

Vogt, Florian (2006): Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers Harmonielehre. Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption. ZGMTH 3/2, 183–207.
<https://doi.org/10.31751/228>

© 2006 Florian Vogt



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.

veröffentlicht / first published: 01/04/2006
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers *Harmonielehre*

Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption¹

Florian Vogt

Heinrich Schenkers *Harmonielehre* ist ein Außenseiter: Zwar eröffnet sie Schenkers dreiteiliges Lehrwerk der *Musikalischen Theorien und Phantasien*, jedoch zählte Schenker selbst die *Harmonielehre* im Nachhinein nicht zu den drei musiktheoretischen ›Hauptdisziplinen‹ Kontrapunkt, Generalbass und Freier Satz. Ähnlich verhält sich die Schenker-Rezeption: Entweder wird die *Harmonielehre* gar nicht beachtet oder aber als ein kurioser Vorläufer des *Freien Satzes* abgehandelt. Hauptgrund dafür dürfte sein, dass die ›eigentliche‹ Rezeption der Schenkerschen Musiktheorie erst nach seinem Tode, und zwar vornehmlich in den USA, stattgefunden hat und Schenkers Erstlingswerk fast zwangsläufig nur durch die Brille des *Freien Satzes* betrachtet werden konnte. Ein bisher nur als Manuskript vorliegender Kommentar von Otto Vrieslander zur *Harmonielehre* aus der Zeit um 1917 ermöglicht uns nun einen neuen Blick auf die *Harmonielehre*. Vrieslander, der 1911–12 Privatschüler Schenkers war, schrieb die Erläuterungen zur *Harmonielehre* mit dem Zweck, Schenkers »schwer verständliches« Buch als ein Lehrbuch pädagogisch fruchtbar zu machen. Hierbei wird nicht nur deutlich, dass Schenkers revolutionäres Konzept der ›Stufe‹ den alles überragenden Inhalt der *Harmonielehre* ausmachte, sondern auch mit welcher Begeisterung die »unerhört geniale Kunst der Stufendeutung« von seinen Schülern aufgenommen wurde.

Der Kreis seiner Anhänger wird zufolge der Höhe des Stoffgebietes immer nur ein verhältnismäßig kleiner, streng abgegrenzter sein, zumal aus diesem Grunde hier für Apostel, Jünger und dergleichen fragwürdige Existenzen um so weniger ein Betätigungsfeld vorhanden ist, als die von Schenker behandelten Probleme im praktisch-betriebsamen Sinne nicht eben dankbar oder gar einträglich genannt werden können und sich durchaus nicht zum Gegenstand lauter Reklame eignen. Ist doch übrigens, wollen wir ehrlich sein, alle echtbürtige Kunst ein ewig stilles l'art pour l'art, und zwar heute mehr denn je. Wer aber einmal kraft eigenen Willens und urmusikalischen Erkenntnisdurstes in den Ring der ihm eigentümlichen Atmosphäre getreten ist, wird sich in ihr allezeit zu halten wissen.²

1 Vorliegender Beitrag ist ein Auszug aus meiner an der Freiburger Musikhochschule eingereichten wissenschaftlichen Abschlussarbeit.

2 Vrieslander 1926, 38.

I. Einführung

Heinrich Schenker (1868–1935) gehört zweifellos zu den bedeutendsten Musiktheoretikern des 20. Jahrhunderts. Will man die heute ziemlich genau hundertjährige Rezeptionsgeschichte seines Werks wenigstens in ihren groben Umrissen beschreiben, ist es hilfreich, sie zugleich aus einer zeitlichen und einer geographischen Perspektive zu betrachten: Zu Lebzeiten Schenkers war sein Wirkung vornehmlich auf den engeren Wiener Schülerkreis und bestenfalls die deutschsprachigen Länder Europas beschränkt. Nach seinem Tod sollte sich das radikal ändern: Im Dritten Reich kam die noch junge Rezeption des Schenkerschen Werks in Europa nahezu völlig zum Erliegen. Während seine Lehre in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg eine enorme Verbreitung erfuhr, konnte sie in Deutschland nie (wieder) wirklich Fuß fassen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die meisten von Schenkers Schülern vor dem Nationalsozialismus in die USA geflohen waren, wo sie mit großem Engagement die Lehre ihres Lehrers verbreiteten. Misst man die europäische Rezeption an dem gigantischen Aufstieg, den die Schenkersche Lehre in den Vereinigten Staaten erlebte, wo die Analyse nach Schenker heutzutage eine der vier musiktheoretischen »Königsdisziplinen« darstellt, mag sie einem als ein marginales Phänomen erscheinen.³

Der Erfolg der Schenkerschen Lehre in Amerika verdankt sich vor allem zahlreichen vereinfachenden Erläuterungsschriften, die das Werk Schenkers einem breiteren Publikum zugänglich machten. Da die meisten dieser pädagogischen Schriften nach Schenkers Tod entstanden, liegt deren Hauptaugenmerk in aller Regel auf Schenkers Spätwerk. Schenkers frühe Werke hingegen, allen voran die *Harmonielehre* (1906), werden entweder gar nicht erwähnt oder aber lediglich als Frühstadium der »eigentlichen« Lehre dargestellt.

Da Schenker niemals eine Position an einer akademischen Institution innehatte, beschränkte sich seine Wirkung als Lehrer auf den kleinen Kreis seiner Privatschüler. Einer dieser Schüler war Otto Vrieslander (1880–1950), der in den Jahren 1911–12 bei Schenker in Wien studiert hatte und zu einem begeisterten Anhänger der Lehre wurde.⁴ Vries-

- 3 Die Quellen zur frühen (deutschsprachigen) Schenker-Rezeption, vornehmlich die Tagebücher und Briefwechsel Schenkers und seiner Schüler, sind bislang nur in Teilen untersucht worden. Einen wichtigen Forschungsbeitrag hat Federhofer 1985 geleistet. Einen guten Gesamtüberblick über die bisherige Rezeptionsgeschichte bieten Holtmeier 2005 und Schwab-Felisch 2005a. Detailuntersuchungen der amerikanischen Rezeptionsgeschichte finden sich in Boenke 2005 und Berry 2005. Zur europäischen Nachkriegs-Rezeptionsgeschichte vgl. Schwab-Felisch 2005b. Vgl. außerdem Eybl/Fink-Mennel 2006.
- 4 Vrieslanders Biographie ist bislang nur zu einem kleinen Teil erforscht und dokumentiert. Vrieslander war Komponist, Musikwissenschaftler und Pädagoge. Zu seinen Lebzeiten war er ein durchaus bekannter und von Schenker sehr geschätzter (Lied-)Komponist. Heutzutage jedoch sind seine Kompositionen nahezu vollständig aus dem Konzertrepertoire verschwunden. Ein zentraler Teil seiner musikwissenschaftlichen Arbeit bestand in der Weiterführung der von Schenker begonnenen Aufarbeitung und Verbreitung des Œuvres von Carl Philipp Emanuel Bach. Bedeutend sind vor allem seine theoretischen Schriften über Carl Philipp Emanuel Bach, die er zugleich als Plattform für hymnische Würdigungen von Schenker und seiner Lehre nutzte. Die Verehrung für seinen Lehrer fand noch in zwei weiteren Artikeln ihren Ausdruck: »Heinrich Schenker und sein Werk« (Vrieslander 1923a) und »Heinrich Schenker« (Vrieslander 1926).

lander scheint schon früh über eine Popularisierung der Schenkerschen Methode nachgedacht zu haben. In einem Artikel für den *Anbruch* beschreibt er 1923, wie prägend vor allem das Studium von Schenkers *Harmonielehre* für ihn gewesen sei. Das Werk sei aber – »durchaus den Werken unserer Meister gemäß« – »schwer und kompliziert.«⁵ Neu aufgefundene Dokumente dokumentieren nun Vrieslanders Versuch, Schenkers *Harmonielehre* zu »erklären«. Es handelt sich um zwei handgeschriebene Kladden mit Abschriften von Lehrbriefen, deren Verfasser Otto Vrieslander ist. Vermutlich in den Jahren 1917–18 entstanden, stellen sie ein sehr frühes Zeugnis der Rezeption der Schenkerschen Lehre dar. In Anbetracht der Tatsache, dass Schenker seine radikaleren musiktheoretischen Konzepte erst in den 1920er Jahren entwickelt und formuliert hat, geben uns diese Dokumente somit auch wichtige neue Hinweise auf die Evolutionsgeschichte der Schenkerschen Theorie.⁶

Die Kladden gehörten Hedwig Reischauer; vermutlich war sie auch die Adressatin der Briefe. Leider ist es mir nicht gelungen, weitere Informationen über Hedwig Reischauer zu erhalten.⁷ Die zwei Bände enthalten auf 470 Seiten Kommentare zu Schenkers *Harmonielehre* und 144 Seiten zu Schenkers *Kontrapunkt* (Teil I: 1910). Die Kommentare zum *Kontrapunkt* sind unvollständig, und ich werde mich im Folgenden auf die Kommentare zur *Harmonielehre* konzentrieren.

