

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 26 (2006)

Rubrik: Freie Beiträge

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« Freie Beiträge » et l'écriture contemporaine dans

Werner Heine's *Die Gedanken*

— par —
Sylvain Lévy
Université de Montréal (Montréal)

Le dialogue de deux auteurs contemporains, Werner Heine et Rainer Maria Rilke, nous offre l'occasion de faire émerger une autre dimension dans l'écriture contemporaine : celle de la forme. Des œuvres peuvent servir à mettre en évidence cette approche de la forme. Des œuvres peuvent servir à montrer que la forme n'est pas un obstacle à la traduction. Le travail et l'analyse de la poésie pour piano de 1948 et le fragment de la Première Symphonie de Rilke en sont deux exemples. Il convient enfin de retrouver une forme originale et une des œuvres de *Freie Beiträge*, des variations qui lui permettent de faire ce travail.

Il faut citer Werner Heine avec le compositeur de nos actuels concertos-Cinéma pour souligner ce courant. Jusqu'à lui, les livres de nos Poètes-Symphonistes (notamment celles dont) se placent dans le cadre de la composition, poème et la forme n'étant pas dissociées. Un siècle ou plus d'écriture bâtie sur l'écriture de poèmes traditionnels, en relation avec l'idée de variation.

On peut dire lors de pour la quatrième symphonie : comment la variation peut-elle à l'instinct de renouveler la forme, de dépasser la tradition traditionnelle ? les procédés de variation utilisés dans les œuvres précédentes sont encore en usage, si bien, mais pas toujours, préférablement évoqués. Cependant, dans cette dernière œuvre, Rilke nous éprouve les limites du procédé de variation jusqu'à la枯渇 (épuisement). Un élément est visible jusqu'à ce qu'il devienne nul, disparaît tout progressivement, et ce sont des métamorphoses successives qui caractérisent la structure, l'organisation de l'œuvre. Peut-être faut-il que cette structure repose sur l'écriture musicale de différents processus et structures thématiques qui, en mettant chacun à contribution la cohérence de manière particulière, font vivre à l'autre l'impression d'une temporalité variable.

1. Ces œuvres sont une version révisée d'une partie de mes notes de classe au sujet de l'écriture contemporaine et donnée en octobre 2006 dans la direction de Georges-Henri Gagnon. La version définitive de cette conférence, intitulée *« Écriture dans l'espace et l'espace dans l'écriture : l'écriture poétique avec Hans Brandstetter à Berlin 2005 à Paris»*,

2. Ce article est une version révisée d'une partie de mes notes de classe au sujet de l'écriture contemporaine et donnée en octobre 2006 dans la direction de Georges-Henri Gagnon. La version définitive de cette conférence, intitulée *« Écriture dans l'espace et l'espace dans l'écriture : l'écriture poétique avec Hans Brandstetter à Berlin 2005 à Paris»*,

Processus de variation/métamorphose dans *Métaboles* d'Henri Dutilleux¹

Anna Stoll-Knecht (New York)

Le principe de variation joue un rôle significatif dans l'œuvre d'Henri Dutilleux, puisqu'il lui permet de franchir une étape décisive dans son parcours créateur : celle du renouvellement de la forme. Dès ses premières œuvres, le compositeur privilégie le principe de variation, mais en composant presque exclusivement à l'intérieur des schémas traditionnels : le *Choral et variations* de la *Sonate pour piano* de 1948 et la *Passacaille* de la *Première Symphonie* de 1951 en témoignent. Avec *Métaboles*, il parvient enfin à « trouver une forme originale » et c'est précisément le principe de variation qui lui permet de faire ce pas :

« Il faut placer *Métaboles* dans le contexte de mes autres œuvres. C'était pour moi comme un tournant. Jusque là, ma *Première* et ma *Deuxième Symphonie* (toutes différentes qu'elles soient) se plaçaient dans le cadre de la symphonie, même si la forme n'était pas classique [...]. Mais ce qui m'intéressait beaucoup, c'était de trouver une forme originale, en relation avec l'idée de variation. »²

On peut dès lors se poser la question suivante : comment la variation permet-elle à Dutilleux de renouveler la forme, de dépasser les schémas traditionnels ? Les procédés de variation utilisés dans les œuvres précédentes sont extrêmement sophistiqués, et, par certains aspects, préfigurent *Métaboles*. Cependant, dans cette dernière œuvre, Dutilleux repousse les limites du procédé de variation jusqu'à la métamorphose. Un élément est varié jusqu'à ce qu'il devienne *autre*, désormais *non-reconnaissable*, et ce sont ses métamorphoses successives qui conditionnent la structure organique de l'œuvre. J'aimerais montrer ici que cette structure repose sur l'utilisation simultanée de différents processus de transformation thématique qui, en mettant chacun à contribution la mémoire de manière particulière, font vivre à l'auditeur l'expérience d'une temporalité variable.

