

EINLEITUNG	10
Gegenstand, Methode und Gliederung	11
Die vier Sonaten	22
Entstehungszeitraum.....	22
Auswahlkriterien gegenüber anderen Sonaten von Lisztschülern.....	22
Zur Rezeptionsgeschichte der vier ausgewählten Sonaten	26

I. EXPOSITION: VORAUSSETZUNGEN MÖGLICHER ANALYSEN

NEUDEUTSCHER INSTRUMENTALMUSIK	29
---	-----------

Ideen zu einer Formtheorie der »Weimarer Schule«

Architektonische Form.....	37
Negative Bewertung	38
Eingeschränkte Anerkennung	41
Organische Form.....	44
Motiv und folgerichtige Einheit der Melodie	44
Prozessuale Auffassung älterer Formmodelle	48
Belebung der Form durch den bestimmten poetischen Gedanken	57
Das Motiv als Träger eines poetischen oder bildhaften Gehalts	57
Gegenstände semantischer Dechiffrierung oder semiotischer Analyse.	67
Ouverture und Sonatenhauptsatzform.....	77
Wagners Kritik an der Sonatenhauptsatzform.....	88
Individuelle, durch den Inhalt bedingte Form	92
Liszt über reinen Instrumentalstil und Programm-Symphonie	96
Stoffwahl und Erzählhaltung.....	122
Dichterisches Motiv und verständliche Formgestaltung	135
Draesekes Liszt-Analysen und die Erneuerung der Formgestaltung	147

Ideen zu einer neudeutschen Theorie fortschrittlicher Harmonik.....	156
Die Weitzmann-Kontroverse als Ausgangspunkt.....	157
Draeseke über Merkmale neudeutscher Harmonik	159
Aufhebung der Haupttonart.....	161
Erscheinungsweisen der Enharmonik.....	162
Die Fokussierung der neudeutschen Theorie auf den Harmonieschritt	169
Alteration und Enharmonik.....	191
Einheit einer bestimmten Tonart (Monotonalität).....	207
Systematisierungsweisen alterierter Akkorde und verschiedene	
Tonartbegriffe im 19. Jahrhundert.....	209
Laurencins Thesen zur Überwindung älterer Tonartbegriffe.....	214
Chromatisierung der Fundamente in der Sechter-Schule.....	216
Ansätze zur Hierarchisierung von Harmonieschritten	218
Haupttonart und modulatorische Gegensätze.....	224

II. DURCHFÜHRUNG: DETAIL-STUDIEN ZUR HARMONIK..... 227

Einheit der Tonart und Konturen der Sonatenhauptsatzform	229
Die Modulationspläne der Klaviersonaten von Viöle, Reubke und Draeseke ..	230
Bestimmung von Haupt- und Seitensatz in der Exposition	231
Wiederkehr von Haupt- und Seitensatzthemen	233
Stabilisierende Faktoren der tonalen Anlage	238
Orgelpunkt, verlängerte oder angehaltene Kadenzten	238
Verfremdete Kadenzten als starke Gliederungszeichen	245
Organisationsformen avancierter harmonischer Gänge.....	250
Chromatische und andere Leitern als Grundlage harmonischer Gänge	250
Varianten der »Teufelsmühle«.....	263
Chromatik der Akkordfolgen: Durchgangsakkorde	276

Halbtonverschiebungen von Klangstrukturen	283
Halbtonverschiebung verminderter Drei- oder Vierklänge	284
Halbtonverschiebungen von übermäßigen Dreiklängen	299
Halbtonverschiebungen von Dominantseptakkorden	305
Halbtonverschiebungen von konsonierenden Dreiklängen.....	311
Ganztonverschiebungen von Dominantsept- und großen Septakkorden	317
Tonale, reale und systematisch deformierte Quintfallsequenzen	325
Distanzielle Skalen, Gänge und Modulationspläne	341
Distanziell organisierte Skalen	351
Distanztechnische Konsequenzen von Klangverschiebungen sowie realen und deformierten Sequenzen	355
Andere Modelltranspositionen auf distanziellen Achsen, in Ketten oder Zirkeln	358
Distanzielle Ordnungsprinzipien im Modulationsplan.....	367
Auffällige Harmonieschritte	368
Norm, Normabweichung, Normverletzung (I)	369
Akkorde mit übermäßiger Sext und ihre Umkehrungen.....	370
Drei- und Vierklänge der tiefalterierten zweiten Stufe	407
Der übermäßige Dreiklang (eventuell mit Septime)	416
Neuartige alterierte Akkorde	432
Der »Tristanakkord«	434
Septakkord siebter Stufe in Molldur mit hochalterierter Tonartsekunde.....	447
Septakkord vierter Stufe des übergreifenden Molldursystems.....	448
Grundton, kleine Terz, doppelt verminderte Quint	450
Grundton, kleine Terz, doppelt verminderte Quint, verminderte Septime	452
Grundton, große Terz, verminderte Quint, kleine Sept, kleine Non.....	454
Betrachtung der Klangfortschreitungen nach Draeseke und Weitzmann	456
Verbindungen einander fernstehender konsonierender Dreiklänge	456
Auflösung dissonierender Akkorde	462

Trugfortschreitungen	468
Durch Nebentoneinstellungen bewirkte Verzögerungsakkorde	471
Norm und Normverletzung II	476
Der Harmonieschritt von der Oberdominante in die Unterdominante	477
Stimmführung: Oktav- und Quintparallelen	495
Charakteristik der Einzelklänge	522
Zur Charakteristik der Akkorddissonanzen	524
Zur Charakteristik zufälliger Dissonanzen	532
Dissonierendes Beginnen und Schließen	539
Extravagante Konsonanzen	543
Zusammenfassung: Methode und Ergebnisse des II. Teils	547
III. REPRISÉ: HARMONIK, FORM UND POETISCHER INHALT	559
Formgestaltungen und Herrschaft der Haupttonart	561
Violas Architektur verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen Tonartenfeldern	561
Formbeschreibung und -deutung	561
Formübersicht	564
Draesekes Modulationsplan als organisches Bild der Haupttonart in ihrer Aktivität	566
Formbeschreibung und -deutung	566
Formübersicht (hier noch: Finale)	576
Modulatorische Konstruktion und poetischer Gedanke in Reubkes Klaversonate	580
Formbeschreibung und -deutung	580
Formübersicht	586

Das Zusammenwirken von Harmonie, Melodie und Rhythmus in der individuellen Form	588
Poetisch bestimmte Form in Draesekes Klaviersonate und in Reubkes Orgelsonate	588
Architektonische, organische, poetisch bestimmte, individuelle Form in Reubkes Orgelsonate.....	593
Formfunktionen einer Sonatenhauptsatzform im Kopfsatz	594
Organisches Formen: Reubkes Kunst der Vieldeutigkeit	599
Individuelle Formgestaltung: Wo bleibt die Reprise des Seitensatzes?	604
Architektonische Form und Herrschaft der Grundtonart.....	616
Verschleierung architektonischer Formung.....	621
Architektonische Form als Rhythmus: Proportionen	622
Formübersicht	627
Von der individuellen Formgestaltung zurück zur poetischen Idee	629
CODA	634
Danksagung	634
Endnoten.....	634
Legende der benutzten Kürzel.....	677
Legende zur Taktzählung nach den Originalausgaben	680
Verzeichnis der zitierten Literatur und der Literaturkürzel	683