Die Umschlagsinnenseite der beiden vorliegenden Bände listet insgesamt 31 Briefe mit den zugehörigen Datums- und Seitenangaben auf: Der erste Brief ist auf den 1. November 1917 datiert, der letzte Brief auf den 1. Dezember 1918. Nur dadurch ist ein Rückschluss auf die ursprüngliche Briefform möglich, denn die Abschriften enthalten keine Anrede- und Grußformeln, und die einzelnen Briefe bilden keine abgeschlossenen Einheiten. Auch der Wortlaut entspricht nicht der üblichen Briefform: Weder wird im Text jemand mit »Du« oder »Sie« persönlich angesprochen, noch findet ein Austausch zwischen zwei Briefautoren statt.⁸ Es wird aus den Abschriften somit nicht klar, ob es Antwortbriefe von Hedwig Reischauer an Otto Vrieslander gab. Hedwig Reischauer ist vermutlich die Kopistin der Briefe. Sollte es solche Antwortbriefe gegeben haben, ist entweder Otto Vrieslander nicht auf sie eingegangen oder aber Hedwig Reischauer hat diese Passagen nicht in die Abschriften mit aufgenommen. Insgesamt jedoch erwecken die »monologisierenden« und unpersönlich gehaltenen Briefe eher den Eindruck, als handle es sich um Abschriften aus einem zusammenhängenden Buch.

Im ersten Band befindet sich ein loser, doppelseitiger Original-Brief von Otto Vrieslander, datiert vom 13. August 1918. Dieser Brief ist in altdeutscher Kurrentschrift geschrie-

5 Vrieslander 1923a, 44.

6 Der Musiktheoretiker Ludwig Holtmeier hat die Dokumente im Frühjahr 2005 bei dem Freiburger Antiquar Hinner Bauch gefunden. Beiden sei an dieser Stelle sehr herzlich für die freundliche Überlassung der beiden Bände zu Forschungszwecken gedankt, Ludwig Holtmeier darüber hinaus für seine zahlreichen wertvollen Anregungen.

7 Eine Untersuchung des Nachlasses von Otto Vrieslander könnte näheren Aufschluss geben. Eine briefliche Anfrage bei Heribert Esser, GMD in Halle und Besitzer des Vrieslanderschen Nachlasses, blieb leider unbeantwortet.

8 Überwiegend verwendet Vrieslander das neutrale »man«; oder er spricht allgemein von dem »Schüler«.

ben und enthält sowohl Anrede (»Geehrte gnädige Frau«) und Gruß (»Mit ergebenem Gruß, dem sich meine Frau anschließt, Ihr O. V.«) als auch eine Ortsangabe: Ebersberg. Dort hat Vrieslander zu dieser Zeit gewohnt. Warum dieser Brief nicht abgeschrieben wurde, ist unklar. Sieht man von Anrede und Gruß ab, entspricht der sehr kurze Brief ganz dem Stil der Abschriften. Inhaltlich handelt es sich um eine Ergänzung zu einem Kommentar aus einem früheren Brief.



Beispiel 1: Titelseiten der beiden Kladden Hedwig Reischauers

Wie man an den Titelseiten der Bände (Beispiel 1) erkennen kann, ist Hedwig Reischauers Manuskript in einer gut lesbaren Schreibrift geschrieben, die wenig Ähnlichkeiten mit der deutschen Kurrentschrift oder mit Sütterlin aufweist, sondern unserer heutigen Schreibrift sehr nahe kommt. Der Inhalt der Bände wird auf den beiden Titelseiten klar bezeichnet: Der erste Band enthält Vrieslanders Kommentare zu Schenkers *Harmonielehre* bis § 157, der zweite Band komplettiert die Kommentare zur *Harmonielehre* und beginnt mit den Kommentaren zu Schenkers *Kontrapunkt*.⁹ Die letzteren brechen nach dem Kommentar zu Ex. 161 aus Schenkers *Kontrapunkt* ab. Es ist interessant zu sehen, dass auch die Titelseiten keinen Hinweis auf die zugrundeliegende Briefform liefern. Das stützt die Vermutung, dass die Briefe nicht als klassische Briefe konzipiert wurden. Allerdings kann über die entstehungsgeschichtlichen Hintergründe dieser Briefe nur spekuliert werden, solange keine weiteren Quellen zugänglich sind. Nicht unwichtig ist zum Beispiel die Frage, warum die Briefe überhaupt abgeschrieben wurden. Wollte Vrieslander sie wieder zurückerhalten, weil er eine Buchveröffentlichung plante oder weil er sie für andere Schüler verwenden wollte?¹⁰ Oder ging es darum, einen handgeschriebenen

9 Reischauer schreibt »Kontrapunkt« mit »C«, Schenkers Buchtitel *Kontrapunkt* wird jedoch mit »K« geschrieben.

10 Federhofer bemerkt, dass Vrieslander die Veröffentlichung einer *Erläuterung zur »Harmonielehre«* geplant habe. Leider erwähnt Federhofer nicht, um welchen Text es sich handelt. Es dürfte allerdings nicht unwahrscheinlich sein, dass es sich um den vorliegenden Kommentar bzw. eine Fassung dieses Kommentars handelt (vgl. Federhofer 1985, 25).

Text in eine lesbare Schreibschrift zu übertragen? Antworten auf diese Fragen könnten auch viel zum Verständnis der inhaltlichen Konzeption der Briefe beitragen.

Leider war über die Beziehung Vrieslanders zu Reischauer nichts in Erfahrung zu bringen. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass sie seine Schülerin war. Dafür spricht unter anderem der monologische Charakter des Textes: In einem konservativen Schüler-Lehrer-Verhältnis wären Erwidernungen Reischauers nicht angebracht gewesen. Möglich wäre jedoch auch, dass Reischauer in einem Gespräch mit Vrieslander Zweifel an Schenkers Lehre geäußert hatte, die Vrieslander mittels dieser ausführlichen Kommentare ausräumen wollte.¹¹ Sollte Reischauer wirklich Schülerin Vrieslanders gewesen sein, müsste der Frage nachgegangen werden, welchen Zweck sie mit dem Unterricht verfolgte und welche musikalische Vorbildung sie erhalten hatte. Dann könnten präzisere Rückschlüsse auf die Funktion der ›Lehrbriefe‹ gezogen und Vrieslanders pädagogische Absichten besser eingeordnet werden.

Exkurs: Schenkers Harmonielehre

Heinrich Schenkers *Harmonielehre* erschien 1906 als erster Band seiner Reihe *Neue Musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler*.¹² Besonders auffällig ist die enorme Ansammlung von Beispielen aus der Musikkultur. Für Schenker ist es von zentraler Bedeutung, Theorie nie losgelöst von den ›großen‹ Werken der Musikgeschichte – den sogenannten Meisterwerken – zu betreiben und alle gewonnenen Einsichten an diesen zu messen. Welches Werk in den Kanon der Meisterwerke aufgenommen wird, hängt wesentlich davon ab, inwieweit es den Prinzipien und musikalischen Abläufen entspricht, die Schenker aus den Werken seiner Lieblingskomponisten ableitet.¹³ Umgekehrt diskreditiert er alle Werke, die diesen Kategorien nicht entsprechen.¹⁴ Aber gerade durch die Konzentration auf ein klar abgegrenztes Repertoire gelingen Schenker tiefgreifende und neuartige Einblicke in die musikalischen Zusammenhänge. So paradox es auch klingen mag: Der musikalisch äußerst konservative Schenker schuf eine hochmoderne

- 11 Das ist freilich sehr unwahrscheinlich. In solch einem Falle hätte sich Reischauer wohl kaum die Mühe gemacht, alle Briefe fein säuberlich abzuschreiben.
- 12 Die im Titel ausgedrückte Anonymität des Verfassers wird im ganzen Buch nicht aufgelöst: Der Name Heinrich Schenker fällt kein einziges Mal. Dieser Umstand führte zu kuriosen Einträgen in ausländischen Bibliotheken. Zum Beispiel lässt sich das Buch im Katalog des Mailänder Giuseppe Verdi-Konservatoriums heute noch nur über den Autoreneintrag »Autore: Künstler, Einem« finden. Der Name Heinrich Schenkers fehlt in der bibliographischen Angabe komplett.
- 13 Zu den Komponisten, die in der *Harmonielehre* häufig zitiert werden und von denen die Prinzipien abgeleitet werden, gehören J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Chopin und Brahms.
- 14 Im Prinzip zählen dazu alle Werke, die nicht in Deutschland zwischen Bach und Brahms komponiert wurden: Musik vor Bach, Musik von ›Kleinmeistern‹ wie Stamitz, zeitgenössische Musik von Strauss, Mahler, Reger usw. sowie außereuropäische Musik gehörten nicht zu seinem Kanon der Meisterwerke. Als nichtdeutsche Komponisten ließ er nur D. Scarlatti und Chopin gelten.

Harmonielehre, die den »Weg dafür bereitete, musikalische Zusammenhänge anders zu begreifen als bisher.«¹⁵

Schon ein flüchtiger Blick auf die äußere Konzeption des Buches macht deutlich, dass es sich nicht um ein gewöhnliches Lehrbuch der Harmonie handelt – es beinhaltet keine einzige Aufgabenstellung:

Aus der in § 90 ff. vorgetragenen Kritik der bisherigen Lehrmethode folgt [...], dass jegliche Stimmführungsaufgaben, wie sie bisher in den Lehrbüchern der Harmonie als Hauptstoff fungierten, aus der Harmonielehre in die Kontrapunktlehre verwiesen werden mußten.¹⁶

Wie aus dem vorherigen Zitat ersichtlich ist, definiert Schenker die Disziplin Harmonielehre neu und grenzt sie gegen die Kontrapunktlehre ab. Für Schenker stellen die gängigen Harmonielehren eine sinnlose Vermischung beider Disziplinen dar. Die sogenannten Stimmführungsaufgaben seien rein theoretische Konstrukte, die nichts mit der musikalischen »Wirklichkeit« zu tun hätten und darum wertlos für das Verständnis von Meisterwerken seien.

