

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



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



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

Bernhard Haas

## Beobachtungen am Anfang von Max Regers »Symphonischer Phantasie« op. 57

Der vorliegende Text versteht sich gleichzeitig als ein Beitrag zur Erhellung von Max Regers Kompositionsweise und als Einführung in die Musiktheorie des ungarischen Dirigenten und Musiktheoretikers Albert Simon, dessen Theorie in besonderer Weise einen Zugang zur Musik Regers ermöglicht. Schon seit langem, spätestens seit Heinrich Schenkers Polemiken gegen Berlioz, Wagner, Reger und andere, ist klar, dass die Tonalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anders funktioniert als die der Wiener Klassik (vgl. einen Ausdruck wie *chromatic tonality*). Seit einigen Jahren reagiert die angelsächsische Musiktheorie mit Hilfe der *neo-riemannian theory* auf diese Eigentümlichkeiten<sup>1</sup>, indem sie die Musik dieser Zeit auffaßt im Sinn von Transformationen von Klängen (z. B. von Dreiklängen) in andere Klänge und diese Transformationen systematisch beschreibt.<sup>2</sup> Dabei gelangt sie zu Begriffsbildungen, die zum Teil ähnlich in der ungarischen Musiktheorie (z. B. Bárdos 1984, Gárdonyi 1978, Lendvai 1953) seit gut 50 Jahren diskutiert werden. Albert Simons Musiktheorie, die ausweislich unveröffentlichter Analysen spätestens in den achtziger Jahren fertig vorlag, wurde erst 2004 durch eine knappe zusammenfassende Darstellung der Öffentlichkeit zugänglich.<sup>3</sup> Wie Bárdos, Lendvai und Gárdonyi analysiert Simon die Musik des späten 19. Jahrhunderts (Liszt, Wagner, Franck, Bruckner) mit derselben Begrifflichkeit wie die Musik des frühen 20. Jahrhunderts (Bartók, Schönberg, Varèse).<sup>4</sup> Während die *neo-riemannian theory* tendenziell beschreibt, wie Tonkonfigurationen (*pitch-class sets*) ineinander überführt werden können, betrachtet Simon ähnliche Tonkonfigurationen vorgängig als Teile übergeordneter Tonfelder, die den Einzelklängen oder -figuren erst ihren Sinn und Charakter verleihen. Es geht hier vor allem darum, hörbare und durch klangliche

<sup>1</sup> Die *neo-riemannian theory* leitet sich von David Lewins *transformational theory* her (vgl. Lewin 1987), siehe Cohn 1998, 170.

<sup>2</sup> Vgl. dazu den Artikel von Jan Philipp Sprick im vorliegenden Band.

<sup>3</sup> Haas 2004.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Erkenntnis bei Polth 2008, dass demnach der Übergang zur Atonalität ab ca. 1910 nicht die ganz große »musikalische Revolution« bedeutet, als die er oft dargestellt wird.

Wiedergabe suggerierbare Wirkungen technisch zu beschreiben, oder – mit den Worten Heinz Holligers – Simons Analysen wollen »den Interpreten [...] zwingen, sich ganz in das darzustellende Werk hineinzudenken.«<sup>5</sup>

Die *Symphonische Phantasie* op. 57 gilt als eines der modernsten Werke Regers. Im Jahr ihrer Entstehung, 1901, markierte sie die fortgeschrittenste Position in Hinblick auf die Entstehung der Atonalität, das Aufgeben einer von der Viertaktigkeit ausgehenden Metrik etc. Die Dissonanz am Anfang des Werks, die nach Heinz Wunderlich »heute noch – mehr als 80 Jahre nach ihrer Entstehung [...] – unvorbereitete Zuhörer erschreckt zusammenfahren lässt«<sup>6</sup>, wurde viel gedeutet. Eine frühe Deutung stammt von Hermann Keller, einem Schüler Regers. Er spricht von der »entsetzliche[n] Dissonanz des Anfangs: [Notenbeispiel] (so einfach sie theoretisch ist: zwei chromatische Vorhalte zum verminderten Sept-Akkord)«.<sup>7</sup>

Abb. 1: Anfangs-Dissonanz



Keller empfindet demnach einen Gegensatz zwischen seiner theoretischen Deutung und der klanglichen Wirklichkeit. Ähnlich äußert Reinhold Brinkmann 1974 über den Anfangs-Akkord der Symphonischen Phantasie, er werde »sofort linear in einen Kleinterzklang über dem [...] liegenbleibenden Ton Cis »aufgelöst«<sup>8</sup> – auch ihm scheint also der Ausdruck »Auflösung« (den er in Anführungszeichen setzt) nicht recht angemessen. Von einer Theorie ist zu verlangen, dass sie *Wirkungen* erklärt; hier aber ist die Wirkung offenbar sehr verschieden von der Erklärung.

