

Hust, Christoph (2007): Aufführung als Analyse. Heinrich Schenkers Anleitung zum Vortrag von Wolfgang Amadé Mozarts Fantasie c-Moll KV 475. ZGMTH 4/3, 235–260. <https://doi.org/10.31751/259>

© 2007 Christoph Hust



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: 01/07/2007
zuletzt geändert / last updated: 24/03/2009

Aufführung als Analyse¹

Heinrich Schenkers Anleitung zum Vortrag von Wolfgang Amadé Mozarts Fantasie c-Moll KV 475

Christoph Hust

Die Anweisungen zum Spiel von Wolfgang Amadé Mozarts Klavierfantasie c-Moll KV 475 aus dem Nachlass der Pianistin Friederike Karger geben detaillierte Auskünfte über Schenkers Klavierspiel und ermöglichen Rückschlüsse auf deren analytische Begründungen. Ausgehend von einer Rekonstruktion der Analysen fragt der Beitrag nach Schenkers Verständnis von Analyse und Aufführung.

Der Vortrag von Mozarts Werken läßt alle Zusammenhänge vermissen; er ist nüchtern, steif, hausbacken, stets nur auf die nächste Tonreihe gerichtet, daher im ganzen unlebendig, unwahr. Den Vortragenden fehlt es an der entsprechenden Technik des musikalischen Geistes, daher auch an der wahren Beherrschung ihrer Instrumente: die Dirigenten, Klavierspieler, Geiger, Sänger spielen und singen nicht nur Mozart nicht, sie spielen auch das Orchester, das Klavier, die Geige nicht und können auch nicht singen. Die wenigen Ausnahmen (z.B. [Joseph] Joachim, [Francesco] d'Andrade, [Richard] Mühlfeld usw.) lassen das Gesamtbild der Musik noch trauriger erscheinen. Wie weit ist alles noch von dem Zustand entfernt, da der Vortrag in seiner über Zeiten und Künstler hinweg feststehenden Natur erkannt und gepflegt wird!²

Gleichsam ex negativo und mit Philip Bohlmanns und Nicholas Cooks Begriffen ›präskriptiv‹ statt ›deskriptiv‹³ äußert sich Heinrich Schenker 1926 im Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik* zur zeitgenössischen Aufführungspraxis der Kompositionen von Wolfgang Amadé Mozart und schreibt damit ein Urteil fort, das er bereits dreißig Jahre zuvor über die damalige Pianistenriege gefällt hatte: Carl Reinecke sei »derzeit [1896] der einzige Clavierspieler, der, mit historischen Kenntnissen ausgerüstet, Mozarts Werke so wiedergeben kann, wie sie vor 110 oder 120 Jahren geklungen haben mochten.«⁴ Dagegen urteilt Schenker 1929 über Artur Schnabel: »Der Vortrag der Mozart Sonate [KV 576]

1 Dieser Text beruht auf einem Vortrag bei der »6th European Music Analysis Conference« in Freiburg im Breisgau, Oktober 2007. Für nützliche Hinweise danke ich Ian Bent, Nicholas Cook und Bernhard Haas.

2 Schenker 1926, 108. Inwiefern Schenker den Vortrag historisierte (vgl. die nachfolgende Bemerkung über Reinecke), soll hier nicht diskutiert werden (siehe aber Cook 2007, 91).

3 Cook 1999.

4 Schenker 1896, 191.

widersprach guten Vortragssitten fast in jedem Ton. So wurde Coloratur und Diminution niemals gespielt, sollte niemals [so] gespielt werden.«⁵

In welchem analytischen und ästhetischen Kontext stehen diese Äußerungen? Seine Prinzipien von Analyse und Aufführung umreißt Schenker in den nachgelassenen Skizzen zur Vortragslehre.⁶ Ausgangspunkt ist der Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, wobei er das eigentliche »imaginary museum of musical works« nochmals auf das Korpus der »Meisterwerke« begrenzt.⁷ Diese »Meisterwerke« konstituieren sich in ihrer Struktur; »Werktreue« bedeutet⁸, diese Struktur in der Aufführung zu vergegenwärtigen: Interpretieren »interpretieren« nicht, sondern realisieren etwas dem Werk Inhärentes.⁹ Als »Idee« bedarf das »Meisterwerk« keiner externen Verklänglichlichung.¹⁰ Die Ausführung ist als »interior performance« einkomponiert.¹¹ Es geht in Schenkers platonischem Konzept darum, dass diese »Stimme« nicht von den materiellen Zwängen der »Welt der Erscheinungen« übertönt wird.¹² Vor diesem Hintergrund opponiert Schenker sowohl gegen individuelle Lesarten von Musik¹³ als auch gegen jede Orientierung an konsumtiven Erwartungen. Anknüpfend an Johann Wolfgang von Goethe entwirft er eine dialektische Formel von »Freiheit als der Freiheit des Gesetzes«.¹⁴ Folgerichtig sei die »Freiheit des Vortrages« nicht willkürlich, sondern »ein hochgearteter Zwang, in Freiheit gewählt von einem Geist, der des Stoffes kundig ist.«¹⁵

- 5 Tagebucheintrag vom 4. November 1929 (Federhofer 1985, 250). Schenkers Skepsis erstreckte sich auch auf Schnabels Ausgabe der Diabelli-Variationen op. 120 von Ludwig van Beethoven, die er am 5. Mai 1914 gegenüber Emil Hertzka für verfehlt erklärte (ähnlich auch noch Oswald Jonas an Schenker, 28. Januar 1933). Das hinderte ihn freilich nicht, Schnabel um Rat zur Gestaltung eines Verlagsvertrags zu bitten (siehe dessen Antwort vom 6. Dezember 1925; alle Briefe ediert in *Schenker Documents Online*). Schnabels Verhältnis zu Schenker untersuchte Wikman 2007, dem an dieser Stelle für den freundlichen Gedankenaustausch gedankt sei.
- 6 Zusammengefasst in Schenker 2000, allerdings umfassen die Quellen mehr und anders geordnetes Material.
- 7 Ich zitiere die Metapher von Goehr 1992.
- 8 Ebd., 243–286.
- 9 »[N]och in seinem quellendsten Reichtum ist er [der Vortrag] durchaus genau lehr- und lernbar, wie er andererseits [sic], an Hinter-, Mittel- und Vordergrund gebunden, jede persönliche Auffassung ausschaltet« (Schenker 1935, 19). »Keine »Auffassung«!«, hieß es schon in den Skizzen zur Vortragslehre (Rothstein 1984, 26).
- 10 Schenker 2000, 3.
- 11 Blasius 1996, 47–66.
- 12 Schenker 1924, 47. Alle nicht im Werk begründeten Elemente – die Bedingungen des Raums, des Instruments; die Stimmung des Interpreten, des Publikums – seien auszuschalten, damit dessen Reinheit zur Geltung komme (Schenker 2000, 3). Zum Werk als platonischer Idee siehe Goehr 1992, 44–68.
- 13 Versuchsweise eliminierte Schenker in der Vortragslehre die Instanz des Interpreten, indem er den »idealen Musiker« mit dem Komponisten identifizierte (Schenker 2000, 4). Ich möchte argumentieren, dass sich in der Reglementierung der Körperlichkeit in der nachfolgend untersuchten Quelle dieses Übergreifen des Autors auf die Ausführenden manifestiert. Insofern trifft Cooks Beobachtung auch hier zu, dass die Vortragslehre der Musiktheorie die Musik ohne Musiker erkläre (1999, 242).
- 14 »Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben«, schreibt Goethe im Sonett *Natur und Kunst* (1802, 141; vgl. Fuchs 1999, 175).
- 15 Schenker 1923, 37.

Schenkers Verständnis des ›Vortrages‹ als Realisierung der Werkstruktur berührt eine Frage, die nicht nur für sein Denken bedeutsam ist: Vermag sich ein musiktheoretisches Verständnis nur im Medium der (Fach-)Sprache mitzuteilen oder auch (performativ) im Medium der Musik selbst? Diese Frage ist hochaktuell, denn gerade in jüngerer Zeit wird an das Fach Musiktheorie vermehrt die Forderung herangetragen, Analyse der musikalischen Praxis nutzbar zu machen: Der Musiktheorie käme dann die Scharnierfunktion zwischen Wissenschaft und Praxis zu, woraus ihr reizvolle neue Aufgaben erwüchsen.

Die *Von Heinrich Schenker empfangene[n] Vortragsanweisungen zu Mozarts Fantasie in C moll KV 475* aus dem Nachlass der Pianistin Friederike Karger lassen sich als Dokument eines solchen Dialoges lesen.¹⁶ Karger (1902–76), geboren als Friederike Hönig, studierte in Wien Klavier bei Margarete Bernhard, Eduard Gärtner und Paul Weingarten, an der Hochschule nahm sie Kompositionsunterricht bei Franz Schmidt.¹⁷ Aus den 1950er Jahren sind Kontakte mit Joseph Marx belegt¹⁸, dessen Nekrolog auf Schenker im Nachlass vorliegt.¹⁹ Marx und Schenker teilten einige gemeinsame Überzeugungen, etwa die Ablehnung des »gefürchteten Theoretikus« Hugo Riemann²⁰, in der Konzeption musikalischer Interpretation aber bestanden eklatante Unterschiede zwischen ihnen.²¹ Vermutet man dessen ungeachtet Marx als Bindeglied zu Schenker, müssten Kargers Unterrichtsmitrischriften nach 1924 entstanden sein²² und somit einen späteren Stand dokumentieren als die Vortragslehre.²³ Auch die von Karger verwendete Terminologie geht mit dieser Einschätzung konform.