In der *Harmonielehre* formuliert Schenker sein Konzept der harmonischen Stufe, das sich wesentlich vom allgemein üblichen Stufenbegriff unterscheidet. »Stufe« ist für ihn nicht nur das »Wahrzeichen der Harmonielehre«¹⁷, sondern von so zentraler Bedeutung, dass der Begriff »Stufenlehre« von Schenker und seinen Schülern synonym für »Harmonielehre« verwendet wurde.¹⁸ Das Neuartige an Schenkers Stufenbegriff ist die Entkopplung vom vertikalen Klang. Eine »Stufe« ist der hinter einem musikalischen Abschnitt wirkende Dreiklang. Wie lang dieser Abschnitt ist, bevor eine andere »Stufe« wirkt, wird erst durch eine Untersuchung vieler musikalischer Parameter deutlich. Hierfür gibt es keine genauen, systematischen Regeln: Stufenbestimmung ist eine Kunst, die einen musikalisch einfühlsamen Künstler voraussetzt:

Ich fasse diesen Begriff der Stufe aber [...] viel höher und abstrakter, als dies bis heute geschehen. Man darf nicht jeden Dreiklang für identisch mit einer Stufe halten und muß daher sehr wohl zwischen C als Grundton des Dreiklanges und C als Stufe unterscheiden. Denn die Stufe bildet eine höhere abstrakte Einheit, so daß sie zuweilen mehrere Harmonien konsumiert, von denen jede einzelne sich als selbständiger Dreiklang oder Vierklang betrachten ließe [...]. So bewahrt denn die Stufe ihren höheren Charakter dadurch, daß sie über Einzelerscheinungen hinweg ihre innere Einheitlichkeit durch einen einzigen Dreiklang – gleichsam ideell – verkörpert.¹⁹

15 Frisius 1978, VIII. Die Tatsache, dass Schenkers *Harmonielehre* die Musik vergangener Epochen rückblickend zum Thema hat, teilt sie natürlich mit fast allen anderen Harmonielehren der Zeit.

16 Schenker 1906, V.

17 Ebd., 198.

18 Vgl. Vrieslander 1923a, 72. Das, was wir unter Harmonielehre verstehen, gehört für Schenker in die Bereiche Kontrapunkt und Generalbass (vgl. Siegel 1990, 15).

19 Schenker 1906, 181.

Die Indizien dafür [das heißt für die Bestimmung einer Stufe] lassen sich nicht ein für allemal bestimmt definieren, da sie kraft ihrer abstrakten Natur jederzeit aus dem Geist der jeweiligen Komposition fließen.²⁰

Ihre systematisch-theoretische Grundlegung hat die ›Stufe‹ in der kontrapunktischen Gattungslehre gemäß Fux. Einfache Sätze innerhalb der ersten Gattung sind für Schenker »stufenlose« Gebilde und damit bloße Handwerksübungen. Erst wenn diesen »Sätzchen« durch rhythmische und melodische ›Auskomponierung‹ beziehungsweise ›Prolongation‹²¹ »stufisches Leben« eingehaucht wird, entsteht Musik. Am Übergang zwischen reinem Kontrapunkt und freiem Satz steht der Durchgang. Dieser bildet als Dissonanz ein rhythmisches Moment aus und verursacht eine hierarchische Trennung der Stimmen in eine Bezugsstimme und eine durchgehende Stimme. Übertragen auf Akkorde ist der Durchgang dem Prinzip des Orgelpunkts am nächsten, der deswegen für Schenker auch als sicherer Indikator für eine stufische Auskomponierung gilt. In der freien Komposition bildet dann die (ideelle) ›Stufe‹ den Bezugspunkt, während der melodische Durchgang hier dem Durchgangsakkord entspricht. Alle Stimmen können sich nur deswegen melodisch selbständig bewegen, da die ›Stufe‹ wie ein Anker alles zusammenhält. Dabei stellen die innerhalb einer ›Stufe‹ auftretenden Klänge für Schenker reine Stimmführungsereignisse dar, also rein zufällige Produkte der Auskomponierung. Schenkers Hierarchisierung von Klängen offenbart eine Sicht auf harmonische Vorgänge, die sehr stark auf die Wahrnehmung von größeren Zusammenhängen abzielt. Die Stufen gleichen »mächtige[n] Scheinwerfer[n], in deren erhelltem Bezirk die Stimmen in höherem und freierem kontrapunktischem Sinne ihre Evolutionen ausführen.«²²

Interessant ist, dass Schenker die *Harmonielehre* in zwei Abschnitte teilt: in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Klassischerweise müssten im praktischen Teil auch praktische Übungen vorkommen, jedoch nimmt Schenker diese Aufteilung aus anderen Gründen vor. Da sich Harmonielehre für ihn in einer rein geistigen Welt abspielt,

[...] mußte die Scheidung – sofern sie in einer so abstrakten Materie überhaupt noch gemacht werden sollte – derart durchgeführt werden, daß zum theoretischen Teil das bloß gleichsam Topographische der Materie: also Systeme, Intervalle, Drei- und Mehrklänge u. s. w., dagegen zum praktischen Teil das wirklich Funktionelle, das Treibende der musikalischen Urideen: nämlich Stufengang, Chromatisierung und Modulation etc. gezählt werden.²³

Schenkers praktischer Teil ist also genauso theoretisch wie der theoretische Teil selbst, fokussiert jedoch andere Fragestellungen. Waren vorher grundlegende harmonische

20 Ebd., 184.

21 Die Begriffe ›Auskomponierung‹ und ›Prolongation‹ werden quasi synonym verwendet (vgl. Schwab-Felisch 2005a, 349).

22 Schenker 1906, 199.

23 Ebd., Vf.

Techniken Thema, wirft Schenker im praktischen Teil einen Blick auf die größeren harmonischen Zusammenhänge und erläutert sein umfassendes Konzept von Tonalität.²⁴

Die *Harmonielehre* ist ein Außenseiter in Schenkers Werk. Für Schenker selbst gehörte sie nicht zum Kanon der Disziplinen, die zum Erwerb seiner allumfassenden »Lehre vom organischen Zusammenhang« nötig sind:

Als zu ihr [das heißt zur Lehre vom organischen Zusammenhang] nun wirklich praktisch hinleitend, stelle ich, wieder nur der Geschichte und Entwicklung des Geniewerks streng entsprechend, den einzig gebotenen Lehrplan auf: die Lehre vom strengen Satz (nach Fux-Schenker), vom Generalbaß (nach Johann Sebastian und Carl Philipp Emmanuel Bach) und die Lehre vom freien Satz (nach Schenker), die zuletzt alle Lehren ineinanderschlingt und dem Gesetz des organischen Zusammenhangs dienstbar macht.²⁵

Die Generalbasslehre nimmt für Schenker also den Platz ein, der normalerweise der Harmonielehre zugewiesen wird, während seine *Harmonielehre* ein eher abstraktes Betätigungsfeld für »rather advanced speculation«²⁶ darstellt.

Die Sonderstellung der *Harmonielehre* in Schenkers Werk findet ihre Entsprechung in der Beachtung, die sie für gewöhnlich erfährt. Es gibt zwar viele Erläuterungen zu Schenkers Werk, jedoch sind diese zumeist aus dem Blickwinkel und zum besseren Verständnis des *Freien Satzes* geschrieben, der allgemein als das Hauptwerk Schenkers angesehen wird. Die *Harmonielehre* wird dabei entweder gar nicht erst gewürdigt, oder es wird versucht, die in der *Harmonielehre* enthaltenen Konzepte als Vorformen der entwickelten Lehre Schenkers aufzuzeigen.

Hellmut Federhofer hält eine kritische Beschäftigung mit der *Harmonielehre*, »ohne Schenkers weitere Entwicklung als Theoretiker« zu berücksichtigen, für abwegig, da Schenkers Stufenbegriff »erst durch die systematische Ausbildung der ›Schichtenlehre‹ im ›Freien Satz‹ seinen endgültigen Bedeutungsinhalt [finde].«²⁷ Im Gegenzug vermutet Rudolf Frisius, dass sich »bis heute nur relativ wenige [...] ernsthaft mit seinen Theorien auseinanderzusetzen vermochten, [weil] kaum jemand Schenkers Wege tatsächlich nachgeschritten ist.« Schon aus diesem Grunde sei es besonders wichtig, »sich schon mit seinem Erstlingswerk, mit der Harmonielehre, genauer zu befassen.«²⁸

Tatsächlich hat eine Beschäftigung mit der *Harmonielehre* aber nur dann einen Nutzen, wenn man bereit ist, sie als das zu akzeptieren, was sie eigentlich ist: eine tiefgründige und spekulativ-philosophische Stilstudie, ein großer musiktheoretischer Essay über eine klar eingegrenzte Epoche. Den Forderungen, die man an ein Lehrbuch stel-

24 Zentraler Aspekt ist hierbei Schenkers Konzept der ›Tonikalisierung‹ und das damit verbundene Verständnis von Modulation.