Christoph Wunsch schlägt eine andere Interpretation dieses Akkordes vor. Er weist darauf hin<sup>9</sup>, dass er ein Ausschnitt aus dem von Ernő Lendvai »Alpha-Akkord« benannten Klang ist.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Zitiert nach Haas 2004, 7.

<sup>6</sup> Wunderlich 1988, 66.

<sup>7</sup> Keller 1920, 259.

<sup>8</sup> Brinkmann 1974, 92.

<sup>9</sup> Wunsch 2004, 142, Fußnote 3.

<sup>10</sup> Vgl. Lendvai 1995, 27f.

Abb. 2: Alpha-Akkord



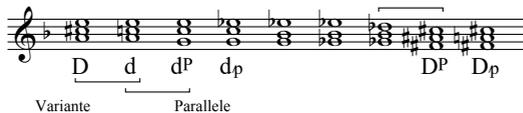
Wünsch zufolge ist demnach dieser Akkord selbst als solcher gemeint, er ist nicht auf einen anderen Akkord (z. B. auf einen verminderten Sept-Akkord) zurückzuführen. Zu Wünsch's Deutung passen die Äußerungen Wunderlichs und Kellers über den Ausdruck des Klangs. – In der ersten Viertel des ersten Taktes realisiert sich überdies eine Tonleiter, die von Messiaen als »zweiter Modus« bezeichnet wird.<sup>11</sup>

Abb. 3: Messiaens zweiter Modus



Der zweite Modus von Messiaen und der Alpha-Akkord bestehen aus denselben Tönen. Von Simon stammt die Beobachtung, dass derselbe Tonvorrat entsteht, wenn man den Maximalumfang einer Funktion nach traditioneller Terminologie (also Tonika, Dominante oder Subdominante) bestimmt: In einem d-Moll-Stück besteht die Dominante maximal aus A-Dur (D), a-Moll (d), C-Dur (dP), c-Moll (dp), fis-Moll (DP), Fis-Dur (DP). Diese Akkorde enthalten in ihrer Summe dieselben Töne wie Messiaens zweiter Modus. Simon spricht hier von einer *Funktion*. Aus seiner Sicht gehören auch die Klänge Es-Dur und es-(dis-)Moll, die traditionell innerhalb von d-Moll nicht als dominantisch verstanden würden, zur Dominante, denn mit den nun gegebenen acht Dreiklängen sind alle innerhalb dieses Tonvorrats (= dieser Funktion) möglichen Dreiklänge definiert.<sup>12</sup>

Abb. 4: Dreiklänge des Tonvorrats



Der erste Akkord von Regers *Symphonischer Phantasie* wäre demnach eine Dominante. Auf der zweiten Viertel steht eine siebentönige Tonika (wenn d-Moll Tonika ist, sind auch F-Dur, f-Moll, D-Dur, h-Moll etc. Tonika).

<sup>11</sup> In der russischen Musiktheorie wird er »Rimski-Korsakow-Modus« genannt.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Cohns P- und R-Operationen (1997).

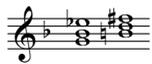
Abb. 5: Siebentönige Tonika



Analog beginnt Takt 2 mit Tonika; sein zweites Viertel ist subdominantisch.

Bislang wurde der Anfang als Abfolge verschiedener Funktionen beschrieben, es wurde aber nicht gesagt, was diese Funktionen verbindet. Der größte Gegensatz innerhalb des ersten Taktes besteht zwischen dem gehaltenen Anfangs-Akkord (der durch die Verdopplungen zehnstimmig ist) und der einstimmigen Linie auf der zweiten Viertel von Takt 1; diese beiden sind als Gegensätze aufeinander bezogen.