Bei der Einordnung der Quelle helfen die im gleichen Konvolut überlieferten Gedanken zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate G-Dur op. 14,2: Neben der Reinschrift ist eine Reihe hastig beschriebener kleinformatiger Zettel erhalten, deren Inhalt das Hauptdokument getreu wiedergibt. Es liegt nahe, sie als Notizen aus dem Unterricht zu deuten; ein vergleichender Blick auf Kargers Mitschrift zu Beethovens As-Dur-Sonate op. 110 und Schenkers Erläuterungsausgabe stützt diese Vermutung. Kargers Text greift exemplarisch wenige Takte heraus und impliziert die Übertragung auf Parallelstellen.²⁴ Auch in methodischer Hinsicht wirkt das wie ein Stenogramm aus dem Unterricht. Die Mitschriften betreffen detailliert manuelle Fragen und geben einen direkten Einblick in Schenkers Lehr-

16 Zu KV 475 siehe Rampe 1995, 263–271. Kargers Nachlass befindet sich im Privatbesitz. Die Oswald Jonas Memorial Collection, US-RIVu, enthält keine von Schenker annotierte Ausgabe des Stücks.

17 Volker Timmermann vom Sophie Drinker Institut sei gedankt für die Übermittlung der Angaben aus Müller 1929.

18 A-Wn, Sammlung Joseph Marx.

19 Marx 1935.

20 Marx 1947, 301.

21 Ebd., 442–447.

22 Siehe Schenkers Brief an Ernst Lamberg vom Juli 1924: »Demnach bitte ich Sie, Herrn Dr. Marx (den ich persönlich nicht kenne) dies alles mitzuteilen«. Im Januar 1933 erwog Marx dann »den Plan, über andre Stoffe von mir [Schenker] Vorlesungen in der Klasse zu halten« (Schenker an Jonas, 26. Januar 1933). Beide Briefe sind in *Schenker Documents Online* ediert; siehe auch Wason 2006, 197–199.

23 Rothstein 1984, 4.

24 Besprochen sind im ersten Satz T. 1–11 und 38–43, im dritten T. 1–7, 21–23, 65–70 und 79f.

praxis. Der Fokus ist dabei erwartungsgemäß ein anderer als in der Erläuterungsausgabe: Die Anleitung galt einer Pianistin, keiner Musiktheoretikerin; sie ist daher in der Regel nicht begründet. Gleichwohl basiert sie auf einer verschwiegenen Analyse und verlangt geradezu nach einer Rückübersetzung in den analytischen Prätext.²⁵ Ich möchte im Folgenden drei Gesichtspunkte herausarbeiten: die Frage nach der Rekonstruierbarkeit der Analyse aus den Anweisungen zur Ausführung, die Mechanismen der Übersetzung von Analyse in Klang und die Performativität von Schenkers Musiktheorie.²⁶

I. Schriftlichkeit – Sprache – Vortrag

Schenker etabliert in den ersten Takten zwei Tempoebenen.²⁷ Sie beziehen sich auf die Satzschichten der Unisono-Takte 1 und 3: Ab dem es solle »etwas beschleunigt auf das 3. Achtel [der zweiten Takthälfte] as zugegangen werden.«²⁸ Danach werde der Sekundabstieg *c-h* strikt im Tempo gespielt. Das übergeordnete Tempo gibt also den Rahmen *c* [...] *c-h* vor, das Mikrotempo gilt für den eingefügten chromatisch alterierten Quartgang vom *es* zum *as*, den Schenkers Analyse als verzierte Brechung von *c*-Moll mit abschließender Bewegung zum Sextakkord über *c* erklärt. Analog nimmt Takt 3 das – in Takt 2 prolongierte und in der Brechung höher gelegte²⁹ – *h* im Chroma *b* auf, worauf sich die Konstellation einen Ganzton tiefer wiederholt und über das *a* von Takt 4 zum *as* von Takt 5 führt.³⁰

Vom 4. Achtel *es* aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel *as* zugegangen werden.

Von *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Beispiel 1: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie *c*-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–4

- 25 Schenkers bislang unpublizierte Analyse der *c*-Moll-Fantasie, möglicherweise in seinem Todesjahr entstanden, findet sich in US-NYpl, Felix Salzer papers, box 55, folders 1, 5-6; siehe auch Salzer 1977, II, 308–311.
- 26 Dazu Cook 2007, 316 f. – Eine Anwendung schenkerianischer Grundsätze auf das Mozart-Spiel gibt Schachter 1991.
- 27 Ergänzende Bemerkungen zum Tempo rubato in Schenker 2000, 53–57.
- 28 Schenker rechnete entgegen dem Text der NMA noch mit einem ganztaktigen Legatobogen.
- 29 Im Vordergrund stellt Schenker (im Einklang mit der metrischen Position) den dissonanten Vorhaltsakkord dynamisch über seine konsonante Auflösung, wie es auch von Bach (1753, 130), und Türk (1789, 350) beschrieben ist; auch fordert Bach an gleicher Stelle ein Hervorheben der Chromen, das mit Schenkers Bemerkung zu Takt 33 korreliert (vgl. hingegen die Fehldeutung in Adorno 1964, 314).
- 30 Die Passage ist diskutiert bei Kinderman 1991, 595 f.

Den chromatisierten Kernsatz *c-h-b-a-as* (als Rekurs auf Carl Philipp Emanuel Bachs Anleitung zur »freyen Fantasie« im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* historisch gedeckt³¹) grenzt Schenker, überträgt man die Ausführung auf seine analytische Terminologie, in der Zeitgestaltung von der Schicht der Diminutionen ab. Deren Mikrotempo drückt die Metapher des ›Zugs‹ aus und fasst die 5-6-Bewegung zusammen: Die Ausführung exponiert einen agogischen ›Zug‹ von der Terz über die Quinte zur Sexte. »Freiheit des *Rhythmus* im Vortrag«, so die Formulierung aus der Erläuterungsausgabe zu op. 110, kennt demnach kein individuelles Ermessen, sondern ergibt sich aus dem Text.³² Die Agogik müsse nicht verbal notiert sein, um für den kundigen Musiker doch strikt dazustehen, fernab vom »Kult, der [...] mit Metronom und Taktstrich getrieben wird«. Nur wer die Noten ›richtig‹ lese, erfasse die »Sublimität des Kunstwerkes«³³, alles andere sei lückenhaft.³⁴

Schenker unterscheidet also den musikalischen Text vom Notat. Erst die analytische Deutung (der er einen aus heutiger Sicht irritierenden Wahrheitsgehalt zubilligt³⁵) komplettiere und restituere ihn, und dieser Stand werde in den Vortrag übersetzt. Wie in der Fachsprache Begriffe musikanalytische Konzepte und musikalische Strukturen bezeichnen, so kenne der Vortrag analoge Klangchiffren. Damit sind für Schenker die Systeme Klang und Sprache strukturell ähnlich: Beide stellen Signifikanten bereit, die sich auf das Signifikat der Musik als Urbild beziehen. Die Übersetzung ermögliche es, in verschiedenen Medien auszudrücken, was Stimmführungsgraphen über den Bau der Musik, im Sinne von Schenkers idealistischem und platonischem Modell: über ihre ›Idee‹, mitteilen.

II. Analytische und pianistische Vokabeln

Wie gesehen drückt das Mikrotempo in den Takten 1 und 3 jeweils den Wechsel der strukturellen Ebene aus. Die Rückkehr zum prolongierten *c* setzt Schenker auch artikulatorisch ab: Es müsse an dieser Stelle »eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht

31 Bach 1762, 325–341; vgl. dazu Schenker (1925a), 21–30. Für KV 475 ist der *Versuch* oft thematisiert worden, siehe etwa die Rekonstruktionen eines Generalbassfundaments in Atlas (1986), 29, und Raff (2002), 178. Der Unisono-Kernsatz ist demnach als in die Oberoktav projizierte Bassstimme zu verstehen, zu der Schenkers Analyse eine in Dezimen gekoppelte Mittelstimme *es-d-des-c* ergänzt.

32 Schenker 1914, 15; vgl. den anderen Schwerpunkt in Kullak 1860, 263–272, modifiziert ebd., 317–329.

33 Schenker 1914, 15.

34 So wirft Schenker den Historikern vor, Mozart nicht zu verstehen, weil sie »Mozarts Noten nicht lesen konnten« (Schenker 1922, 17); als »Probierstein der Lehrer- und Schülerkraft« empfiehlt er das Spiel aus einer unbezeichneten Ausgabe (Schenker 1895b, 166).

35 Für Schenker stellt die Organik des Baus der »Meisterwerke« eine ontologische Konstante dar, auf deren analytischen (der Begriff war ihm suspekt, vgl. Cook 2007, 316) Nachvollzug jede eingehende Beschäftigung mit dem Werk wie von selbst hinauslaufe. *Der freie Satz* zitiert Goethe (1808, 11): »Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.« (Schenker 1935, 25) Musiktheorie und Analyse sind für Schenker also ebenso ›natürliche‹, ›organische‹ kulturelle Praktiken wie Komposition und nachvollziehendes Hören.

werden.«³⁶ Dass wieder eine analytische Deutung zugrunde liegt, impliziert der Unterschied zu Takt 5. Dort fordert Schenker nämlich, es solle »[a]nders als in T. 1 u 3 [...] zwischen *as* und *des* (7. u. 8. Achtel) kein *Portamento* gemacht« werden, so dass stattdessen das Legato des Notats gilt. Wenn Schenkers Vorgehen konsistent (und sein Zeichensystem mit Umberto Ecos Begriff univok³⁷) ist, muss eine andere Voraussetzung vorliegen. Worin besteht sie?

Dann (soll) von *as* aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht werden.

1

Vom *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Anders als in T. 1 u 3 wird zwischen *as* und *des* kein *Portamento* gemacht.