25 Schenker 1956, 15 f.

26 Siegel 1990, 15. Schenker hat an einem Generalbassbuch gearbeitet, welches jedoch Manuskript geblieben ist. Ein Teil daraus wurde posthum veröffentlicht (*Der Dreiklang* 3 [1937], 75–81). Darin findet sich der Ausspruch Schenkers: »Niemals aber – und dies allein ist das Entscheidende – ließe sich der Generalbaß einfach durch die Harmonielehre schon ersetzen.« (Ebd., 76)

27 Federhofer 1981, 58.

28 Frisius 1978, X.

len müsste, kann Schenkers *Harmonielehre* nicht genügen. Lässt man sich jedoch auf ihre Eigenheiten ein, kann sich eine fruchtbare Auseinandersetzung mit harmonischer Analyse entwickeln. Schenker vermittelt einen künstlerischen Zugang zur harmonischen Analyse, der viele musikalische Parameter umfasst und den Blick auf den Zusammenhang eines Kunstwerkes richtet. Der Analysebegriff der Schenkerschen *Harmonielehre* ist undogmatisch und lässt viel Deutungsspielraum, gerade weil die Analyse sich (noch) nicht den Zwängen einer allgemein verständlichen graphischen Darstellung unterordnen muss. Harmonische Analyse ist hier eine Kunst, die einen lebendigen Diskurs ermöglicht beziehungsweise motiviert und nicht auf dem Niveau einer bloßen Umschrift des Notentextes in Stufen- oder Funktionssymbole stehen bleibt.

II. Vrieslanders Kommentar

Der überwiegende Teil der Vrieslanderschen Kommentare besteht aus Erläuterungen zu einzelnen Paragraphen und Musikbeispielen aus Schenkers *Harmonielehre*. Hier zeigt sich Vrieslander als ein emphatischer Anhänger Schenkers, der versucht, Schenkers Lehre pädagogisch fruchtbar zu machen. Dabei scheint ihm sehr viel daran gelegen zu sein, tatsächliche oder hypothetische Kritik zu entkräften. Trotzdem schreckt er nicht davor zurück, Schenker – zumindest in Detailfragen – kritisch zu hinterfragen und zu korrigieren.

Vrieslander nimmt die Position eines Moderators ein, der den Schüler durch Schenkers *Harmonielehre* leitet und eine kommentierte Anleitung zur Lektüre liefert. Hinweise wie: »Der erste Abschnitt [von § 78] ist der Kern der Schenkerschen Stufenlehre überhaupt und man werde sich der Bedeutung des Schenkerschen Prinzips voll bewusst, bevor man weiterlese.«²⁹ vermitteln dem Schüler – und damit auch dem heutigen Leser –, welche Abschnitte als besonders wichtig zu erachten sind. Die gleiche Funktion erfüllen zahlreiche Resümees und Begriffserklärungen.

Schenker füllt seine *Harmonielehre* mit vielen Musikbeispielen, die jeweils einen bestimmten musiktheoretischen beziehungsweise analytischen Aspekt verdeutlichen sollen. Dies hat zur Folge, dass die Beispiele oft nur äußerst knapp erläutert werden. Für Vrieslander stellt dies offensichtlich einen pädagogischen Mangel dar, denn bei vielen seiner Kommentare handelt es sich um umfangreiche Erläuterungen Schenkerscher Ideen, die er mit eigenen Worten und größter Ausführlichkeit darstellt und denen er oft auch eigene Gedanken und Analysen hinzufügt.

Ein typisches Beispiel für eine schlichte Umformulierung ist Vrieslanders Kommentar zu Schenkers Ex. 148. Schenker bringt dieses Exempel an zweiter Stelle innerhalb einer Reihe von Beispielen, die Indizien für die Erkennung von ›Stufen‹ vorstellen (Beispiel 2). Wie aus Ex. 149 ersichtlich ist, reduziert Schenker die linke Hand des Ex. 148 auf einen zugrundeliegenden vierstimmigen Gerüstsatz, um zu verdeutlichen, dass er den zweiten Takt als Durchgangsharmonie zwischen Takt 1 und 3 begreift. Aufgrund des durchgehenden Charakters fehlt dem zweiten Takt die Legitimation, eine selbständige Stufe zu

29 Vrieslander 1917/18, 162.

148] J. S. Bach, Orgelpräludium E-moll (Liszt-Transkription Nr. 5).

u. s. w.

Das in jedem zweiten und vierten Achtel des Basses und ebenso in jedem dritten Viertel des oberen Kontrapunktes liegenbleibende E verhindert es, daß die Beziehung von Fis, A, H, Dis im zweiten Takte, die sehr wohl auch als Umkehrung des Vierklanges von H und in diesem Sinne als selbständige fünfte Stufe in E-moll gelten könnte, als solche betrachtet werde. Es ist hier richtig, bloß eine Stufe zu hören, nämlich die erste Stufe (E G H), deren Grundton E und Quint H liegen bleiben, während Fis und A im zweiten Takt in Terzen bzw. Dezimen durchgehen, wie folgendes Bild zeigt:

149]

E-moll: I — — —

Beispiel 2: Schenker 1906, 185

sein. Demnach entsprechen alle drei Takte einer Auskomponierung der I. Stufe in e-Moll. Vrieslander kommentiert diese Stelle folgendermaßen:

Zu Ex. 148: Es handelt sich hier im zweiten Takte um einen orgelpunktartigen ›Durchgang‹. Der Orgelpunkt selbst ist e. (Hierüber später genaueres.) Der Ton h im Baß würde ja der Grundton der V. Stufe ebenso gut im zweiten Takte sein können, als wie er im ersten die Quint des Grundtones e' ist. Dagegen zeigt eben der wiederkehrende Ton e in Baß und oberer Linie (Kontrapunkt) an, dass wir es im zweiten Takt nicht mit einer selbständigen Harmonie, sondern mit einer nur mindestens sozusagen in Parenthese, d.h. eben ›durchgehenden‹ Harmonie ohne selbständige Stufenbedeutung zu tun

haben. Unterstützt wird freilich dieser ›Durchgang‹ auch zudem, wie im Schema von Fig. 149 zu bemerken ist, durch den Umstand der in sekundenweiser Art fortschreitenden Bass-Bewegung: $\begin{matrix} g & - & (a) & - & h \\ e & - & (fis) & - & g \end{matrix}$, wodurch auch psychologisch dem Zuhörer sogleich das ›Durchgehende‹ des zweiten Taktes ganz untrüglich vermittelt wird.³⁰

Es handelt sich also um eine Umformulierung, die den Kern von Schenkers Deutung unterstreicht: Fast in jedem Satz erwähnt Vrieslander das Prinzip des Durchgangs und erläutert es in seinen eigenen Worten. Gleich zu Beginn und am Ende seines Kommentars liefert Vrieslander mit den Hinweisen auf Orgelpunkt und Psychologie zusätzliche Analogien, die zum Verständnis der Stelle beitragen.

Vrieslanders Kommentar zu Ex. 158 ist ein Beispiel dafür, wie Schenkers Erläuterungen deutlich erweitert werden. Vrieslander erweist sich hier als feinfühligster Analyst, dem die richtige Interpretation der Werke sehr am Herzen liegt. Schenker führt Ex. 158 als Beispiel dafür an, wie die Beachtung der Notationsweise die Stufendeutung beeinflussen kann (Beispiel 3). Den klaren Erläuterungen Schenkers fügt Vrieslander eine umfassende Erklärung der Stelle bei, die interpretationstechnische Gesichtspunkte mit einbezieht. Vrieslander betont hier die Beziehung von harmonischer Analyse, das heißt hier: Stufendeutung, und musikalischer Interpretation:

Zu Ex. 158: Dieses ist schon ein wenig schwieriger, da es sich um eine sehr breite Stufenentfaltung bei vielen Durchgängen handelt. Indes hat der Meister sich sehr für die richtige Deutung der Stufen und damit für das richtige Interpretieren und Hören besorgt. Ich will den Grund für diese eigenartige, für den oberflächlichen Anblick scheinbar falsche Notation hier erklären. (Die ach so berühmte Ausgabe des ebenso großen Fälschers als musikalischen Strohkopfs Klindworth ›verbessert‹ denn auch Chopins es' in dis', wie er denn fast kaum einen Takt unangetastet lässt.) Chopin sang als musikalischen Gedanken sein obstinates h' und c" der rechten Hand. Um den Eindruck dieser monotonen und melancholisch klingenden Linie ja nicht zu verwischen, besann er sich auf eine ebenso monotone, harmonische Darstellung und eliminierte aufs sorgfältigste den Ton dis aus dem Begriff der I. Stufe. Damit erzielte er aber sofort den Eindruck einer unveränderten, nur mit Durchgängen modifizierten Harmonie. Daß dies eine besondere Vortragsart im Gefolge führt, brauche ich nach dem zu Schumanns Exempel Gesagten nicht erst zu erwähnen. Denn müßte im Falle dis' (also bei deutlich geprägter V. Stufe) nun auch der Spieler für deren Verdeutlichung sorgen, so hat er jetzt umgekehrt sich zu bemühen, die Harmonien gleichsam schattenhaft an der Monotonie der gedanklichen Linie vorbeihuschen zu lassen, ihnen das denkbar wenigste an besonderem Inhalt gebend. (Dies ist freilich keine Aufgabe für einen ›modernen‹ Pianisten, der, wie etwa Busoni und dergleichen Mechaniker, in einem Chopinschen Stücke nur die Möglichkeit erblickt, eigene unmusikalische Kapriolen vorzuführen. Nur so ist es auch möglich, daß die haarsträubende, ja, völlig entstellte Ausgabe des Lisztianers Klindworth eine enorme Zelebrität genießt.)³¹

30 Vrieslander 1917/18, 170f.

31 Vrieslander 1917/18, 188f. Obwohl Vrieslander im allgemeinen Schenker als ›Meister‹ bezeichnet, ist hier (in der dritten Zeile) sicherlich Chopin gemeint, der sich aufgrund der sorgfältigen und besonderen Notation »sehr für die richtige Deutung der Stufen« eingesetzt hat.

So sehen wir denn, wie die Zurückweisung einer Tonart e contrario die Annahme bloß einer Stufe begünstigt, welche nun ihrerseits wieder den in ihr enthaltenen Einzelercheinungen unmöglich macht, als selbständige Stufen zu gelten.