Abb. 6: Konstrukt Ib



Ohne die einstimmige Linie würde der Akkord seine Wirkung verlieren und umgekehrt. Besonders das *fa*<sup>11</sup> der einstimmigen Linie bekommt einen eigentümlichen Schmelz, wenn man es als Wiederholung des Spitzentons des ersten Akkordes wahrnimmt. Technisch gesehen ergeben die Töne der beiden Klänge zusammen ein regelmäßig gebautes Tonfeld.<sup>13</sup>

Abb. 7: Konstrukt Ib



Man bemerkt das Alternieren von kleiner Terz und Halbtonschritt. Albert Simon nennt dieses Tonfeld *Konstrukt*. Ein Konstrukt kann – wie hier – aus zwei Dreiklängen bestehen<sup>14</sup>, aber ebenso linear ausgeführt werden<sup>15</sup>, es kann aus nebeneinander stehenden Klängen bestehen oder größere Zeiträume umfassen (etwa im Sinn von Heinrich Schenkers ›Fernhören‹).

<sup>13</sup> Zur Wahrnehmbarkeit dieser Beziehung des Anfangs-Akkordes zur einstimmigen Linie trägt es bei, wenn der Spieler das Tenuto des ersten Akkordes als kleine Fermate ausführt, wie Wunderlich die möglicherweise auf Reger selbst zurückgehende Spielpraxis Karl Straubes überliefert (Wunderlich 1988, 66).

<sup>14</sup> Vgl. dazu z. B. Cohn 2004.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Haas 2004, z. B. Seite 30 (ein Beispiel aus Regers *Symphonischer Phantasie*).

Im vorliegenden Fall wird die Auffassung des Konstrukts dadurch erleichtert, dass dem ersten Akkord, Es-Dur, ein *fis* beigegeben ist, und dadurch, dass die einstimmige h-Moll-Brechung nach *g* Takt 1 Mitte geführt wird. *fis* gehört nicht zu Es-Dur, *g* nicht zu h-moll, aber diese hinzugefügten Töne deuten die Dreiklänge in Hinsicht auf das Konstrukt. Des weiteren entspricht der Oktavierung des ersten Klanges ( $g-b-es^1 - g^1-b^1-es^1$ ) die h-Moll-Brechung, die zwei Oktavlagen berührt (zuerst  $fis^1-d^1-b^1$  und dann  $fis^1-d^1-b$ ). Das Konstrukt  $d-es-fis-g-b-b$  (oder enharmonisch anders notiert) nennt Simon Ib.

Die zu Beginn gegebenen Funktionen erweisen sich jetzt als im vom Konstrukt gegebenen Raum situiert. Für den größeren Zusammenhang ist das Es-Dur/h-Moll (Ib) maßgeblich; Es-Dur wird aber zur vollständigen Dominante (mit der Tonleiter *his-cis-dis-e-fis-g-a-b*) aufgefüllt, h-Moll wird durch F-Dur/f-Moll zu einer siebentönigen Tonika ergänzt. Diese Ergänzung der Dreiklänge im Detail zu (fast) vollständigen Funktionen erinnert an die melodische Diminutionstechnik der älteren Komponisten, die mittels Durchgängen, Diminutionen von mancherlei Art ihren Satz geschmeidig machen.

Takt 2 beginnt wie Takt 1, aber einen Ton höher. Folglich ergibt sich auch dort ein Konstrukt (Abb. 8). Dieses (von Albert Simon Ia genannt) ergibt zusammen mit dem anderen Konstrukt (Ib) ein Zwölftonfeld, das erste des Stücks (Abb. 9).

Abb. 8: Konstrukt Ia



Abb. 9: Zwölftonfeld



Es handelt sich demnach in den Takten 1 und 2 nicht um irgendeine »Sequenztechnik«, sondern um eine Weise, systematisch ein Zwölftonfeld zu konstruieren.

Was erbringt in diesem Zusammenhang die zweite Hälfte von Takt 1? Der Schluss von Konstrukt Ib (h-Moll, T. 1, 2.  $\text{♩}$ ) ist Tonika, der Anfang von Konstrukt Ia (F-Dur, T. 2) ebenfalls. Die zweite Hälfte von Takt 1 verbindet diese Klänge in folgender Weise:

Abb. 10: Zwei Skizzen der ersten Takte

The image contains two musical sketches. The left sketch shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line is labeled 'Durchgang' and 'Tonika'. The right sketch shows a similar structure but with chord symbols above the staff: D, T, T, S, D, T. Below the staff, there are labels for 'Konstrukt Ib', 'Konstrukt Ia', and 'Konstrukt Ia'. The bass line is labeled 'Ib (fehlt d)' and 'Ia (fehlt e)'.