5

mit hochstehendem Ellbogen, dünn anschlagen, gleichsam schwebend

Beispiel 2: Wolfgang Amadé Mozart, *Fantasia c-Moll*, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–8

Diesmal liest Schenker in der Figur *as-(c¹)-des¹-f¹-as¹-des¹* keinen Zug, sondern die Brechung des Quartsextakkordes über *as*. Sie spielt sich innerhalb der gleichen Harmonie ab, und eben dies drückt der Legato-Bogen aus. Das Legato, dessen Wurzeln er in der Vokalmusik der Renaissance sieht, vergleicht Schenker mit dem Atem des Sängers und dem Bogen des Streichers,³⁸ ihnen analog begrenze der Legatobogen eine musikalische

36 Das Portamento galt um 1900 als Kennzeichen eines am Vokalgestus orientierten Spiels (Walls 2003, 93). So notiert Schenker im Tagebuch vom 15. März 1930, die Belcanto-Tradition bestimme auch Mozarts Instrumentalmusik (Federhofer 1985, 122). Im Klavierspiel wurde der Begriff oft synonym für Portato gebraucht (Brown 1999, 558; zu Schenkers Begriffsverwendung siehe Burkhardt 1983, 110, vor allem aber Schenker 1910, 125–133). Durch das Portamento werde »dem Ohre das Intervall [] noch viel deutlicher gemacht, als wenn der Sprung bloß sozusagen nackt, d. i. einfach im Nacheinander, also ohne etwaige gleichzeitige Deckung des letzten Endes durch liegenbleibende Töne des ersten Endes erschienen wäre« (ebd., 126); Ziel ist das hörende Erfassen der Intervalldistanz in der Simultaneitätsphase, die den Schluss der Diminution und die Rückkehr zur übergeordneten Ebene anzeigt. – Das Portamento sah Schenker mutmaßlich als Ort der Verzögerung, um, wie in der Vortragslehre gefordert (siehe Anm. 20), die Beschleunigung des Zugs auszutariieren.

37 Eco 1977, 53.

38 Schenker 1925b, 44; Schenker 2000, 21–30, insbesondere 21.

Einheit. Seine eigene Analyse zeigt an dieser Stelle dann auch die Linie *c-des-d-es* (als Quinte von *as*) -*e-f* (Sexte) -*ges* (Septime) auf, ohne auf die Brechungen über *des*, *es* und *f* hinzuweisen (siehe dazu auch unten, Abschnitt Vb). Nicht unberührt von Schenkers Wissen über die Quellen – Mozarts Autograph kannte er nicht³⁹ – modifizieren die unterschiedlichen Ergebnisse der Analyse die an beiden Stellen gleiche Notation. Damit führt Schenker den Gedanken einer Differenz von Text und Notat fort. Dem Eingriff gibt die Vortragslehre das methodische Fundament: Ein Notat beschreibe den »Effekt«, nicht die »Mechanik der Ausführung«⁴⁰, es sei daher sinngemäß, nicht buchstabengetreu zu spielen.

Trotzdem sind auch in Takt 5 die Töne unterschiedlich gewichtet. Fand der Zug in den Takten 1 und 3 Niederschlag in der Agogik, so sind hier Klangvorstellung und Dynamik die Darstellungsmittel: »Sämtliche Achtel müssen«, fordert Kargers Mitschrift, »mit hochstehendem Ellbogen so dünn angeschlagen werden, daß der Ton gleichsam schwebend wird«. Die Gliederung in Schichten ist demnach beiden Passagen gemeinsam, sie wird aber je nach strukturellem Zusammenhang verschieden realisiert. Portamento und Legato, agogische Zielführung und dynamische Rücknahme sind Vokabeln, die zwei analytisch unterschiedlich fassbare Strukturen verschieden ausdrücken. Es zeichnet sich schon in den Anfangstakten ein ebenso differenziertes wie rigide gehandhabtes Regelwerk ab, das, ausgehend von präziser Analyse, die Übersetzung der Struktur in Klang steuert.

III. Orchestrale Klangchiffren

Schenker fordert mehrmals im Verlauf der Fantasie die Orientierung an der Klangfarbenpalette des Orchesters.⁴¹ Zu Takt 167 ist sowohl die Klangvorstellung (der »Effekt« im Sinne der obigen Unterscheidung) als auch die Mechanik ihrer Umsetzung beschrieben:

Die Achtel links müssen knapp an der Taste gespielt werden. Die Hand wird nach Anschlagen des Tones gehoben und das Pedal kurz nachgetreten, wodurch der Ton einen leichten Nachhall erhält. Es wird durch diese Spielweise das Streichen eines Kontrabasses nachgeahmt.

Beispiel 3: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 165–167

39 Zur Geschichte der Handschrift nach 1889 siehe Wolf 1992.

40 Schenker 2000, 5f.

41 Ergänzend hierzu ebd., 10f.

Und zu T. 86 notiert Karger:

86

p Das *f*¹ der Mittelstimme ist hier und an allen Parallelstellen tonvoll, den Klang eines Hornes nachahmend zu spielen.

f

p

Beispiel 4: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 86–89

Fraglos ist die zweite Passage sowohl analytisch als auch philologisch die interessantere, denn die vom tradierten Text abweichende Fassung des Autographs fordert einen ähnlichen Effekt mit einer anderen Mechanik: Mozart notierte das *f*¹ als Halbe und hob es durch die längere Klangdauer aus dem Zusammenhang heraus.⁴²

Mehr als um die Imitation der Klangfarbe ging es Schenker um ihre Funktion.⁴³ Die Liegestimme des Horns und die Unterstimme im Kontrabass werden durch ihren funktional konnotierten Klang zu analytischen Chiffren. Es scheint, dass Schenker sich dabei an einer Anekdote um Hans von Bülow orientierte⁴⁴, der einer Klavierschülerin empfohlen hatte, sich eine Sonate Beethovens instrumentiert vorzustellen.⁴⁵ 1895, als er von Bülow noch einen Respekt zollte, den er später nicht mehr aufbrachte, kommentierte Schenker diesen Ratschlag wie folgt: »Er wollte [...] darauf aufmerksam machen, dass in der Musik die Töne nicht nur beim Wort genommen werden dürfen [...], dass vielmehr hinter den unzulänglich schildernden Notenköpfen noch eine ganze Metaphysik spukt, die gefunden werden will.«⁴⁶

42 Eisen und Wintle haben sich sehr detailliert mit den Folgerungen dieser Variante für die Analyse des Stücks beschäftigt (1999, 36–44). Die Autoren resümieren: »[I]t is no exaggeration to say that what the F represents takes us to the heart of our understanding of Mozart's creative character.« (Ebd., 52)

43 Schenker (1908) nennt bei vielen Instrumenten Literaturbeispiele zu ihrer typischen Verwendung.

44 Zu dessen Ausgaben von Beethovens Klaviersonaten siehe Hinrichsen 1999, 308–323.

45 Schenker zitiert von Bülow folgendermaßen: »Denken Sie sich solche Stücke instrumentiert; es ist nicht unschicklich für Damen, die Orchesterinstrumente zu kennen; Sie brauchen die Instrumente ja nicht zu spielen; trotzdem ist es mir interessanter, wenn eine Dame Tuba bläst, als wenn sie Clavier spielt, denn es gibt sehr wenig Damen die Tuba blasen.«

46 Schenker 1895b, 159. Die scheinbare Umwertung, »Metaphysik« in der Struktur zu suchen, ist bei von Bülow vorgeprägt (vgl. Hinrichsen 1999, 357f.).

IV. Körperlichkeit und Gestik

In der Vortragslehre skizziert Schenker die Rolle pianistischer Gesten.⁴⁷ Kargers Mitschriften beschreiben sie umfangreicher als andere mir bekannte Quellen⁴⁸; insbesondere die Bemerkungen zu Beethovens op. 14,2 sind außergewöhnlich präzise. Die von Schenker beschriebenen Gesten dienen unterschiedlichen Zwecken: Sie drücken Klangvorstellungen aus, grenzen Diminutionen ab und stiften Zusammenhang. In dieser Funktion sind sie nicht nur von der Mechanik des Klavierspiels diktiert, sondern darüber hinaus gleichsam analytische Neumen. Wenn beispielsweise Schenker in Takt 2 fordert, es müsse »[ü]ber die Achtelpause hinweg [...] der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinübergetragen werden«, scheint das eigentlich redundant; eine Bewegung ist an dieser Stelle ohnehin unabdingbar.

Dann (soll) von as aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art Portamento zu c zurück gemacht werden.

Über die Achtelpause hinweg muß der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinübergetragen werden.

Portamento

Vom 4. Achtel es aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel as zugegangen werden.

Von c zum h des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Beispiel 5: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasia c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–4

Offenbar geht es Schenker über den Gemeinplatz hinaus um das Fließende der Bewegung⁴⁹ und ihre bewusste Ausführung: Sie hilft, die Pause nicht als Unterbrechung aufzufassen (also nach dem *h* nicht stehen zu bleiben und ruckartig die Handposition zu ändern), sondern im Anschlag des ersten Achtels die Höherlegung gleichsam im Arm vorauszuwissen. Die Prolongation des *h* und die Brechung zu *d*² und *g*² in Takt 2 werden gestisch erfahrbar, indem die Pianistin oder der Pianist den Ton körperlich »trägt«.