5. Zuweilen bedient sich der Autor auch der Schreibart, um über sein eigenes Stufengefühl den Leser oder Spieler zu orientieren, z. B.:

158]

Chopin, Prélude Nr. 4.

Largo

The image shows four systems of musical notation for Chopin's Prélude No. 4. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked 'Largo' and has a Roman numeral 'I' below it. The second system has a Roman numeral 'IV' below it. The third system has a Roman numeral 'V' below it. The fourth system has the text 'u. s. w.' (et cetera) to its right and a Roman numeral 'V' below it. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents or slurs.

Beispiel 3: Schenker 1906, 192 f.

Wie wichtig die Vermittlung von richtiger Stufendeutung für Vrieslander ist, sieht man zum einen daran, dass er nahezu jedes Beispiel der *Harmonielehre* in seinem Stufengang untersucht und bespricht, zum anderen an einem pädagogischen ›Hilfstrick‹, den Vrieslander in einem frühen Kommentar erläutert:

Vor allem darf ich aber schon hier anempfehlen, sei es a priori, oder um Zweifel zu zerstreuen, oder sei es harmonischer Probleme wegen – bei Spiel auf dem Klavier sowohl in bezug auf Schenkersche Exempel als auch in bezug auf sonstige Literatur stets dort,

wo man eine Stufe vermutet, den entsprechenden Dreiklang mit der linken Hand dazu zu spielen und zwar, das ist das wichtigste, stets in der normalen Grundlage ³¹.³²

Das Suchen nach dem richtigen Dreiklang entwickle »die Fähigkeit des richtigen Stufenlesens und Empfindens überhaupt, welches hierdurch gleich zu Anfang geübt wird.«³³ Die *Harmonielehre* stellt für Vrieslander einen riesigen Fundus an Studienmaterial bereit, da Schenker »schon gleich überall bei den Exempeln die Stufen hinzugeschrieben hat.«³⁴ Der Schüler kann also seine eigenen Experimente in der Stufendeutung direkt anhand Schenkers Deutung überprüfen. Auch wenn Vrieslander das so explizit niemals formuliert, hat er dadurch jedes Exempel der *Harmonielehre* in eine praktische Aufgabe umgemünzt und somit Schenkers großen ›Essay‹ als Lehrbuch fruchtbarer gemacht. Obwohl nicht auszuschließen ist, dass Schenker selbst in seinem Privatunterricht so vorging, deutet Vrieslanders Kommentar zu Ex. 89 eher darauf hin, dass es sich um seine eigene Erfindung handelt: »meinen Usus pflegen, das Exempel mit Grunddreiklängen zu spielen.«³⁵ Dem Klavierspielen kommt in Vrieslanders Methode eine zentrale Bedeutung zu. Es gilt, unmittelbar zu hören, welche Stufendeutung den harmonischen Verlauf einer Melodie besser oder schlechter unterstützt. Der Schüler wird also geradezu gezwungen, nachfühlend und hörend den zugrundeliegenden harmonischen Verlauf herauszufinden und dann die Entscheidung zu treffen, welche Stufendeutung die wahrscheinlichste ist. Wie dieses Verfahren in der Praxis aussieht, zeigt Vrieslander in einem eigenen erläuternden Notenbeispiel zu Ex. 28. Schenkers Exempel ist in Beispiel 4 wiedergegeben, Vrieslanders Notenbeispiel mit Hinzufügung von Grunddreiklängen folgt in Beispiel 5:

28] Brahms, Rhapsodie H-moll Op. 79, Nr. 1.

Beispiel 4:
Schenker 1906, 77

Beispiel 5.1: VB I, 24

32 Ebd., 23.
33 Ebd., 24.
34 Ebd., 25.
35 Ebd., 90.

Da die Stimmführung bei einer Beschränkung auf bloße Grunddreiklänge keine Rolle spielen kann, ist der Fokus ganz auf den harmonischen Inhalt gerichtet. Die von Schenker und Vrieslander demonstrierte Deutung ist allerdings durchaus diskussionswürdig. So könnte zu Beginn des ersten Taktes auch sehr gut die I. Stufe von h-Moll bestimmend sein. Brahms gibt mit der leeren Oktave *fis* keine eindeutige Bestimmung vor. Eine Entscheidung, ob I oder V, wird unter anderem davon beeinflusst, wie man die Sechzehntel-Triole im ersten Takt hört: Spielt man den Fis-Dur-Dreiklang während der ersten Halben, klingt die Triole meines Erachtens überzeugender als mit einem gespielten h-Moll-Dreiklang. Diesen Sachverhalt kann man sich natürlich auch theoretisch herleiten: Reduziert man die Triole auf eine Achtel, die verziert wird, kommen als Töne vor allem *cis* oder *e* in Betracht (Beispiele 5.2a und b), der Ton *d* erscheint aufgrund der Repetition eher unwahrscheinlich, jedoch nicht gänzlich ausgeschlossen (Beispiel 5.2c).



Beispiel 5.2

Betrachtet man zusätzlich die rhythmische Schwerpunktsetzung, erscheint *cis* als deutlich betonter Ton, der im Verhältnis zum *fis* und zusammen mit dem *e* wiederum eine V. Stufe signalisiert. Die Vrieslandersche Methode, die Dreiklänge dazu zu spielen, mag zunächst etwas unmusikalisch erscheinen, jedoch ermöglicht sie einen erfahrungszentrierten Zugang zur Bestimmung von ›Stufen‹ jenseits von ausführlichen theoretischen Überlegungen. Gerade für Anfänger ist diese Herangehensweise ein probates Mittel, um ins »Fleisch der Harmonien«³⁶ einzudringen. Interessant wird diese Methode vor allem dann, wenn die ›Stufe‹ einen längeren Abschnitt markiert, das heißt, wenn die ›Stufen‹ nicht wie im obigen Beispiel den einzelnen Harmonien entsprechen.

Obwohl Vrieslander Schenker angeregt hat, Aufgaben in die zweite Auflage der *Harmonielehre* einzubauen³⁷, befindet sich in seinen eigenen Kommentaren keine einzige Aufgabenstellung, wenn man von der gerade erläuterten General-Aufgabe absieht, jedes Musikbeispiel mit Grunddreiklängen zu unterlegen. Leider äußert sich Vrieslander hierzu an keiner Stelle. Die Frage danach, warum er diesen weiteren Schritt zur stärkeren Pädagogisierung nicht unternommen hat, kann beim derzeitigen Stand der Forschung nicht beantwortet werden.

In der umfangreichen Einleitung zu seinen Kommentaren erklärt Vrieslander, warum es seiner Meinung nach nicht möglich sei, »einem Anfänger – ich setze einen solchen ohne jede musikalische Kenntnis voraus – den Kontrapunkt als erste Disziplin und erst im Gefolge die Harmonielehre beizubringen, trotzdem dies historisch und logisch das gegebenere wäre«³⁸, und warum Schenker an verschiedenen Stellen darauf aufmerksam

36 Ebd., 25.

37 Vgl. Federhofer 1985, 214.

38 Vrieslander 1917/18, 4.

macht, dass der Kontrapunkt der Harmonielehre vorauszugehen habe.³⁹ Vrieslander ist der Ansicht, dass wir

[...] seit der modernen Musik, das heißt seit Seb. Bach, Scarlatti und Händel durchaus gewohnt [sind], ausschließlich harmonisch zu hören, so daß umgekehrt die kontrapunktischen Emanationen als harmonische Ergebnisse empfunden werden (welches indes nicht richtig ist). Wir werden so sehr durch das Harmonische, durch das Fleisch und Blut der neuen Musik affiziert (der Kontrapunkt würde in diesem Gleichnis etwa den Muskeln – nicht dem Skelett vergleichbar sein), dass wir es als das Primäre, Grundlegende, ja, als das Absolute und Gültige empfinden.⁴⁰

Aufgrund dieser Prädisposition eines jeden Anfängers sei es nicht möglich, Kontrapunkt vor Harmonielehre zu betreiben. Sonst »würde der Anfänger das tun, was im Kontrapunkt das strengste Verbot darstellt: zwischen den verschiedenen Tönen harmonische Beziehungen zu propagieren, während von ihm verlangt werden müsste, die Töne, jeden für sich, neutral aufzufassen.«⁴¹ Die Neutralität der Töne ist also das grundlegende Prinzip der Kontrapunktlehre, das man »nach Kenntnisnahme der Stufen- (= Harmonie-) lehre erst wieder künstlerisch [...] lernen [muss].«⁴²

Eine Idee von dem enormen Eindruck, den Schenkers *Harmonielehre* auf Vrieslander gemacht hat, vermittelt uns folgendes Zitat:

Und nun wurde mir innerhalb der Schenkerschen Harmonielehre zum erstenmal die Wohltat, das hohe Glück, zu empfinden, dass hier ein tiefer Musiker an und aus den Kunstwerken Theorie entwickelt und darstellt. Hiemit [sic] stand ich wohl erst am Anfang der Erkenntnis, aber – es war doch ein Anfang.⁴³