Das fünftönige Konstrukt Ib (5.+6.  $\text{♩}$  T. 1) ist eine untergeordnete Wiederholung des Konstrukts Ib vom Anfang. (Weil es untergeordnet ist, ist es nur fünftönig, *d* fehlt.) Die Folge h-Moll (= ces-Moll, T. 1, 2.  $\text{♩}$ ) – Ces-Dur (6.  $\text{♩}$ ) – as-Moll (8.  $\text{♩}$ )<sup>16</sup> – F-Dur (T. 2, Anfang) kann man als systematische Darstellung der Tonika begreifen: Mit den ersten drei Akkorden wird das Bildungsprinzip der Funktion (Variante – Parallele) gegeben und mit dem letzten Akkord treten auf einen Schlag die drei verbleibenden Töne ein. Diese (ein F-Dur-Klang) sind – als Anfang des Konstrukts Ia – das entscheidende Ereignis im Übergang von der 2. Hälfte von Takt 1 zu Takt 2. Aus diesem Grund wird eine Vorwegnahme dieser Töne vermieden. Wenn am Ende des vorletzten Beispiels der F-Dur-Klang eintritt, bleiben die Töne *es* und *as* des vorletzten Klanges liegen: so ergibt sich der erste Akkord von Takt 2. Dieser erscheint nun als das Resultat eines handwerklich definierbaren Prozesses. Es spricht alles dafür, dass der erste Akkord des Werks insgesamt, für den eine analoge handwerkliche Ableitung nicht möglich ist, eine Analogiebildung zum ersten Akkord des zweiten Taktes ist. Das heißt: Es-Dur am Anfang ist Bestandteil des Konstruktes Ib und insofern nicht von F-Dur anfangs Takt 2 ableitbar; die Hinzufügung zum ersten Akkord von *fis*<sup>II</sup> in der Oberstimme und *Cis* im Bass aber ist als Analogie zu *as*<sup>II</sup> und *Es* im Akkord anfangs Takt 2 zu verstehen.

Es ist des weiteren zu sehen, wie sich bis zum Beginn des dritten Taktes eine (authentische) Folge D -T- S -D realisiert. Der Verlauf der Oberstimme im Groben (durch Achtelbalken hervorgehoben) erweist sich als systematisch: *es*<sup>II</sup>-*fis*<sup>II</sup>-*es*<sup>II</sup>-*as*<sup>II</sup>, *f*<sup>II</sup>-*gis*<sup>II</sup>-*f*<sup>II</sup>-*b*<sup>II</sup>, *c*<sup>III</sup>. Man bemerkt zugleich, dass beide Takte je

<sup>16</sup> Der Kleinterzklänge auf der 7.  $\text{♩}$  von T. 1 verbindet Ces-Dur mit as-Moll: *f* des Basses ist (der Tonika zugehöriger) Durchgangston zwischen *ges* und *es*, *d*<sup>II</sup> der Oberstimme reagiert darauf. (Sehr häufig dienen Kleinterzklänge bei Reger der Verbindung von Dreiklängen.) Reger sagt, dass »[...] un vermutete Akkordfolgen [...] einer Erklärung durch Zwischenharmonien [...]« bedürfen (Grabner 1961, 7).

auf ihren letzten Klang hinsteuern und dass diese beiden Klänge (je die letzten  $\downarrow$  der T. 1 und 2) einander nicht analog sind. Auf der letzten Achtel von Takt 2 müsste nach der Analogie ein b-Moll-Quartsext-Akkord stehen.

Abb. 11: Skizze der Takte 1 bis 4

Im Sinne Albert Simons kann man das dort stehende Ges-Dur zusammen mit dem as-Moll am Ende des 1. Taktes als ein *Hexaton*, sechs Töne aus einer lückenlosen Quintenreihe<sup>17</sup>, auffassen.<sup>18</sup> Das heißt: gerade die Nicht-Analogie schafft die Zusammengehörigkeit der beiden Klänge. Tatsächlich kann man in jenem Ges-Dur einen besonders »saftigen« Klang vernehmen. Das as-Moll andererseits ist überbestimmt: es dient einerseits der Verbindung von h-Moll (Tonika) aus Ib (T. 1, 2.  $\downarrow$ ) mit F-Dur (auch Tonika) aus Ia (T. 2, Anfang) und außerdem unterhält es noch eine Fernbeziehung zu Ges-Dur am Ende des 2. Taktes.