Die Gesten verbinden den inhärenten Vortrag mit der Verklänglichung. Sie »verkörpern« Schenkers Deutung: durch weich fließende, »organische« Bewegung (da wird »hinübergetragen«, es gibt ein »Wiegen der Hand«), durch metaphorische Gesten (mehrmals lässt Schenker »gleichsam schwebend« spielen, in den Notizen zu Beethovens op. 14,2 lässt er den »Klang ausschütten«) und durch körperliche als Zeichen musikalischer Be-

47 Schenker 2000, 8–10.

48 Siehe vor allem Rothstein 1984, 21f.

49 Zur Metapher des Fließens bei Schenker siehe Cook 2007, 26.

weglichkeit (so rügt er eine Statik der Hand, die Mozarts Musik nicht gerecht würde⁵⁰). Die Geste kodifiziert durch Körperlichkeit innere Disposition und Klangvorstellung, sie schafft physisch und psychisch die Bedingungen für den Moment des Anschlags. In dieser Funktion ist die Gestik intendiert, was nach Herbert Blau und Marvin Carlson eine neue Dimension des Performativen jenseits unreflektierter Gesten bedeutet.⁵¹ So weit sie als sichtbare Bewegung aber auch vom Publikum wahrgenommen wird (und unabhängig von Schenkers Intentionen tritt dieser Fall bei der öffentlichen Aufführung unweigerlich ein), kommt nach Teun A. van Dijk ein neues Problem hinzu: Die semiotisierten Gesten müssen ›richtig‹ im Sinne Schenkers dechiffriert werden – nicht als aufgesetzte Effekte, die von der Musik ablenken, sondern in ihrer integralen Relevanz für deren Struktur. Das Publikum muss um ihre analytisch darstellende statt pittoreske Intention wissen, soll die ursprüngliche Bedeutung nicht verloren gehen.⁵² Dies gilt umso mehr, als Schenker sein mögliches Vorbild, den *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, modifizierte. Bach sprach von (um einen Begriff von Paul Ekman und Wallace V. Friesen zu gebrauchen) »Emotionsausdrücken«⁵³, hierin den Theorien zur Schauspielkunst seiner Zeit nahestehend:⁵⁴ »Bey matten und traurigen Stellen« werde der »Musickus« »matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an«.⁵⁵ Schenkers »Illustratoren« betreffen aber auch Strukturelles; sie sind nach Adam Kendon zwar ikonisch kodiert, sehen also dem ähnlich, was sie bedeuten⁵⁶, doch bezieht Schenker diese emphatisierende oder komplementierende Bedeutung auf ein Abstraktum.⁵⁷ Die Dekodierung steht und fällt mit der informierten Mitarbeit des Publikums⁵⁸, das vom Empfänger zum »Mit-Sender« wird.⁵⁹

V. Zusammenhang

Schenkers Anweisungen zielen darauf musikalischen Zusammenhang im Klang erlebbar zu machen. Hierzu seien nochmals einige Passagen herausgegriffen.⁶⁰

50 Zu KV 485: »Mozarts Hand bewegt sich [...] fünfmal auf und nieder, die des Herausgebers tut beide Takte mit nur einer Bewegung ab: Bei Mozart Leben, Zartheit und Anmut im Wechsel, hier Starre, der Einerlei-Tod« (Schenker 1925b, 47; siehe dazu Blasius 1996, 42–45).

51 Carlson 1996, 4.

52 Ebd., 69.

53 Hübler 2001, 24.

54 Gebauer/Wulf (1998), 98f. Im Schauspiel seien »Bewegung und Gebärde« integral »für den Vortrag«, schrieb auch Schenker (1925b), 43.

55 Bach 1753, 122. Schenkers Notizen zum *Versuch* in US-NYpl beziehen sich nach Mitteilung von John Koslovsky auf die Kapitel zur Satzlehre.

56 Hübler 2001, 31.

57 Ebd., 30. Damit unterscheiden sie sich beispielsweise von Joseph Marx' Beschreibung der »impressionistisch[en]« Spielgestik Max Regers (Marx 1947, 307). Hingegen bezog sich Bach durchgehend auf den Affektausdruck (Bach 1753, 122 und 124).

58 Hübler 2001, 28.

59 Eco 1977, 188.

60 Beachtung verdienen auch die Anweisungen zu T. 16f., wo Schenker mehrere Hierarchiestufen unterscheidet: In T. 16 ist der erste Terzzug dem zweiten übergeordnet, von beiden Takten der erste

a) Die ersten neun Takte im Allegro ab Takt 36 (analog nochmals ab Takt 45) kennzeichnet Schenkers Spiel als in sich zweigeteilte musikalische Einheit.⁶¹

Die Nebennoten im Baße sind mit weichem Anschlag kaum hörbar zu spielen.

Nach dem 1. Achtel ist das 2. *piano* frisch einzusetzen. Das 1. und 2. Achtel dürfen nicht gebunden sein.

Mit dünnem Ton wird auf das 3. Viertel zugegangen, das bei Aufwerfen der Hand etwas kürzer als sein Wert ausgehalten –

über den eingeschalteten T. 49 hinweg

als Kopftön des 3-Zuges $e^2-d^2-c^2$ gehört werden muß.

Beispiel 6: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 36–44

Dabei unterscheidet Schenker die funktionalen Bezirke der V-I-Progression: Zunächst baut er den Klang über dem Orgelpunkt e auf. Die Nebennote f lässt er – anders als andere Herausgeber, die sie mit einem Akzent versehen⁶² – zurücktreten; es ergibt sich ein kaum hörbar figuriertes, pulsierendes Klangfundament, auf dem die Akkordbrechung errichtet wird. Den Abschluss dieser ersten Phase in Takt 41/50 signalisiert eine Zäsur. Von der temporären V. Stufe geht es zur lokalen I. Stufe in Takt 42/51. Nun wird »mit dünnem Ton« das e^2/d^2 angesteuert, »bei Aufwerfen der Hand« verkürzt und dadurch akzentuiert.⁶³ Takt 43 ist dann vermutlich dynamisch zurückzunehmen, so dass Takt 44

Takt dem zweiten – so ist es auch in Schenkers Analyse dargestellt. Ab T. 86 betonen die über den Wert ausgehaltenen punktierten Achtel den Aufstieg $d^2-es^2-f^2$; ab T. 131 ist die Stimmführung im Bass verdeutlicht, indem über dem non legato der rechten Hand (vgl. dazu Schenker 2000, 19f.) links die Triolenauftakte zurückgenommen werden und die Zieltöne »einen leichten Nachhall« erhalten; danach »ist die Hand zu heben«.

61 In der eigenen, vermutlich später entstandenen Analyse stellt Schenker die Stimmführung im Detail anders dar und verzichtet auf das Hervorheben des e^2 in T. 42.

62 Siehe zum Beispiel Mozart 1785d, 4.

63 Schenker lässt mit dieser Vorschrift einen kombinierten Staccato- und Akzent-Effekt entstehen, anstatt – was Mozarts Notat widerspräche (siehe aus schenkerianischer Sicht Jonas 1957, 56) – die Hervorhebung per Tenuto zu erreichen. Die Handbewegung ist sinngemäß wahrscheinlich auf T. 44/53 zu übertragen, um die Zusammengehörigkeit zu signalisieren. An anderer Stelle legt Schenker dar,

an Takt 42 anknüpft und das e^2 »über den eingeschalteten [Takt] hinweg als Kopftön des 3-Zuges $e^2-d^2-c^2$ gehört werden muß«. Der prononcierte Orgelpunkt, das Absetzen nach der V. Stufe und die Aufforderung zum »Fernhören,⁶⁴ der tonikalisierten Takte 42/44 bzw. 51/53 über die kurze Digression hinweg übertragen die Deutung der Struktur, in Schenkers Lesart das Auskomponieren eines einfachen Harmonie- und Stimmführungsverlaufs, in die Ausführung am Instrument. Im größeren Zusammenhang akzentuiert die Spielweise zudem den Terzzug im Bass $a-g-f$ als Rückgrat des Allegro-Beginns.⁶⁵

(in Schenkers späterer Analyse: Basszug $e[-a] - d[-g] - c \rightarrow$ Quintfall zu f)

Beispiel 7: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasia c-Moll, KV 475, Struktur nach Schenker o.J. c)

b) Grundsätzlich arbeitet Schenker die Einheit von Zügen heraus. An zwei Passagen lässt sich versuchsweise eine schenkerianisch triftige Ausführung rekonstruieren. Zunächst zu den Takten 65 ff. (Beispiel 8):

Nach dem Anstieg von c^3 zu f^3 sind zwei Schichten abwärts gerichteter Züge verschachtelt: Die Töne $f^3-es^3-des^3=cis^3$ in den Takten 68, 70 und 72 fungieren ihrerseits als Kopftöne fallender Terzzüge. Schenkers Anweisungen zielen auf die Darstellung dieser Struktur, die gleichwohl an keiner Stelle explizit angesprochen wird. Zunächst werden ab Takt 65 »[d]ie Achtelnoten rechts[,] die jeweils in den nächsten Takt hinüberführen«, im leichten Staccato gespielt, so dass die Strukturöne durchklingen. Wieder helfen Gesten, den Achtelauftakt als bloße Vorbereitung zu kennzeichnen: »Die [rechte] Hand muß so gestellt sein, daß sie im vorhinein auf den Niederstreich des nächsten Taktes hinzielt.« Wenn sich hier der Einfluss der Metrik bemerkbar macht, wird dies von der linken Hand gestützt, die den »Aufstreich durch leichte Betonung des 5. Achtels« ergänzt. Daraus resultiert ein zunächst halbtaktiges Pendeln zwischen Schwerpunkten rechts und links. Nachdem im Anstieg die Betonung in der linken Hand als Signal für den baldigen Fortgang der Struktur

dass bei Mozart »der *staccato*-Punkt ganz offenbar darauf hindeutet, daß er hier – ganz nach moderner Art – die Hand vom *Cl. [avier]* abzog, ohne aber [?] selbstverständlich die *Continuität* des Gedankens selbst irgendwie zu stören« (zum Andante des Klaviertrios G-Dur KV 496, in US-NYpl, Felix Salzer Papers, Box 54, Folder 7).

64 Allerdings wird die kleine Dimension dem Begriff nicht gerecht (siehe Furtwängler 1954, 201–204). Vgl. den »Rahmenanschlag« in Schenker 2000, 49–52, insbesondere Notenbeispiele 8.22–8.25.

65 Schenkers Analyse stellt auch dies im größeren Zusammenhang im Vergleich zu Kargers Mitschrift etwas umgewertet dar und führt den Zug im Bass von e über d zu c , erklärt also die Fundamente der Septimenakkorde als Struktur tragende Töne. Dies akzentuiert insbesondere den abschließenden Quintfall und den folgenden Neubeginn auf f .

Die Achtelnoten rechts die jeweils in den nächsten Takt hinüberführen sind *staccato* zu spielen. Die Hand muß so gestellt sein, daß sie im Vorhinein auf den Niederstreich des nächsten Taktes hinzielt.

Links muß der Aufstreich durch leichte Betonung des 5. Achtels gestützt werden.