In den Kommentaren Vrieslanders wird deutlich, dass er besonders von dem Konzept der ›Stufe‹ angetan ist. Das zeigt sich schon daran, dass Vrieslander – wie oben erwähnt – nahezu jedes Musikbeispiel für eine ausführliche Erörterung des Stufenganges benützt. Gleich zu Beginn der Kommentare behauptet er, »dass, prozentual dargelegt, doch die Stufe mindestens 50 von Hundert Teil hat an demjenigen Inhalt, der uns die Bedingungen einer ästhetisch-befriedigten Erkenntnis und demnach Genuss am Kunstwerk schafft.«⁴⁴ Harmonielehre, im Sinne von Stufenlehre, ist für Vrieslander demnach der Hauptbestandteil von Analyse, wenngleich »freilich die Stimmführungsregeln (Kontrapunkt), die Metrik und manches Andere notwendige Bestandteile einer künstlerischen Analyse sind.«⁴⁵ An anderer Stelle setzt er Schenkers Überblick über die Entwicklung der ›Stufe‹ mit der Entwicklung von Musik im Allgemeinen gleich:

39 Vgl. Schenker 1906, VI.

40 Vrieslander 1917/18, 3.

41 Ebd., 4.

42 Ebd., 5.

43 Vrieslander 1923a, 44.

44 Ebd., 2.

45 Ebd.

Die so schöne Anmerkung S. 209–219 empfehle ich aber eines eingehenden Studiums. Meines Erachtens liegt in diesem kurzen und doch so universalen historischen Rückblick in bezug auf die Stufe der Keim einer gesamten Musikgeschichte und mehr als das: ich sage gelassen, er enthält den Kern und das Resultat des ganzen historischen Problems, denn was heißt die Geschichte der Stufe anderes, als die Darstellung des Werdegangs der Musik überhaupt.⁴⁶

Hymnisches Lob zeigt an vielen Stellen die ungetrübte Verehrung für Schenker und dessen »unerhört geniale(r) Kunst der Stufendeutung«.⁴⁷ Nur ein »Meister – in unserm Falle Schenker! – der divinatorisch gearteten Analyse«⁴⁸ kann kühne Stellen stufischer Verwertung entschlüsseln und somit die Intentionen der Komponisten richtig darstellen. Ein Hauptgrund, warum Vrieslander Schenkers Analysen für »die größten musikalischen Taten nach dem Heimgang unserer großen Meister«⁴⁹ hält, ist Schenkers Konzentration auf rein innermusikalische Zusammenhänge der Werke. Außermusikalische Assoziationen, sogenannte »Privatgefühle«⁵⁰, können niemals »auch nur annähernd eine Analyse auf synthetischer, absolut musikalischer Grundlage«⁵¹ ersetzen. Für Vrieslander ist es wichtig zu begreifen, dass Kunst keine

›Gefühle‹ darstell[t]. Denn, nochmals betont, dass sie ›Gefühle‹ erweckt, bestreitet kein vernünftig denkender Mensch. Aber diese ›erweckten‹ Gefühle stehen eben mit dem Gehörten so wenig in ursächlichem Zusammenhang, wie etwa die divergierenden Gefühle, die hundert Menschen beim Anblick eines Gemäldes haben und die auch dort sekundär und daher völlig nebensächlich sind – sozusagen hinter drein hinken – ohne für das Gemälde als solches das geringste von wirklicher Erkenntnis beitragen zu können, welch letzteres eben nach eignen malerischen Gesetzen sein malerisches Eigendasein lebt, unbekümmert um alle dabei erweckten Privatangelegenheiten, als welche stets sogenannte ›Gefühle‹ unbedingt und ohne weiteres anzusehen sind.⁵²

Vrieslander übernimmt im Wesentlichen Schenkers Urteil darüber, welche Musik gut und welche schlecht ist. Es ist für ihn wichtig, dass man lernt, Qualitätsunterschiede festzustellen, um überhaupt musikalisch differenziert und kritisch hören zu können:

Wer ein gewaltiges Genie vom Umfang und Tiefe eines Schubert an Hand genauen Studiums nicht vom Talente eines Wolf zu unterscheiden vermag, dem ist alles in der Welt der Erscheinung von gleicher Qualität und der wird schließlich Bach mit Reger etc. etc. etc. und alles als eine graue, gleiche Masse ansprechen.⁵³

46 Ebd., 218.

47 Ebd., 83.

48 Ebd., 216.

49 Ebd., 395.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd., 16.

53 Ebd., 229.

Schenker nennt in § 89 den fehlenden Stufengang in vielen modernen Werken als Hauptgrund für den musikalischen Verfall seiner Zeit und bringt als »abschreckendes Beispiel«⁵⁴ den Beginn von Regers Quintett op. 64. Nach einer Analyse der Harmonien resümiert er: »Kein Plan in den Tonarten, kein Plan in den Scheintonarten – alles bloß eine einzige große, irrational durchgehende Masse.«⁵⁵ Vrieslander schließt sich Schenkers Urteil nicht nur an, sondern verschärft zugleich die Polemik:

Keineswegs hat aber Schenker etwa aus Bosheit gerade etwas besonders Verurteilenswertes von diesem Autor hier zitiert. Meines Erachtens ist an diese Stelle just auch jedes andere Stück des gleichen Komponisten zu setzen, einschließlich seiner sogenannten zahmern Sachen. Ich überlasse es dem Lernenden, sich das Tonchaos Regers Note um Note und Takt um Takt anzusehen und vorzuspielen und dann Schenkers wenige, vernichtende Begleitworte damit zu vergleichen. Das Resultat kann gar nicht zweifelhaft sein.⁵⁶

Dass Schenker auf ein Regersches Beispiel zurückgreift, ist für Vrieslander kein Zufall. Regers Kompositionen gelten als besonders symptomatisch für den Verlust an Handwerk unter den zeitgenössischen Komponisten. Dazu bemerkt Vrieslander:

An Stelle des abstrusen Regerschen Exempels hätte Schenker auch andere Autoren hierher setzen können. Allerdings bietet Reger hier den Vorzug, den völligen Mangel an Synthese in Bezug auf Stufe (und Stimmführung) ad absurdum geführt aufzeigen zu können. Daß alle die Mahler, Reger, Pfitzner, Tschaikowsky, Schillings sich physiognomielos in diesen zwei wichtigsten Postulaten gleichen – wenn sie auch in der Art, ihren Mangel darzutun in etwas differieren –, ist für jeden, der Schenker bis hierher zutiefst verstanden hat, eigentlich selbstverständlich, sofern man die Kompositionen dieser Autoren u. v. a. sich einmal etwas genauer betrachtet. Insofern also bieten sie nichts wesentlich voneinander verschiedenes und sind darum eigentlich auch, nur negativ gewertet, im ganzen völlig uninteressant.⁵⁷

An anderer Stelle wird Schenkers Anmerkung, dass sich in den modernen Werken »Klang auf Klang häuft, ohne dass diese durch motivischen Inhalt auskomponiert und durch den Stufengang erläutert würden«⁵⁸ von Vrieslander als »glimpfliche, bescheidene, fast schüchterne Anmerkung« bezeichnet und sogleich radikalisiert:

Im Kontrapunkt bringt Schenker an Hand Brucknerscher Beispiele wahre Kronzeugen für den völligen Verfall, oder besser Zusammenbruch dieser Kunst. Auch Wagner, der so manches wahrhaft eminente Beispiel feinsten organischsten Auskomponierens zeigt, lässt diese hohe synthetische Kunst schon hin und wieder vermissen. Danach aber geht es denn in förmlichem Überstürzen dem Abgrund zu. Von Modernen ist es nur R. Strauss hin und wieder noch gelungen, besonders in seinen älteren symphonischen

54 Schenker 1906, 220.

55 Ebd., 222.

56 Vrieslander 1917/18, 230.

57 Ebd., 227 f.

58 Schenker 1906, 282.

Dichtungen, einiges Bemerkenswerte auf diesem Gebiete zu leisten. Im Ganzen jedoch versagt auch er, von allen übrigen völlig zu schweigen.⁵⁹

Komponisten wie Hugo Wolf nehmen für Vrieslander eine Sonderstellung ein, da sie »noch auf dem Boden eines ernsten, tiefen Wollens stehen, denen es aber bereits an souveränem Können fehlt.«⁶⁰

So ist mir als Musterbeispiel für diese Inkongruenz zwischen Wollen und Können, für diese Naturen, die teils noch das Alte fortzuführen fähig und beflissen sind, teils doch schon mitten im Verfall stehen und bewusst oder unbewusst an ihm mitarbeiten, der so geniale und doch so korrupte H. Wolf stets erschienen. Es gibt Lieder von ihm, die wahrhaft musikalisch und tief erfasst sind und in denen dann plötzlich mitteninne einige Takte von absoluter Unzulänglichkeit, ja, geradezu von trostlosestem Dilettantismus, von wahrhaft katastrophaler Hilflosigkeit stehen – um womöglich wieder den prächtigst durchgeführten Gedanken Platz zu machen.⁶¹

Vrieslander versucht an vielen Stellen in den Kommentaren, mögliche Einwände gegen Schenkers Lehre zu entkräften oder zumindest abzuschwächen:

Nun an dieser Stelle noch etwas ganz Allgemeines. Es möchte schließlich wohl mit einigem Schein von Recht gefragt werden, ob es denn so wichtig sei, diese und jene Harmonie als Durchgang oder als Stufe zu hören, wenn man sie eben nur überhaupt hören könne? Darauf wäre zu sagen: Die Stufen bilden eben nicht nur die höhere Einheit, wie Schenker so tief sinnig ausführt: diese Einheit bildet auch die Grundlage für das Verständnis des Gesamtaufbaus der Themen, d. h. der Gedanken, aus denen ja eine Symphonie, ein Chor, ein Quartett, ein Lied geformt ist. Solange man noch alle möglichen Harmonien, Töne, Akkorde, Melodien nur für sich, als Einzelwesen hört, ist man noch unfähig, einer zwingenden Gewalt der höhern Einheit zu folgen, um solchermaßen hinter die Geheimnisse der Synthese zu gelangen.⁶²