Mit dem f-Moll-Klang zu Beginn von Takt 3 öffnet sich gleichsam ein neuer Raum. Dieser Klang schließt sich mit as-Moll und Ges-Dur zu einem *Oktoton* zusammen, das heißt, das *Hexaton ces bis b* (= as-Moll und Ges-Dur) öffnet sich zu einem *Oktoton ces bis c*. »*Oktoton*« bezeichnet bei Albert Simon (analog zu *Penta-*, *Hexa-*, *Heptaton* etc.) eine ununterbrochene Quintenreihe aus acht Tönen. Zugleich ist der f-Moll-Klang der Anfang eines weiteren Tonfeldes, eines *Heptatons as bis d*, das den dritten Takt dominiert. Da dieses aus den Klängen f-Moll, c-Moll, g-Moll besteht, suggeriert es eine c-Moll-Tonart.<sup>19</sup> Der f-Moll-Klang zu Beginn von Takt 3

<sup>17</sup> Eine Quinten- und/oder Quartendreieckreihe – es geht zunächst nur um *pitch-classes*.

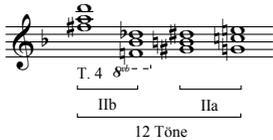
<sup>18</sup> Es handelt sich um die Töne *ces-ges-des-as-es-b* (die Töne des as-Moll- und Ges-Dur-Dreiklangs zusammengenommen). Terminologisch schreibt man »*Hexaton ces bis b*«; d.h. man gibt je den quintenmäßig tiefsten und den höchsten Ton an, um das Quintenfeld zu definieren.

<sup>19</sup> Tatsächlich erweist sich diese Tonart an späteren Stellen der Komposition als wichtig; auf der 4.  $\downarrow$  von T. 11 beginnt etwas wie ein Hauptsatz in c-Moll; ähnliches wiederholt sich in den T. 23 und 24. Die Tonart c-Moll macht hier der Grundtonart d-Moll Konkurrenz.

steht demnach janusköpfig zwischen dem atonalen *Oktoton* der ersten beiden Takte und dem c-Moll-*Heptaton* des dritten Taktes.

Das zweite Zwölftonfeld der *Symphonischen Phantasie* befindet sich in Takt 4. Es besteht aus D-Dur/b-Moll (T. 4, 1. und 4. ♯; = Konstrukt IIb) und gis-Moll/C-Dur (T. 4, 10. und 12. ♯; = Konstrukt IIa).

Abb. 12: Zweites Zwölftonfeld



Die meisten anderen Klänge in Takt 4 führen dieselben zwei Konstrukte aus: Ges-Dur (5. ♯), fis-Moll (8. ♯), B-Dur (9. ♯) gehören zu IIb; e-Moll (6. ♯), As-Dur (7. ♯) zu IIa; der Kleinterzklang der elften Sechzehntel vermittelt zwischen gis-Moll und C-Dur und hebt so diese beiden Klänge gegenüber e-Moll/As-Dur (6./7. ♯) hervor. Obwohl das Konstruktpaar Ib/Ia vom Anfang und das Paar IIb/IIa von Takt 4 jeweils alle zwölf Töne enthalten, so sind sie doch voneinander verschieden. Jedes Konstrukt enthält drei Quinten (bzw. Quarten), jedes Konstruktpaar sechs, und erst alle vier Konstrukte zusammen enthalten alle zwölf Quinten. Z. B. Konstrukt Ib vom Anfang enthält im Es-Dur-Akkord die Quinte (Quarte) *es-b*, aber weder die (angrenzende) Quinte *as-es* noch die (ebenfalls angrenzende) Quinte *b-f*. Die Quinte *as-es* aber ist in IIa (gis-Moll T. 4, 10. ♯), *b-f* in IIb (b-Moll T. 4, 4. ♯) enthalten, den Konstrukten IIa und IIb fehlt hingegen die Quinte (Quarte) *es-b* etc. Albert Simon spricht daher beim Vorhandensein aller vier Konstrukte von *2 mal 12 Tönen*.