Beispiel 8: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 65–71

rechts etabliert ist, unterstreicht sie in der Folge die Dehnung (Zwei- statt Eintaktigkeit) des Abstiegs ab Takt 68⁶⁶ – die Stelle illustriert, wie Schenker die metrische Gliederung im Vortrag ausdrückte. Schließlich lässt sich im Einklang mit Schenkers Konzeption des über den gesamten Zug hinweg gültigen Kopftons darüber nachdenken, die Kopftöne⁶⁷ und es³ in den Takten 68f. und 70f. über die Dauer der abwärts gerichteten Züge liegen zu lassen (vielleicht auch as-ges-fes=e in der angekoppelten Mittelstimme), also die Tasten bis zum d³ bzw. c³ herabgedrückt zu halten:⁶⁷ In der Vortragslehre empfiehlt Schenker für solche Zwecke die Technik des ›Handpedals‹.⁶⁸

66 Schenker 1935, 192.

67 Siehe ebd., 23, Notenbeispiel 5.2 (b). Die Struktur wäre auch in der Dynamik auszudrücken, indem sie (wie in der Ausgabe von Wilhelm Rauch [Mozart 1785e] und entgegen der von Ignaz Moscheles [Mozart 1785c]) die einzelnen Züge modelliert, statt alles in einem großen Crescendo aufgehen zu lassen. Siehe hingegen Kullak (1860, 309) der die Dynamik an die Bewegungsrichtung koppelt; Mozart (1756, 135) ging vom Bindebogen aus und forderte, man solle »die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen«. Ein Crescendo war für Schenker sinngemäß umzusetzen: In einem Tagebucheintrag vom 28. April 1920 spricht er vom »Geheimnis [...], daß ein längeres cresc. nicht durch ein wirkliches Steigern der Kraft von Ton zu Ton, sondern durch Umwandlung in Beschleunigung, verbunden mit einem Druck bei der Zielstelle, auszuführen ist« (Federhofer 1985, 112).

68 Schenker 2000, 11f. Allerdings ist diese Spielweise ab T. 8 nicht mehr möglich. – Diesmal schreibt Rauch eine Dynamik vor (Crescendo auf das vorletzte Achtel in T. 6, neues Crescendo durch den gesamten T. 7; so auch die Einrichtung von Sigmund Lebert [Mozart 1785d]), die Schenkers Absicht durchkreuzt.

Eine ähnlich vielschichtige Spielweise fordert Schenker ab Takt 6:

Dann (soll) von *as* aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht werden.

Über die Achtelpause hinweg muß der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinübergetragen werden.

Portamento

1

Vom 4. Achtel es aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel *as* zugegangen werden.

Von *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Anders als in T. 1 u 3 wird zwischen *as* und *des* kein *Portamento* gemacht.

5

mit höchstem Ellbogen, dünn anschlagen, gleichsam schwebend

Die kleine Secund vom 4. zum 5. Achtel rechts wird tonvoll aber ohne *ritenuto* gespielt, die folgenden Achtel wie in T. 5 gleichsam schwebend.

Sämtliche Achtel gleichsam schwebend.

(projizierte Bassstimme)

Beispiel 9: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–8

Schenker differenziert die Schichten im Anschlag: »Die kleine Secund vom 4. zum 5. Achtel rechts« lässt er »tonvoll aber ohne *ritenuto*« spielen, »die folgenden Achtel wie in T. 5 gleichsam schwebend«. ⁶⁹ Das Herausarbeiten von viertem und fünftem Achtel hebt, abermals wie in der handschriftlichen Analyse der Fantasie, die Chromatik (*c*), *d-es*, *e-f*, ges hervor (in Takt 8, oktaviert in Takt 9), also die Folge von Quinte, Sexte und Septime über dem Fundament *as*, das nach Schenkers Analyse auch in den Takten 8–9 strukturell fortbesteht.

c) Zuletzt ein Blick an den Schluss der Fantasie. In den Takten 165 und 166 geschieht Unerwartetes (Beispiel 10):

Hier mag wie in Takt 65 ff. der Akzentstufentakt eine Rolle spielen⁷⁰, da am Beginn des 20. Jahrhunderts die Betonung des relativ schweren Taktteils noch weitaus üblicher war als etwa ein Jahrhundert später.⁷¹ Zugleich wird abermals das performative Element der Analyse greifbar: as^2-a^2 in der rechten Hand ist, wie auch Schenkers Analyse zeigt, eine

69 Salzer 1977, 308 hingegen betont die strukturelle Bedeutung des *ges*¹ in T. 6.

70 So schreibt etwa Daniel Gottlob Türk, dass »bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wichtigsten guten Takttheile.« (1789, 335)

71 Siehe etwa Kullak 1860, 273 f.; Brown 1999, 9–19.

Das fünfte Achtel wird etwas angedrückt,
die folgenden jedoch müssen ähnlich wie in T. 3 u 8
mit hochstehendem Arm gleichsam schwebend gespielt werden.

Die Achtel links müssen knapp an der Taste gespielt werden. Die Hand wird nach Anschlagen des Tones gehoben und das Pedal kurz nachgetreten, wodurch der Ton einen leichten Nachhall erhält. Es wird durch diese Spielweise das Streichen eines Kontrabasses nachgeahmt.

Beispiel 10: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 165–167

Dezimenkoppel der Basstöne *F-Fis*, oktaviert zur Alberti-Figur der linken Hand; in den Folgetakten wird dieses Motiv zunächst als diatonische Halb-, dann als Ganztonbewegung weitergeführt. Dies geschieht an einer Gelenkstelle des Stücks, wenn sich nach der langen Prolongation der 5. Melodistufe über der I. Stufe der Abstieg des Hintergrundsatzes vollzieht:

Beispiel 11: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, Struktur nach Schenkers Analyse in US-NYpl, Felix Salzerpapers, box 55, folders 1, 5–6 und Salzer 1977, II, 310f.

Doch erhebt sich die Frage, ob diese Struktur nicht erst durch das Spiel als Verklänglichung der Analyse in den Notentext projiziert wird: Wer das Motiv nicht als Konstituens des Satzes versteht, vermag Schenkers Spielweise nur schwer nachvollziehen. Indem sie die ausgedrückte Struktur selbst generiert, wird sie zur self-fulfilling prophecy. Andererseits zeigt die Passage ebenso deutlich, wie ernst Schenkers oft wiederholte Warnung zu nehmen ist, im Spiel nicht den Hintergrundsatz hervorzukehren (siehe unten): Dessen Abstieg wird hier ja gerade nicht betont.

Das undatierte Konzept eines Briefs von Moritz Violin an Moriz Rosenthal, offenbar kurz nach Schenkers Tod als klärendes Resümee einer Auseinandersetzung mit dessen Gedanken zum Verhältnis von Theorie und Praxis geschrieben, zeigt, wie der Schülerkreis das eben umrissene performative Element der Musiktheorie diskutierte:⁷²

Eine Gefahr birgt Musiktheorie immer. Empfindung, Gefühl etc. etc. läßt sich nicht durch Empfindung, Gefühl etc. etc. theoretisch darstellen. Die reine Tonempfindung, kann ich nur durch Tonempfindung erwidern [...]. Das ist aber nicht Theorie. Deshalb müssen wir das Wort, das wir beim Theoretisieren nur gebrauchen können, immer nur als *Transpositionerscheinung* der Empfindung, des Gefühls nehmen. Es hieße Schenker bitteres Unrecht zufügen, der vor allen Andern den spekulativen Theoretiker bekämpft, würden wir nicht bemerken, daß *jeder* technischer [sic] Ausdruck seiner Theorien nur die Transponierung dessen darstellt, was wir als sinnlichen Eindruck begreifen.

Es liegt mir eine Bemerkung von Ihnen zur Urlinie tief, tief im Ohr u. Gemüt. Sie sagten ungefähr: »Was sollen denn die einzelnen Noten (Linienführung) gegenüber den undefinierbaren Imponderabilien der Melodie, ja des ganzen Werkes bedeuten?«. Ich verstand da genau was Sie [...] empfanden! Ich muß da tief in Schenkers Ideen hineingreifen. Gleichnisse sollen uns dann ganz zusammenführen. Schenker unterscheidet quasi die geistige Idee von der sinnlichen Idee. Er spricht von einer musikalischen Vordergrund u. Hintergrundtechnik [...]. Ich möchte das präziser durch das Gleichnis einer ewigen Wahrheit ausdrücken:

Alles Lebende der Welt, lebt von der Vordergrundtechnik des Schöpfers. Seine reizvollen motivischen Kniffe, die Sinnlichkeit, Begierde, Wollust, Schönheitsdrang, sind wahrlich nur Form, um dem Urgesetz seiner geistigen Idee, der Zeugung, (der Urlinie des Geschehens) Geltung zu verschaffen. Gewiß ist der Vordergrund, das Sekundäre, das Primäre in unserem Leben u. doch sind wir am nächsten dem Schöpfer, wenn wir unsere Urlinie des Lebens, die Liebe, diese wahre geistige Zeugungsidee in uns tragen.

Wir atmen den Duft der Blumen. Das ist sicher nicht die geistige Mission der Blumen. Der Duft erweckt in uns nur die Liebe zu ihr. Wir kommen ihr u. dem Schöpfer näher wenn wir sie als Botaniker [...] betrachten. Wir erschauern dann vor den Zeichen, die uns zeigen, wie das Gesetz der Zeugung, diese geistige Idee, durch mechanische Zeugungseinrichtungen ewige Geltung verschafft wurde [sic]. Genießen werden wir dann doppelt Duft u. Geist.

Schenkers Anweisungen sind in diesem Sinne analytisch fundiert, da sie auf der Basis der postulierten Analogie von musikalischem Regelwerk, fachsprachlicher Terminologie und pianistischer Ausführung eine Lesart der musikalischen Struktur ins Klavierspiel tragen. Bei Schnabel bemängelte Schenker die Missachtung von »Coloratur und Diminution«. Er dagegen möchte die Verhältnisse zwischen den Schichten im Werk auch klanglich realisiert wissen; für »unerlässlich« hält er in *Der freie Satz* (im Kapitel über die *Bedeutung des Ursatzes für Komposition, Lehre und Vortrag*) »die Erziehung mindestens zu den Zügen als den *Hauptmitteilern allen Zusammenhanges*«. ⁷³ Dabei widmet Schenker sich in den Karger-Mitschriften, anders als Violins Ausführungen es vermuten ließen,

⁷² Ediert in *Schenker Documents Online*.