Die Frage nach dem Sinn von hierarchischer Stufendeutung ist auch heute noch aktuell. Es leuchtet nicht sofort ein, dass manchen Klängen der Rang einer ›Stufe‹ zugesprochen werden soll, während andere Klänge, die genauso deutlich in der Musik erscheinen, nur Durchgänge sein sollen. Kritiker Schenkers vermuten oft, dass in einer Stufen-Analyse nach Schenker gerade diejenigen Klänge zu Durchgängen abgewertet werden, die den Reiz einer Stelle ausmachen. Laut Vrieslander ist jedoch das Gegenteil der Fall:

Man höre unbedingt jede Einzelheit, ja, erst recht jeden Durchgang, aber man höre ihn im Zusammenhang. Nur im Zusammenhang vermag auch das Einzelne seine Besonderheit pflegen, nur im Begriff der wirklichen Stufen mögen die Neben-, Schein- und sonstigen Harmonien für sich angesprochen werden.⁶³

59 Vrieslander 1917/18, 282.

60 Ebd., 228.

61 Ebd., 228f.

62 Ebd., 179f.

63 Ebd., 194f.

Dadurch, dass bei einer solchen Stufen-Analyse die Aufmerksamkeit auf die größeren Zusammenhänge der Musik gerichtet wird, wird der Blick frei auf die Einzelscheinungen, das heißt auf die Besonderheiten, die zum Auskomponieren der ›Stufen‹ beitragen. Jeder Klang übt zwar eine unterschiedliche Funktion im musikalischen Zusammenhang aus, ist aber für das Werk als Ganzes gesehen gleich notwendig und wichtig. Das Hören größerer harmonischer Zusammenhänge entspricht einer zusätzlichen Dimension, die zu dem Hören jedes einzelnen Details entlang des zeitlichen Verlaufs dazukommt.

Schenker wurde und wird oft vorgeworfen, zu dogmatisch und zu polemisch zu sein. In der *Harmonielehre* ist das vor allem dann der Fall, wenn er dezidiert Stellung gegen konkurrierende zeitgenössische Harmonielehren bezieht, vor allem im dritten Kapitel des zweiten Hauptstückes, der »Kritik der bisherigen Lehrmethode mit Rücksicht auf unsere Lehre von der Stufe«. Vrieslander verteidigt Schenkers Aggressivität:

Es ist wohl richtig, daß diese Polemik gegen falsche und minderwertige Lehren denjenigen Kunstnovizen wenig oder gar nicht interessiert, dem alle die vielen, allzu vielen Harmonielehren niemals bekannt geworden sind. Wer also die ungeheure Gefahr falscher, sogenannter Irrlehren nie hat kennen lernen können, möge hinterher sich nicht nur der entgangenen Gefahr erfreuen, sondern auch erkennen, welcher Schaden ihm also möglicherweise erwachsen wäre, falls er sich auch hätte durch einen ganzen Wust von Unsinn hindurchwinden müssen. Diejenigen indes, welche erst nach dem unnützen Zeitverbrauch (bezüglich dergleichen Bücher und Studien) erst später zu Schenkers reiner, schöner Lehre gekommen sind, wissen den Wert auch der Polemik Schenkers und meine häufigen Vergleiche zwischen den beiden divergierenden Welten sogleich voll auf zu würdigen.⁶⁴

In der Tat lässt Vrieslander keine Gelegenheit aus, Schenkers *Harmonielehre* gegen alle anderen Harmonielehren, die er »Akkordaneinanderreihelernen«⁶⁵ nennt, abzugrenzen. Angegriffen werden vor allem die Harmonielehren von Richter und Riemann. Riemanns Konzepte seien »krause und absurde Theorien, deren Inhalt sich leider nicht als von den Werken der Meister abduziert, als vielmehr sich um der Theorie willen existierend erweist, daher er auch mit allerhand Hieroglyphen, seltsamer Terminologie und dergleichen Kuriositäten sich abzuplagen für nötig erachtet.«⁶⁶ Richters »Buchstabiermethode«⁶⁷ wiederum sei leider so weit verbreitet, dass »man wohl unter der Wirklichkeit bleibt, bei der Annahme Hunderttausender, welche diesen ›Nonsens‹ seit Erscheinen der Harmonielehre gelesen und gelernt haben.«⁶⁸

64 Ebd., 230f.

65 Ebd., 5.

66 Ebd., 51f.

67 Ebd., 356.

68 Ebd., 234.

Vrieslander als Kritiker in Detailfragen

In seinem Aufsatz »Heinrich Schenker und sein Werk« betont Vrieslander, dass er ein »denkender, schaffender Musiker [sei, der] in manchem durchaus von Schenker abweich[t].«⁶⁹

155] J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 4.

The image shows three systems of musical notation for J. S. Bach's Organ Prelude No. 4. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system has a '1' below the bass staff. The second system has a 'u. s. w.' annotation. The third system also has a 'u. s. w.' annotation.

Hier klingt wieder der dritte Teil des dritten Taktes scheinbar zu einem selbständigen Vierklang auf der fünften Stufe zusammen. Dennoch erfahren wir gleich darauf im vierten Takte, daß wir mit diesem Hören unrecht hatten. Da nämlich Bach, in Fortsetzung der kanonischen Technik begriffen, hier einen neuen Achtelkontrapunkt im Sopran bringt, dabei aber die selbständige Bedeutung der hier gerade in Frage kommenden drei letzten Achtel dadurch aufhebt, daß er den Dreiklang C E G durchspringt, erzielt er die Wirkung eines breiten und durchgehenden Charakters, den wir dann auch nach rückwärts als maßgebend betrachten müssen. So hat die eigene Auslegung des Komponisten uns einen anderen Weg gewiesen, als den wir zu gehen uns anschickten.

Beispiel 6: Schenker 1906, 189 f.

69 Vrieslander 1923a, 42.

Gerade diesen Standpunkt glaube ich unbedingt betonen zu müssen, um nun erst recht eindringlich, objektiv und subjektiv auszusprechen: Schenker steht so sehr über allen [sic] Tagestrott und Tageswert, daß dies mein wohldurchdachtes, wohlknownes Andersdenken und Andersmeinen gegenüber seinem Gesamtton und Gesamtwirken gar nicht in Anschlag kommt. Mag man sich im einzelnen zu ihm mehr oder weniger im Gegensatz befinden: Zu einem Gesamtbegriff verhält man sich vollkommen positiv ohne jede Auseinandersetzung.⁷⁰

Anhand der Kommentare kann man erkennen, dass die genannten Abweichungen Vrieslanders vor allem in einzelnen Details der Stufendeutung liegen. Vrieslander kritisiert nie die Fundamente der Schenkerschen Theorie, sondern deckt einzelne Ungereimtheiten in dessen Analysen auf. Oder er liefert alternative Lesarten, die verdeutlichen, dass Schenkers Lehre Interpretationsspielraum lässt und nicht starren dogmatischen Regeln folgt. Ein Beispiel hierfür ist Vrieslanders Kommentar zu Schenkers Ex. 155. Wie aus Beispiel 6 ersichtlich, hört Schenker die gesamte Stelle als Auskomponierung nur einer, nämlich der I. Stufe. Vrieslander hingegen weist den letzten drei Achteln in jedem Takt die Bedeutung einer V. Stufe zu und verweist als Begründung auf den weiteren Verlauf des Werkes, wo

[...] Bach die drei letzten Viertel ganz ausdrücklich auskomponiert und zwar jedes Mal im Sinne einer V, so daß man gerade auch im Takt 4 unsres Exempels trotz der scheinbaren Durchgängigkeit einer einzigen Stufe doch bei den drei letzten Achteln einen Wechsel erst recht zu denken hat.⁷¹

Zum Beweis fügt er den Takt 14 des Präludiums an, »woselbst natürlich von einer durchgehenden I. Stufe gar keine Rede mehr sein kann.«⁷²



Beispiel 7: Vrieslander 1917/18, 182

Dieser Takt und viele weitere, die den Wechsel zwischen I und V deutlich ausprägen, haben

[...] denn auch rückwirkende Kraft für den Takt 4, wobei aber meinerseits ja ohne weiteres zugestanden ist, daß dieser Takt dennoch »zweideutig« klingt. Es ist nicht umsonst der vierte, also noch sehr am Anfang des Werkes, so daß Bach sich seine künftige Interpretation sozusagen noch vorbehält.⁷³

70 Ebd.

71 Vrieslander 1917/18, 182.

72 Ebd.

73 Ebd., 183.

Schließlich resümiert er:

Auf keinen Fall ist aber diesmal Schenker mit seiner Bezeichnung für alle vier Takte mit einer I. Stufe im Recht, weil sich damit ein schiefes Bild von Bachs Absichten gleich zu Beginn des Stückes ergäbe und ja die spätere Harmonisierung des Meisters selbst diese erste Bezeichnung Lügen strafte.⁷⁴

Diese Kritik stärkt Vrieslanders Position als selbständige musikalische Autorität. Er zeigt, dass er nicht von Schenker abhängig ist. Und zugleich beugt er auch kritischen Einwänden vor – die beim Leser der *Harmonielehre* fast zwangsläufig entstehen – und erweist auch damit Schenkers Lehre einen Dienst. Seine insgesamt zustimmende Haltung gegenüber Schenker wirkt aufgrund einzelner kritischer Einwände umso stärker.