Bei den beiden genannten Zwölftonfeldern ist es allerdings offen, ob die Behauptung sinnvoll ist, sie seien aufeinander bezogen. Dies liegt daran, dass nicht klar ist, welche Rolle das *Oktoton ces bis c* (T. 1–3) und das *Heptaton as bis d* (T. 3) im Verhältnis zu den beiden Zwölftonfeldern spielen. Es ist aber immerhin die Perspektive geöffnet, nicht nur nach dem detaillierten Zusammenhang der *Symphonischen Phantasie* zu fragen, sondern auch den übergeordneten (großräumigen) Zusammenhang des ganzen Stücks zu untersuchen.

Abb. 13: Max Reger, Symphonische Phantasie und Fuge op. 57, T. 1 ff.

**Vivacissimo ed agitato assai e molto espressivo**

The image shows a page of a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The music is in 3/4 time and features complex textures with multiple voices and dynamic markings.

- System 1:**
  - Staff 1 (Treble): *I. Man. fff*, *sempre crescendo*, includes a triplet of eighth notes.
  - Staff 2 (Bass): *fff*, includes a triplet of eighth notes.
  - Staff 3 (Tenor): (+ C.I.)
  - Staff 4 (Bass): (+ C.III.)
- System 2:**
  - Staff 1 (Treble): *pü fff (+ C.II.) sempre crescendo*, includes a triplet of eighth notes.
  - Staff 2 (Bass): (+ C.II.)
- System 3:**
  - Staff 1 (Treble): *(sehr kurz) (quasi Prestissimo assai)*, *(crescendo)*, *Org. Pl. ff*, *sempre e sempre crescendo*.
  - Staff 2 (Bass): *ff*, *I. Man. (- C.II, III.)*, *(- C.I.)*.
- System 4:**
  - Staff 1 (Treble): *pü ff e sempre poco a poco crescendo*, includes a 9-measure phrase.
  - Staff 2 (Bass): includes a 3-measure phrase.

## Literatur

- Bárdos, Lajos (1984), *Selected Writings on Music*, Budapest: Editio Musica.
- Brinkmann, Reinhold (1974), »Max Reger und die neue Musik«, in: Röhring, Klaus (Hg.), *Max Reger 1873-1973. Ein Symposium*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Cohn, Richard (1997), »Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords and Their ›Tonnetz‹ Representations«, in: *JMTb* 41.
- (1998), »Introduction to Neo-Riemannian Theory [...]«, in: *JMTb* 42.
- (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, in: *JAMS* 57.2.
- Gárdonyi, Zoltán (1978), »Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken«, in: Hamburger, Klara (Hg.), *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Budapest: Kiadó.
- Grabner, Hermann (1961), *Regers Harmonik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Keller, Hermann (1920), »Reger und die Orgel« (= *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*), hg. von Richard Würz, H. 4, München: Halbreiter.
- Lendvai, Ernő (1953), »Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks«, in: Szabolcsi, Bence (Hg.) (1957), *Béla Bartók: Weg und Werk. Schriften und Briefe*, Budapest, Lizenzausgabe Kassel u.a.: Bärenreiter 1972.
- (1995), *Symmetrien in der Musik*. [...], übers. von Siglind Bruhn, Wien: Universal.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- Polth, Michael (2008), »Tonalität der Tonfelder«, in: *ZGMTH* 3/1, 167–178.
- Wünsch, Christoph (2004), »Phantasie und Fuge über B-A-C-H für Orgel op. 46 von Max Reger [...]«, in: Schmalzriedt, Siegfried/Jürgen Schaarwächter (Hg.), *Reger-Studien 7, Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart: Carus.
- Wunderlich, Heinz (1988), »Karl Straubes Vortragsbezeichnungen in der Symphonischen Phantasie und Fuge op. 57«, in: Busch, Hermann J. (Hg.), *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*, Kassel: Merseburger.

© 2014 Bernhard Haas (haasbe@gmx.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Haas, Bernhard (2014), »Beobachtungen am Anfang von Max Regers ›Symphonischer Phantasie‹ op. 57« [Observations on the Beginning of Max Reger's "Symphonic Fantasy" op. 57], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 267–276. <https://doi.org/10.31751/p.123>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Albert Simon; construction; fifth field; function; Funktion; Konstrukt; Max Reger; Quintenfeld; Symphonische Phantasie op. 57; twelve tone field; Zwölftonfeld

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014