⁷³ Schenker 1935, 37.

ausschließlich Schichten des Vordergrundes – auch dies im Einklang mit dem Lehrwerk, in dem er das Zerrbild eines Vortrags geißelt, der sich in der plakativen Betonung des Hintergrunds erschöpfe.⁷⁴ Werde die Musik nicht derart modelliert, so fehle die »Technik des musikalischen Geistes«, von der Schenker »die mechanische Technik« abhebt.⁷⁵ »Mechanische« sei die Voraussetzung für »musikalische Technik«, die jene »in sich einschließt und in Seele auflöst«⁷⁶ und auf musiktheoretischer Bildung gründe. Für diese musiktheoretische Bildung setzte Schenker sich uneingeschränkt ein und attackierte Lehrer, die »den Kindern« alles vorenthielten, »was nur irgendwie die sogenannte musikalische ›Theorie‹ streift«.⁷⁷

Aufschlussreich für Schenkers Denken ist, welche Folgen er bloßem Aktionismus zuschreibt: »[S]tatt eines stark athmenden Kunstwerkes« ertöne als dessen desaströse Folge »ganz entsetzlich unter den Händen der jungen Spieler das Knochengerassel eines Sonatenskeletts«.⁷⁸ Schenker greift hier zu einer biologischen Metapher. Die Vortragslehre beschreibt Musik als etwas Lebendes: Sie atme durch eigene Lunge und habe einen eigenen Blutstrom;⁷⁹ *Der freie Satz* nennt das Kunstwerk einen »musikalischen Organismus«.⁸⁰ Nicht zu übersehen ist freilich, dass Schenkers Begriff des Organischen einem Wandel unterworfen war. In *Der Geist der musikalischen Technik* beschränkte er organisches Komponieren noch auf nicht Intendiertes:⁸¹ »In der That«, heißt es da zunächst ganz apodiktisch, »ist kein musikalischer Inhalt organisch.«⁸² Schenker lässt nur eine Ausnahme zu: Wahrhaft organisches Komponieren liege einzig dann vor, »so lange es vom Bewusstsein nicht befleckt« sei.⁸³ Ausgehend von diesen Thesen lässt sich eine Verbindung zu KV 475 skizzieren: Schenker lobt Reineckes Umgang mit Mozarts Ornamentik, sah sie also offenbar als wesentliches Element dieser Musik. Wenig später nannte er im *Beitrag zur Ornamentik* »die Absichtslosigkeit, das Ewig-Improvisirte der Gedanken« das Prinzip der »grossenClassiker«.⁸⁴ Dass er an einer ›Fantasie‹ aufzeigt, was ›organisches Spiel‹ sei und wie das scheinbar Fantastische der Oberfläche aus der Auskomponierung eines Hintergrunds entstand, erscheint in diesem Zusammenhang nur folgerichtig.

74 »Nicht etwa, daß die Urlinie so ausgerufen werden müßte, wie fälschlich im Vortrag einer Fuge die Einzelsätze ausgerufen werden; schon allein das Wissen um die Zusammenhänge genügt, um dem Spieler Mittel des Vortrags einzugeben, die einen Zusammenhang empfinden lassen« (ebd., 34 f., stellvertretend für weitere Bemerkungen in anderen Schriften; siehe auch Burkhart 1983, 107). Solche Aussagen relativieren die Darstellung von Schenker als einem reinen ›Hintergrund-Theoretiker‹ etwa bei Fink 1999, 132–137.

75 Schenker 1895a, 140.

76 Schenker 1895b, 161, ähnlich Kullak 1860, 256 f.

77 Ebd., 163.

78 Ebd.

79 Schenker 2000, 6.

80 Schenker 1935, 31.

81 Vgl. hierzu Pastille 1984 und die Replik Federhofers (1990, XXVI–XXIX) sowie Cook (2007), 36–38.

82 Schenker 1895a, 148.

83 Ebd., 150.

84 Schenker 1904, 12; dagegen etwa Kullak 1860, 262.

1894 schrieb Schenker, »[d]ie vollkommenste Anschauung des musikalischen Kunstwerkes« habe, wer »die darin waltenden (fremden oder eigenen) Gesetze des Komponisten, gleichsam die Vorsehung des Stückes, erkennt und durchfühlt.«⁸⁵ Er postuliert eine parareligiöse ›unio mystica‹;⁸⁶ »Genie« und »Zuhörer« verschmelzen, weil »der Zuhörer im Geniewerk, in dessen Inhalt und Schreibart von vornherein mitenthalten ist.«⁸⁷ Wer Individuelles in die Musik trage, kompromittiere diese Verbindung; »[d]er Zuhörer wird vom Genie abgeschnitten«, die einkomponierte ›interior performance‹ bleibt unrealisiert. Schenkers lapidare Folgerung: »Man spiele daher das Werk eines Meisters, wie man es geschrieben findet.« »Der wahre Vortrag« – und so erhält die eingangs zitierte Wendung vom »unwahr[en]« Spiel einen moralischen Unterton – hat eine soziale Relevanz.⁸⁸

Es lässt sich nicht nur fragen, wovon die ›Stimme‹ jener »interiorperformance« erzählt, sondern auch, ›wer‹ (oder ›was‹) sich da Gehör verschafft. Verknüpft man Theodor W. Adornos Formulierung, »[d]aß Musik sich selber vortrage, sich selbst zum Inhalt habe, ohne Erzähltes erzähle«⁸⁹, mit Schenkers von Eduard Hanslick inspiriertem Diktum⁹⁰, das musikalische Motiv sei »nur ein Zeichen für sich selbst oder, besser gesagt, Nichts mehr und Nichts weniger, als es selbst«⁹¹, so ›erzählt‹ sie vom Bau der Musik, vom Metadiskurs des Organischen. Ihn, die ästhetische Prämisse der Analyse, projiziert Schenker in den Text und seine Ausführung.⁹² Darin liegt die Performativität seiner Deutung im Kern begründet, das Interpretierende, provokant gesagt: das Fiktionale.

Fiktional ist Schenkers (Re-)Konstruktion einer ›interior performance‹ auch insofern, als dass der eng mit ihr verknüpfte Anspruch, die Werke so zu realisieren, »wie sie vor 110 oder 120 Jahren geklungen haben mochten«⁹³, ausblendet, dass bereits um 1800 das Mozart-Spiel Gegenstand einer Kontroverse war. Und offenbar stellte die c-Moll-Fantasie dabei kein marginales Beispiel dar, denn immerhin wurde sie sowohl in biographischer als auch in fiktionaler Literatur in jenem Zusammenhang thematisiert. Joseph Frank berichtete, wie bei KV 475 »[u]nter [Mozarts] Fingern das Klavier zum ganz anderen Instrument« wurde, und Thomas Irvine folgert, es sei »schwer zu glauben, daß Mozart durch eine kontrollierte, ›werktreue‹ Wiedergabe etwa des Artaria-Erstdrucks seinen Schüler so in Erstaunen gesetzt haben könnte.«⁹⁴ Wilhelm Heine ließ in *Hildegard von Hohenthal*

85 Schenker 1894, 96. Die Metapher des Sehens, die das Wort »Anschauung« anlegt, führt Schenker als roten Faden durch den Text. Der Aufsatz kulminiert in der Utopie, es sei »im Hören eines Kunstwerkes der höchste Triumph, die stolzeste Wonne [...], das Ohr gleichsam zur Macht des Auges zu erheben, zu steigern« (ebd., 103). Schenker grenzt davon »das unreife Anschauen« ab, »die Anschauung Desjenigen, der nicht auch die Technik der bezüglichen Kunst gut weiß« (ebd., 98).

86 Vgl. die religiöse Metaphorik in Schenker 1935, 18; siehe auch Cook 2007, 67.

87 Schenker 1924, 47.

88 Schenker 1923, 36; zusammenfassend Cook 2007, 307–318.

89 Adorno 1960, 106.

90 Hanslick 1854, 32.

91 Schenker 1895a, 138.

92 Analog zur Analyse der Sonate a-Moll KV 310: Eybl 1999, 139.

93 Schenker 1896, 191.

94 Irvine 2003, 49.

Frau von Lupfen am Klavier »eine meisterhafte Phantasie von Mozart so fertig [spielen], mit so viel Ausdruck und Gewalt über alle Eigenschaften des Fortepiano, dessen leiseste Zartheit und allerhöchste Stärke, daß *Lockmann* einmal über das andre ihr Beyfall zurief.«⁹⁵ Solche Berichte zeugen davon, dass es keinesfalls einen für selbstverständlich gehaltenen Modus des Vortrags von Mozarts Werken gab. Die Interpretation des Notats unterschied sich vielmehr schon regional: Während August Eberhard Müller für die Übertragung bachscher Vortragsprinzipien auf Mozarts Musik plädierte⁹⁶, reklamierte Franz Jakob Freystädler in einem leidenschaftlich gehaltenen Brief an Ambrosius Kühnel vom 25. Dezember 1812 das einzig wahre Wissen um Mozarts Klavierspiel für die Wiener Tradition.⁹⁷ Die Divergenz bedeutete eine ästhetische Verortung. Die Gültigkeit des Einheitsdiskurses der Ästhetik, auf dem Schenkers Deutung unhinterfragt basiert, schien ursprünglich für Mozarts Kompositionen strittig: Erinnerung sei an Johann Baptist Schauls Kritik, Mozart habe lediglich »große, undurchdringliche Labyrinth zu bauen gewußt«⁹⁸, oder die Rezension von Breitkopfs Mozart-Ausgaben in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, diese Musik sei modischer Anlass für »ein widerwilliges sträubiges Zerstückeln und Durcheinanderwerfen der Ideen: ein rauhes, wildes, widerhaariges Treiben, Toben und Wüten, ohne dass man weiß, woher? oder wohin?« geworden.⁹⁹ Diskontinuitäten und Brüche aber lagen nicht im Zentrum von Schenkers Interesse; Salzers These, wesentlich an der Fantasie sei »das Verständnis der musikalischen Richtung und Kontinuität«, könnte auch von ihm formuliert sein.¹⁰⁰ Wenn KV 475 nach Irvine »das Spiel zwischen dem Fantastischen und dem Rationalen, Gaukelei und Ordnung« diskutiert¹⁰¹, dann verschiebt Schenker dieses Gleichgewicht; Charles Rosens Fazit, das Stück sei »nach klassischen Maßstäben abnorm«, hätte er wohl für oberflächlich befunden.¹⁰² So gilt auch für Schenkers analysegesteuerte Übersetzung von Notat in Klang, dass in der Übersetzung das Translat sich stets verändert, Kontexte sowohl verliert als auch neu hinzugewinnt, weil Teile des Vermittlers und des Zielmediums in das Ergebnis einfließen.¹⁰³