III. Schluss

Vrieslanders Kommentare sind ein wichtiges Dokument der frühen Schenker-Rezeption. Geht man davon aus, dass Vrieslanders Auseinandersetzung mit der Schenkerschen Musiktheorie repräsentativ für die erste Schüler-Generation ist, dann war die ›Stufe‹ das überragende und revolutionäre Konzept der Schenkerschen Lehre. Diese Begeisterung für die ›Stufe‹ wurde in den 20er Jahren zunehmend vom Konzept des ›Ursatzes‹ und der graphischen Schichtenanalyse verdrängt. Dementsprechend beziehen sich die zahlreichen Erläuterungsschriften und die pädagogischen Einführungen in die Schenkersche Analyse in aller Regel exklusiv auf die späten theoretischen Konzepte, so die zahlreichen Schritt-für-Schritt-Anleitungen zur graphischen Analyse nach Schenker. Dabei wird zwar nicht vergessen, aber doch oft unterschätzt, welche wichtige Rolle die ›Stufe‹ in der Entwicklung von Schenkers Theorien gespielt hat. Gerade die Abgrenzung der Stufenlehre von der Stimmführungslehre dürfte die entscheidende musiktheoretische Idee sein, aus der alle seine späteren Theorien erst erwachsen sind.

Ein großes Problem im aktuellen Umgang mit der *Harmonielehre* Schenkers ist die Schwierigkeit, sie losgelöst von Schenkers späteren Konzepten zu lesen. Vrieslanders Erläuterungen sind für uns deshalb so interessant, da sie in einer Zeit entstanden, als die späteren Konzepte noch gar nicht formuliert waren; Vrieslander musste also bei seiner Konzentration auf die *Harmonielehre* nicht von den anderen Konzepten abstrahieren. Es ist eine Tatsache, dass Schenkers Werk umso mehr von seiner ideologischen Aura verliert, je mehr man das gesamte theoretische Werk – vor allem aber das fundamentale Frühwerk in den Blick nimmt. Vielleicht liegt hierin die wichtigste Bedeutung der Vrieslanderschen Lehrbriefe: Sie erinnern uns daran, dass es bereits eine ›vollwertige‹ Schenkerianische Musiktheorie vor dem *Freien Satz* gibt, und sie ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit Schenkers Frühwerk und dessen basalen Konzepten ohne die oft erdrückende ›Belastung‹ durch die spätere Ursatz-Theorie.

Die beiden Bände zeugen von einer nahezu fanatischen Anhängerschaft Vrieslanders: Kritik an Schenker ist bei aller intellektuellen Eigenständigkeit nur in einzelnen

74 Ebd.

Detail-Fragen zu finden, im Gegenteil: Vrieslanders Ansichten scheinen in zahlreichen Aspekten noch weitaus radikaler zu sein. Obwohl die Kommentare zunächst den Anschein erwecken, lediglich eine pädagogische ›Übersetzung‹ des komplexen Schenkerischen Originaltextes zu sein, merkt man schnell, dass es um mehr geht: Vrieslander hat mit seinen Kommentaren auch eine umfangreiche Verteidigungs- und hymnische Werbeschrift für Schenkers Musiktheorie geschrieben – und insbesondere für die *Harmonielehre* und das darin enthaltene revolutionäre Konzept der Stufe.

In den USA haben Schenkers Theorien heutzutage eine breite Akzeptanz gefunden, wobei unterschieden werden muss zwischen strenger ›Schenkerian Analysis‹ und einem »Schenkerian spirit«. ⁷⁵ Erstere ist weitestgehend Spezialisten vorbehalten und zum Beispiel für Nicht-Musiktheoriestudenten an den Musikhochschulen zumeist nur freiwillig als Kurs belegbar. Doch auch die Basis-Musiktheorieausbildung ist vom ›Schenkerischen Geist‹ durchdrungen, grundlegende Schenkerische Konzepte wie ›Prolongation‹ oder ›Stimmtausch‹ sind wesentlicher Bestandteil des allgemeinen Theorieunterrichts in den USA. ⁷⁶ Es bleibt zu hoffen, dass basale Schenkerische Techniken zumindest im Sinne des ›Schenkerian spirit‹ Eingang in die Curricula der deutschen musiktheoretischen Grundausbildung finden werden.

Literatur

- Babbitt, Milton (1952), »Review of Felix Salzer: Structural Hearing«, *Journal of the American Musicological Society* 5/3, 260–265.
- Berry, David Carson (2005), »Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research Topics«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 101–137.
- Boenke, Patrick (2005), »Zur amerikanischen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 181–188.
- Clark, Suzannah (1999), »Schenker's Mysterious Five«, *19th-Century Music* 23/1, 84–102.
- Drabkin, William (1984), »Felix-Eberhard von Cube and the North-German Tradition of Schenkerism«, *Proceedings of the Royal Musical Association* 111, 180–207.
- (2002), »Heinrich Schenker«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 812–843.

⁷⁵ Vgl. Holtmeier 2005.

⁷⁶ Zum Beispiel ist das am weitesten verbreitete und an den meisten Hochschulen verwendete Harmonielehre-›Textbook‹ von einem berühmten Schenkerianer geschrieben worden und somit deutlich ›Schenker-flavored‹: Carl Schachter in Zusammenarbeit mit Edward Aldwell (1978), *Harmony and Voice Leading*, Orlando: Harcourt Brace. Dieses erfolgreiche Lehrbuch erzielte zahlreiche Auflagen und wurde mehrmals überarbeitet.

- Eybl, Martin/Fink-Mennel, Evelyn (Hgg.) (2006), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, Wien: Böhlau.
- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- (1985), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Fink, Evelyn (Hg.) (2003), *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien*, Wien: Lafite.
- Forté, Allen (1959), »Schenker's Conception of Musical Structure«, *Journal of Music Theory* 3/1, 1–30.
- Frisius, Rudolf (1978), »Vorwort« zu Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition, I–XV.
- Heinzelmann, Sigrun (2005), »Nordamerikanische Musiktheorie und ihre Institutionen«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 35–51.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zu Geschichte eines geschichtslosen Faches«, in: ders. u. a. (Hgg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg: Wißner, 13–34.
- (2005), Art. »Heinrich Schenker«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 1288–1300.
- Holtmeier, Ludwig / Florian Vogt (2005), Art. »Herman Roth«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 522–524.
- Jonas, Oswald (1972), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes [1934]*, 2. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Keller, Wilhelm (1966), »Heinrich Schenkers Harmonielehre«, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse, 203–232.
- Rothgeb, John (1981), »Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum«, *Music Theory Spectrum* 3, 142–149.
- Rothstein, William (1990), »The Americanization of Heinrich Schenker«, in: *Schenker Studies*, hg. von Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press, 193–203.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 1), Stuttgart/Berlin: Cotta. Reprint Wien: Universal Edition 1978.
- (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 2,1), Stuttgart/Berlin: Cotta.
- (1922), *Kontrapunkt. Zweiter Halbband: drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 2,2), Wien: Universal Edition.
- (1932): »Eine Anzeige und eine Selbstanzeige«, *Deutsche Zeitschrift* 46/3, 194–196.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3) [1935], hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, 2. Aufl., Wien: Universal Edition.

- Schubert, Giselher (1980), »Vorgeschichte und Entstehung der Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil«, *Hindemith-Jahrbuch* 9, 16–64.
- Schwab-Felisch, Oliver (2005a), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–376.
- (2005b), »Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 243–247.
- Siegel, Hedi (1990), »A Source for Schenker's Study of Thorough Bass: His Annotated Copy of J.S. Bach's ›Generalbassbüchlein‹«, in: dies. (Hg.), *Schenker Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 15–28.
- Sietz, Reinhold (1973), Art. »Julius Emil Martin Buths«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 15, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 1217.
- Vogt, Florian (2007), Artikel »Otto Vrieslander«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 17, Sp. 243–244.
- Vrieslander, Otto (1917/18), *Otto Vrieslander zu Schenkers Harmonielehre und zum Contrapunkt*, Manuskript von Hedwig Reischauer in 2 Bänden nach 37 datierten Briefen von Otto Vrieslander, in Privatbesitz.
- (1922), »Carl Philipp Emanuel Bach als Klavierkomponist«, *Ganymed* 4, 174–191.
- (1923a), »Heinrich Schenker und sein Werk«, *Musikblätter des Anbruch* 5/2, 41–44 und 5/3, 72–79.
- (1923b), *Carl Philipp Emanuel Bach*, München: Piper.
- (1925), »Carl Philipp Emanuel Bach als Theoretiker«, in: *Von neuer Musik*, hg. von H. Grues u. a., Köln: Mercator, 222–279.
- (1926), »Heinrich Schenker«, *Die Musik* 19/1, 33–38.
- (1932), »Hat das Marionettentheater eine künstlerische Zukunft?«, *Deutsche Zeitschrift* 46/4, 241–245.
- /Hermann Roth (1917), *Anmerkungen zu Schenkers Harmonielehre*, handgeschriebenes Manuskript von Hedwig Reischauer, aus dem Privatbesitz von Hinner Bauch (Ludwig Holtmeier).
- Novack, Saul (2001), Art. »Otto Vrieslander«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 26, London: Macmillan, 908 f.
- Sietz, Reinhold (1968), Art. »Otto Vrieslander«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter, 38 f.
- »Vrieslander, Otto« (1955), in: *MoserL*, 4. erw. Aufl., Hamburg: Sikorski, Sp. 1390.
- »Vrieslander, Otto« (1929), in: *Riemann Musiklexikon*, 11. Aufl., Bd. 2, Berlin: Hesse, Sp. 1969 f.
- »Vrieslander, Otto« (1961), in *Riemann Musiklexikon*, 12. Aufl., Mainz: Schott, Sp. 870.