den, vor Gram erblin - den. Er spricht: Du



B922896

T. 65

selbst bist Schuld an diesem Lei - de, weil um den König du mich hast ver - las - sen, jetzt weckt dein

T. 70

Ster - ben einzig mir noch Freu - de, ein - zig mir noch Freu - de. Zwar werd'ich e - wiglich mich

T. 76

sel - ber has - sen, der dir mit die - ser Hand den

T. 79

Tod ge - ge - ben, doch musst zum frü - hen Grab du

T. 84

nun er - blas - sen.

T. 88

Sie legt die Hand auf's Herz voll

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 88-90. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a right hand with a steady eighth-note accompaniment and a left hand with chords. The lyrics are: "Sie legt die Hand auf's Herz voll".

T. 91

jun - - - gem Le - - - - - ben, und

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 91-93. The vocal line continues with a long note for "gem" and "Le". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand. The lyrics are: "jun - - - gem Le - - - - - ben, und".

T. 94

aus dem Aug' die schwe-ren Thränen rin - nen, das

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 94-96. The vocal line has a melodic line with some chromaticism. The piano accompaniment has a more active right hand. The lyrics are: "aus dem Aug' die schwe-ren Thränen rin - nen, das".

T. 98

sie zum Him-mel betend will er-he - ben. Mögst du nicht

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 98-100. The vocal line has a more melodic and expressive quality. The piano accompaniment is more active. The lyrics are: "sie zum Him-mel betend will er-he - ben. Mögst du nicht".

T. 103

Schmerz durch mei - nen Tod ge - win - - nen! sie sagt's, da küsst der

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 103-105. The vocal line is more dramatic. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. The lyrics are: "Schmerz durch mei - nen Tod ge - win - - nen! sie sagt's, da küsst der".

6 (100)

T. 107

Zwerg die blei - chen Wan - gen, d'rauf al - so bald ver -

T. 113

ge - hen ihr die Sin - - nen.

T. 118

Der Zwerg schaut an die Frau, vom Tod be - fan - gen, er

T. 124

senkt sie tief in's Meer mit eig'nen Han - - den. Ihm brennt nach ihr das

T. 136

Herz so voll Ver - lan - gen, ihm brennt nach ihr das Herz so

T. 135

voll Ver - lan - - - gen, so voll Ver -

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measure T. 135. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "voll Ver - lan - - - gen, so voll Ver -". The piano accompaniment consists of a right hand with a continuous sixteenth-note pattern and a left hand with chords and single notes.

T. 138

lan - - - - gen.

(dim.) *pp*

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measure T. 138. The vocal line continues with "lan - - - - gen.". The piano accompaniment features a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with chords. Dynamic markings include *(dim.)* and *pp*.

T. 141

An kei - - - - ner Kü - - - - ste wird

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measure T. 141. The vocal line continues with "An kei - - - - ner Kü - - - - ste wird". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

T. 144

er je mehr lan - - - -

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measure T. 144. The vocal line continues with "er je mehr lan - - - -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. There are key signature changes indicated by sharp signs on the F and C lines.

T. 147

den.

This system shows the vocal line and piano accompaniment for measure T. 147. The vocal line continues with "den.". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. There are key signature changes indicated by sharp signs on the F and C lines.

62

III. Waldesgespräch

Ziemlich rasch

29.

mf

p.

T. 5

mf

„Es ist schon spät,— es ist schon kalt,— was

p.

T. 9

reit'st du ein - sam durch den Wald? Der Wald ist

p.

T. 12

lang, du bist al - lein, du schö - ne Braut! ich führ' dich

p.

T. 15

heim!" „Gross ist der Män - - - ner

T. 19

Trug und List, vor Schmerz mein Herz ge -

T. 23

bro - - - chen ist, wohl irrt das Wald - horn

T. 27

her und hin, o flieh!

T. 30

flieh! — du weisst nicht, wer ich bin."

64

„So reich ge - schmückt ist Ross — und Weib, so

T. 33

wun - der.schön, so wun - der.schön der jun - - ge Leib; — jetzt

ritard.

T. 37

Im Tempo kenn' ich dich, — Gott steh mir bei! du bist die He - xe Lo - re -

ritard.

T. 41

Im Tempo ley!“ *p* „Du kennst mich

T. 44

wohl, du kennst — mich wohl — von ho - hem Stein schaut

T. 48

T. 52

still mein Schloss tief in den Rhein. Es ist schon

Musical score for T. 52, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major. The lyrics are "still mein Schloss tief in den Rhein. Es ist schon".

T. 56

spät, es ist schon kalt, kommst

Musical score for T. 56, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major. The lyrics are "spät, es ist schon kalt, kommst".

T. 60

nim - mer.mehr aus die.sem Wald, nim - mer - mehr, nim - mer.mehr aus die - sem

ritard.

Musical score for T. 60, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major. The lyrics are "nim - mer.mehr aus die.sem Wald, nim - mer - mehr, nim - mer.mehr aus die - sem". The word "ritard." is written above the vocal line and below the piano accompaniment.

T. 64

Wald!"

Musical score for T. 64, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major. The lyrics are "Wald!".

T. 68

ritard.

Musical score for T. 68, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major. The word "ritard." is written above the piano accompaniment.

72

VII. Auf einer Burg

Adagio

33. *p*

Ein - geschla - fen auf der Lau - er o - ben ist der al - te Rit - ter;

T. 5

drü - ber ge - hen Re - gen.schau - er, und der Wald rauscht durch das Git - ter.

T. 9

Ein - ge.wach - sen Bart und Haa - re, und ver.stei - nert Brust und Krau - se,

T. 13

sitzt er vie - le hun - dert Jah - re o - ben in der stil - len Klau -

T. 18

se. *p* Drau - ssen ist es

T. 23

still und fried - lich, al - le sind ins Tal ge - zo - gen, Wal - des - vö - gel

T. 27

ein - sam sin - gen in den lee - ren Fen - ster - bo - gen. Ei - ne Hoch - zeit

T. 31

fährt da un - ten auf dem Rhein im Son - nen - schei - ne, Mu - si - kan - ten

T. 35

ritard. spie - len mun - ter, und die schö - ne Braut, die wei - . . . net.

ritard.

Analyse und Satzmodelle

Analysen zum Zwerg:

<https://elmu.online/articles/musikhochschule-analyse-19jh-schubert-zwerg-analyse-1>

<https://elmu.online/articles/musikhochschule-analyse-19jh-schubert-zwerg-analyse-2>

Satzmodelle allgemein:

Tutorial: <https://musikanalyse.net/tutorials/satzmodelle/>

PDF-Heft: <https://musikanalyse.net/downloadfiles/Satzmodelle.pdf>

Zu einzelnen Satzmodellen:

Parallelismus: <https://musikanalyse.net/tutorials/parallelismus/>

Zirkelmodell: <https://musikanalyse.net/tutorials/zirkelmodelle-omnibus-petrarca/>

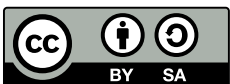
Phrygische Wendung: <https://musikanalyse.net/tutorials/phrygische-wendung/>

Zu Grundlagen der Harmonik:

Neapolitaner: <https://musikanalyse.net/tutorials/neapolitaner/>

Übermäßiger Sextakkord: <https://musikanalyse.net/tutorials/uebermaessiger56-akkord/>

Signalakkorde: <https://musikanalyse.net/tutorials/kadenz-signalakkorde/>



Ulrich Kaiser, 2021

made with scribus 1.5.6.1