95 Heinse 1795, 54; die Identifizierung von KV 475 stützt sich auf die Datierung des Drucks (ebd., 492).

96 Müller 1791.

97 Freystädler 1812.

98 Schaul 1809, 9.

99 »Recension« (AmZ 1800), 34. Kurz zuvor steht explizite Kritik an Mozarts Klaviersatz: Es sei »in die Klaviermusik ein rauher, zweckwidriger Symphoniegeist – von welchem man mehrere von Mozarts Arbeiten dieser Gattung nicht frey sprechen kann – [...] eingerissen« (ebd., 33).

100 Salzer 1977, Bd. 1, 210, ähnlich Atlas 1986, 25.

101 Irvine 2003, 47.

102 Rosen 1983, 101.

103 Siehe im Überblick Baumann 1998; wie schon die sprachliche Übersetzung ohne Medienwechsel die Verortung von Schenkers Gedanken beeinflusst, zeigt Snarrenberg 1994 (vgl. dazu Eybl 2006, 14).

Anhang: Edition

Von Heinrich Schenker | *erhaltene* | Vortragsanweisungen | zu Mozarts *Fantasie in C moll* ||

[Taktzahlen im Text beziehen sich auf die NMA, Kargers Zählung steht im Anmerkungsapparat. » | « markiert Zeilenfall, » || « Seitenwechsel.]

T. 1	Vom 4. Achtel es aus \soll/ etwas beschleunigt auf das 3. Achtel as zugegangen werden, dann von as aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art Portamento zu c zurück gemacht werden. Von c zum h des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.
T. 2	Über die Achtelpause hinweg muß der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinüber- getragen werden. Das 3. Achtel ist tonvoll zu spielen, das 4. dagegen im Schatten also pp.
T. 5	Anders als in T. 1 u[.] 3 wird zwischen as und des (7. u. 8. Achtel) kein Porta- mento gemacht. Sämtliche Achtel müssen mit hochstehendem Ellbogen so dünn angeschlagen werden, daß der Ton gleichsam schwebend wird.
T. 6 u[.] 7.	Die kleine Secund vom 4. zum 5. Achtel rechts wird tonvoll aber ohne rite- nuto gespielt; die folgenden Achtel wie in T. 5 gleichsam schwebend.
T. 8 u[.] 9.	Sämtliche Achtel gleichsam schwebend.
T. 10–15	Links sind hier wieder sämtliche Achtel gleichsam schwebend zu spielen. Bei den Sechzehnteln rechts wird durch Wiegen der Hand ein weicher, forwärts [sic] schrei- tender Anschlag erzielt.
T. 16	Das erste und neunte Sechzehntel werden als Kopftöne zweier Terz- züge hervorgehoben, doch erhält das 9. Sechzehntel gegenüber dem ersten ei- nen etwas schwächeren Nachdruck. So wird die Einheit des ganzen Taktes erzielt.
T. 17	Gleiche Spielweise wie T. 16; nur muß hier der Mollfärbung zuliebe die Tongebung etwas leiser sein.
T. 18	Die Zweiunddreißigstelfigur links wird bei liegen bleibendem Baßton D ganz leicht durchlaufen, so daß über die Taktwende hinweg nur der Zug von D zu G zu hören ist. Hierbei erhält G in T. 19 den stärkeren Nachdruck.
T. 19	In den Takten 19ff[.] wird die Figur ebenso gespielt, nur D etwas kürzer liegen gelassen.
T. 22	Auf das 2. Viertel wird über die Pause hinweg etwas be- schleunigt zuge- gangen.
T. 33 ¹	Links ist bei <i>ais</i> das Chroma durch entsprechenden Druck zu unterstrei- chen!
T. 41 ²	Nach dem 1. Achtel ist das 2. piano frisch einzusetzen. Das 1. und 2. Ach- tel dürfen nicht gebunden sein.
T. 42 ³	Mit dünnem Ton wird auf das 3. Viertel zugegangen ⁴ , das – bei Aufwerfen der Hand etwas ⁵ kürzer als sein Wert ausgehalten – über den eingeschal- teten T. 43 ⁶ hinweg als Kopftön des 3-Zuges e ² -d ² -c ² gehört werden muß.

T. 50–53 ⁷	Gleiche Spielweise wie in T. 41–44. ⁸
T. 36–40 ⁹	Die Nebennot[e]n im Baße sind mit weichem Anschlag kaum hörbar zu spielen.
T. 45–49 ¹⁰	Die Nebennot[e]n im Baße sind mit weichem Anschlag kaum hörbar zu spielen.
T. 65 ¹¹	Die Achtelnoten rechts die jeweils in den nächsten Takt hinüberführen sind <i>staccato</i> zu spielen. Die Hand muß so gestellt sein, daß sie im vor hinein auf den Niederstreich des nächsten Taktes hinzielt – links muß der Aufstreich durch leichte Betonung des 5. Achtels gestützt werden.
T. 81 ¹²	Der Eintritt der Duolen nach de[n] vorhergehenden Triolen wird durch leichtes Innehalten auf dem 1. Achtel zum Ausdruck gebracht. Bei den 2 letzten Achteln wird bei etwas verstärktem Tone etwas zurückgehalten und dadurch die \curvearrowright im nächsten Takte vorbereitet.
T. 82 ¹³	Der Sechzehntellauf in der 2. Takthälfte ist ruhig zu spielen. Ebenso die Oktaven in T. 84. ¹⁴
T. 86 ¹⁵	Das punktierte Achtel muß hier und an allen Parallel- stellen (wie es ein Grundgesetz erfordert) etwas über seinen Wert ausgehalten werden. Das punktierte Achtel wird sinngemäß etwas angedrückt, dann ohne die Hand zu heben oder deren Stellung zu ändern der Druck nachgelassen, worauf die Zweiunddreißigstel mit dünnstem Tone auf dem Wege zum nächsten Achtel mitge- nommen werden können. Das <i>f</i> ¹ der Mittelstimme ist hier und an allen Parallel- stellen tonvoll, den Klang eines Hornes nachahmend zu spielen.
T. 125 ff. ¹⁶	Hier ist das » <i>non legato</i> « zu beobachten.
T. 131 ff. ¹⁷	Die Triolen links sind ganz dünn auf das nächste Achtel hinzuspielen. Nach Erreichen des Achtels, das einen leichten Nachhall erhält ist die Hand zu heben.
T. 165 ¹⁸	Das fünfte Achtel <i>as</i> ² wird etwas angedrückt, die folgenden jedoch müssen ¹⁹ ähnlich wie in T. 8 u[.] 9 mit hoch- stehendem Arm gleichsam schwe- bend gespielt werden.
T. 166 ²⁰	Gleiche Spielweise wie T. 165. ²¹
T. 167 ²²	Die Achtel links müssen knapp an der Taste gespielt werden. Die Hand wird nach Anschlag des Tones gehoben und das Pedal kurz nachgetreten, wodurch der Ton einen leichten Nachhall erhält. Es wird durch diese Spielweise das Streichen eines Kontrabasses nachgeahmt.
T. 168 ²³	Das erste <i>g</i> ¹ und das erste <i>f</i> ¹ müssen tonvoll gespielt werden. Ebenso auch in der 2[.] Hälfte von T. 170. ²⁴ Links hier und T. 169 ²⁵ gleiche Spiel- weise wie T. 18 u[.] 19.
T. 174 u[.] 175 ²⁶	Es ist darauf zu achten, daß das dritte Achtel recht[s] noch <i>forte</i> also besonders tonvoll gespielt werde, während links der Baß <i>piano</i> einsetzt, wie es Mozart ausdrücklich verlangt. ²⁷

Anmerkungen zur Edition:

- 1 Karger zählt die Klammern 1 und 2 durch: »T 33 u. 39«.
- 2 Ursprünglich »T. 47.«.
- 3 Ursprünglich »T. 48.«.
- 4 Es folgt durchstrichen: »dessen Wert | durch Aufwerfen der Hand etwas | verkürzt wird, gleichzeitig aber«.
- 5 Es folgt durchstrichen: »verkürzt – über den«.
- 6 Ursprünglich »T. 49.«.
- 7 Ursprünglich »T. 56–59«.
- 8 Ursprünglich »T. 47–50«.
- 9 Ursprünglich »T. 42–46«.
- 10 Ursprünglich »T. 51–55«.
- 11 Ursprünglich »T. 71«.
- 12 Ursprünglich »T. 87«.
- 13 Ursprünglich »T. 88«.
- 14 Ursprünglich »T. 87«.
- 15 Ursprünglich »T. 91«.
- 16 Ursprünglich »T. 130 ff.«.
- 17 Ursprünglich »T. 136 ff.«.
- 18 Ursprünglich »T. 169«.
- 19 Hier folgt auf dem Kopf stehend und ausgestrichen der Beginn von S. 3: »tender Anschlag erzielt.«.
- 20 Ursprünglich »T. 170«.
- 21 Ursprünglich »T. 169«.
- 22 Ursprünglich »T. 171«.
- 23 Ursprünglich »T. 172«.
- 24 Ursprünglich »T. 174«.
- 25 Ursprünglich »T. 173«.
- 26 Ursprünglich »T. 178 u 179«.
- 27 Vgl. aber Mozart (1785a), 79.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1960), *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1964), »Nach Steuermanns Tod«, in: Adorno, Theodor W., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux · Impromptus* (= Gesammelte Schriften 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982, 311–317.
- Atlas, Raphael (1986), »Coherence vs. Disunity: The Opening Section of Mozart's Fantasy, K. 475«, *Indiana Theory Review* 7, 23–37.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/62), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde., Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1994.

- Baumann, Uwe (1998), »Übersetzungstheorien«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, 649–652.
- Blasius, Leslie David (1996), *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 9), Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Burkhart, Charles (1983), »Schenker's Theory of Levels and Musical Performance«, in: *Aspects of Schenkerian Theory*, hg. von David Beach, New Haven/London: Yale University Press, 95–112.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance. A Critical Introduction*, London/New York: Routledge.
- Cook, Nicholas (1999), »Analysing Performance, Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, 2. Aufl. Oxford/New York: Oxford University Press 2001, 239–261.
- (2007), *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1977), *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eisen, Cliff / Christopher Wintle (1999), »Mozart's C Minor Fantasy, K. 475: An Editorial ›Problem‹ and its Analytical and Critical Consequences«, *Journal of the Royal Musical Association* 124, 26–52.
- Eybl, Martin (1999), »Archäologie der Tonkunst. Mozart-Analysen Heinrich Schenkers«, in: *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 6), hg. von Gernot Gruber u. Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 133–145.
- (2006), »Einleitung«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung [...]* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl u. Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau, 9–16.
- Federhofer, Hellmut (1985), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside* (= Studien zur Musikwissenschaft 3), Hildesheim u. a.: Olms.
- (1990), »Vorwort«, in: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 5), hg. von dems., Hildesheim u. a.: Olms, XI–XXXII.
- Fink, Robert (1999), »Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, 2. Aufl. Oxford/New York: Oxford University Press 2001, 102–137.
- Freystädtler, Franz Jakob (1812), Brief an Ambrosius Kühnel, D-LEsta, Bestand Musikverlag C. F. Peters.
- Fuchs, Dieter (1999), »Gesetz«, in: *Metzler Goethe Lexikon*, hg. von Benedikt Jeßing, Bernd Lutz u. Inge Wild, Stuttgart/Weimar: Metzler, 175.

- Furtwängler, Wilhelm (1954), »Heinrich Schenker. Ein zeitgemäßes Problem«, in: ders., *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden: Brockhaus, 198–204.
- Gebauer, Gunter / Christoph Wulf (1998), *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Goehr, Lydia (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford/New York: Clarendon Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1802), »Natur und Kunst«, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 2, Zürich/München: Artemis/Deutscher Taschenbuch-Verlag 1977, 141.
- (1808), »Schriften zur Farbenlehre«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, hg. von Ernst Beutler, Zürich/München: Artemis/Deutscher Taschenbuch-Verlag 1977, 7–837.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.
- Heinse, Wilhelm (1795), *Hildegard von Hohenthal*, hg. von Werner Keil, Hildesheim u. a.: Olms 2002.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart: Steiner.
- Hübler, Axel (2001), *Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen/Basel: Francke.
- Irvine, Thomas (2003), »Mozarts KV 475: Fantasie als Utopie«, *Acta Mozartiana* 50, 37–49.
- Jonas, Oswald (1957), [Antwort auf die Preisfrage], in: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 10), hg. von Hans Albrecht, Kassel u. a.: Bärenreiter, 54–65.
- Karger, Friederike (ca. 1950), Briefe an Joseph Marx, A–Wn, Briefnachlass Joseph Marx.
- Kinderman, William (1991), »Subjectivity and Objectivity in Mozart Performance«, *Early Music* 19, 593–600.
- Kullak, Theodor (1860), *Die Ästhetik des Klavierspiels*, hg. von Walter Niemann, 11. Aufl. Leipzig: Kahnt 1922.
- Marx, Joseph (1935), »Der Musikforscher Heinrich Schenker«, *Neues Wiener Journal*, 3. Februar 1935, 8.
- (1947), *Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik*, hg. von Oswald Ortner, Wien: Gerlach & Wiedling.
- Mozart, Leopold (1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, hg. von Greta Moens-Haenen, Kassel u. a.: Bärenreiter 1995.
- Mozart, Wolfgang Amadé (1785a), Fantasie KV 475, in: ders., *Klaviersonaten* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IX, Werkgruppe 25), Bd. 2, hg. von Wolfgang Plath u. Wolfgang Rehm, Kassel u. a.: Bärenreiter 1986, 70–79.
- (1785b), Fantasie KV 475 / Sonate KV 457, Faksimile-Edition, CD-ROM, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg: Mozarteum 2006.
- (1785c), *Fantasie und Sonate für das Pianoforte*, hg. von Ignaz Moscheles, Stuttgart: Hallbergro. J.
- (1785d), »Fantasie und Sonate No. 18. C moll«, in: *Edition Cotta. Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke*, hg. von Sigmund Lebert, Stuttgart/Berlin o. J.

- (1785e), *Sonaten für das Pianoforte*, hg. von Wilhelm Rauch, Leipzig/Bruxelles/London: Cranzo. J.
- Müller, August Eberhard (1791), *Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte hauptsächlich in Absicht richtiger Applicatur*, Leipzig: Schmidt & Rau.
- Müller von Asow, Erich Hermann (1929), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden: Limpert.
- Pastille, William A. (1984), »H. Schenker, Anti-Organicist«, *19th Century Music* 8, 29–36.
- Raff, Christian (2002), »»Ausweichungen« als Kunstmittel. Zu den Tonarten in W. A. Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475«, in: *Mozart Studien*, Bd. 11, hg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider, 165–187.
- Rampe, Siegbert (1995), *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- »Recension. Oeuvres complectes de Wolfgang Amadeus Mozart, au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel à Leipsic.« (1800), *Allgemeine musikalische Zeitung* 3/2, 8. Oktober, 25–35.
- Rosen, Charles (1983), *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995.
- Rothstein, William (1984), »Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas«, *19th Century Music* 8, 3–28.
- Salzer, Felix (1977), *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 10/11), 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Schachter, Carl (1991), »20th-Century Analysis and Mozart Performance«, *Early Music* 19, 620–626.
- Schaul, Johann Baptist (1809), *Briefe über den Geschmack in der Musik*, Karlsruhe: Macklot.
- Schenker, Heinrich (o. J., a), *Zum Vortrag von Beethovens Sonate op 14 N° 2*, Manuskript von Friederike Karger, Nachlass Friederike Karger, Privatbesitz.
- (o. J., b), *Zum Vortrag von Beethovens Sonate op 110*, Manuskript von Friederike Karger, Nachlass Friederike Karger, Privatbesitz.
- (o. J., c), *Von Heinrich Schenker empfangene Vortragsanweisungen zu Mozarts Fantasie in C moll*, Ms. von Friederike Karger, Nachlass Friederike Karger, Privatbesitz.
- (1894), »Das Hören in der Musik«, in: Federhofer 1990, 96–103.
- (1895a), »Der Geist der musikalischen Technik«, in: Federhofer 1990, 135–154.
- (1895b), »Zur musikalischen Erziehung«, in: Federhofer 1990, 154–166.
- (1896), »Zur Mozartfeier«, in: Federhofer 1990, 189–191.
- (1904), *Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken [...]*, Wien: Universal Edition.
- (1908) [Pseudonym: Artur Niloff], *Instrumentationstabelle*, Wien: Universal Edition.
- (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien 2), Wien/Leipzig: Universal Edition, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1991.

- (1914), *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate As Dur op. 110. Kritische Einführung und Erläuterung*, hg. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition 1972.
- (1922), »Mozart: Sonate A-Moll«, *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht* 2, Heft 2, 7–24, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1990.
- (1923), »Der wahre Vortrag«, *Der Tonwille* 3, Heft 6, 36–40.
- (1924), »Wirkung und Effekt«, *Der Tonwille* 4, Heft 2/3, 47 f.
- (1925a), »Die Kunst der Improvisation«, *Das Meisterwerk in der Musik* 1, 9–40, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- (1925b), »Weg mit dem Phrasierungsbogen«, *Das Meisterwerk in der Musik* 1, 41–60.
- (1926), »Mozart: Sinfonie G-Moll«, *Das Meisterwerk in der Musik* 2, 105–157.
- (1935), *Der freie Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien 3), hg. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition 1956.
- (2000), *The Art of Performance*, hg. von Heribert Esser, übers. von Irene Schreier Scott, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Schenker Documents Online*, hg. von Ian David Bent, <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>:
- Heinrich Schenker an Emil Hertzka, 5. Mai 1914 (WSLB 211),
 - Heinrich Schenker an Ernst Lamberg, 8. Juli 1924 (OJ 5/24),
 - Artur Schnabel an Heinrich Schenker, 6. Dezember 1925 (OJ 14/14),
 - Heinrich Schenker an Oswald Jonas, 26. Januar 1933 (OJ 5/18, 22),
 - Oswald Jonas an Heinrich Schenker, 28. Januar 1933 (OJ 12/6, [19]),
 - Moritz Violin an Moriz Rosenthal, evtl. Anfang 1935 (OJ 70/3).
- Snarrenberg, Robert (1994), »Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hg. von Anthony Pople, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 29–56.
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, hg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a.: Bärenreiter 1997.
- Walls, Peter (2003), *History, Imagination and the Performance of Music*, Woodbridge: Boydell Press.
- Wason, Robert W. (2006), »From Harmonielehre to Harmony: Schenker's Theory of Harmony and Its Americanization«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung [...]* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl u. Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau, 171–201.
- Wikman, Bertil (2007), »Heinrich Schenker, Artur Schnabel and the Relationship between Analysis and Interpretation«, *6th European Music Analysis Conference*, Freiburg i. Br.
- Wolf, Eugene K. (1992), »The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457«, *The Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History, Criticism, Analysis, and Performance Practice* 10, 3–47.