1 Cet article est une version remaniée d'une partie de mon mémoire de Licence soutenu à l'Université de Genève en octobre 2006 sous la direction de Georges Starobinski (« De la variation aux *Métaboles* : analyse d'une évolution dans l'œuvre d'Henri Dutilleux »).

2 Entretien personnel avec Henri Dutilleux, le 8 juillet 2005 à Paris.

Temps, mémoire, variation

Le rôle de la mémoire et la perception du temps musical sont des questions centrales pour le compositeur :

« Ce qui me paraît sûr, avec le recul, c'est un certain nombre de constantes qui apparaissent dans mon style à partir de la *Première Symphonie* (plus encore que dans ma *Sonate* pour piano qui lui est antérieure de trois ou quatre ans). En particulier, c'est à partir de cette *Première Symphonie* que se manifeste l'importance du concept de «mémoire» avec tout ce qui s'y attache (notions de variations, de préfigurations, de prémonitions...). Nous touchons là à la question du temps musical, d'une particulière perception du temps, considérée à la manière proustienne (l'œuvre de Proust m'a en effet beaucoup influencé). On peut observer que cette préoccupation n'a cessé de s'intensifier dans mes œuvres ultérieures : *Deuxième Symphonie – Le Double, Métaboles, Tout un monde lointain..., Ainsi la Nuit, Timbres, espace, mouvement*. Chacune d'elles se réfère à une certaine idée de cycle et même de temps circulaire, plus particulièrement peut-être pour *Métaboles, Tout un monde lointain..., Ainsi la Nuit*. »³

Le principe de variation, intimement lié au temps et à la mémoire, n'est perceptible que si la mémoire peut comparer l'élément varié avec le souvenir de son état original.⁴

Dutilleux insiste sur l'importance des événements sonores qui sollicitent une mémoire plus lointaine :

« Si j'évoque la notion de mémoire, je pense à tel événement sonore, parfois très bref et non identifiable dans l'instant, qui se fixera dans l'inconscient de l'auditeur et jouera son rôle *a posteriori*. C'est là une fonction moins apparente que l'accord-pivot : toujours cette idée, d'ailleurs évidente, qu'une œuvre ne vit pas seulement d'éléments fugitifs, si provocants soient-ils, mais qu'elle s'inscrit dans une trajectoire, cette trajectoire que l'auditeur ne peut saisir totalement à la première audition. »⁵

3 Henri Dutilleux (entretien avec Dom Angelico Surchamp), *Revue Zodiaque*, Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire 1983, cahier 35, p. 37–38.

4 On peut généraliser cette réflexion et en faire la condition même de l'existence du discours musical, comme le fait Pierre Boulez dans son article « L'enjeu thématique » : « La musique étant un art inscrit dans la durée, elle fait appel à la mémoire, la mémoire immédiate ou la mémoire plus lointaine. Elle établit la comparaison entre les objets que l'oreille lui fournit. Il n'y a discours que si l'on parvient à lui donner cohérence et intelligibilité » (in : *Jalons (pour une décennie)*, Paris 1985, p. 173).

5 Henri Dutilleux, *Mystères et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, Paris 1997, p. 101–102.

Cette distinction entre une appréhension immédiate et une prise de conscience plus tardive des liens thématiques cachés me semble fondamentale dans une œuvre qui joue avec des temporalités multiples. Les titres de certaines parties de *Métaboles*, révélateurs en ce sens-là, évoquent différents phénomènes temporels : *Incantatoire* et *Obsessionnel* suggèrent la répétition, *Linéaire* un temps continu et *Torpide* un temps suspendu. Cette « particulière perception du temps » à laquelle Dutilleux fait allusion est liée à la cohabitation de ces temps différents.⁶

Métaboles

Cette œuvre pour grand orchestre symphonique est le fruit d'une commande faite au compositeur par Georges Szell en 1959, pour le quarantième anniversaire de l'Orchestre de Cleveland. C'est là qu'elle fut créée six ans plus tard, le 14 janvier 1965.

« Ce qui m'avait frappé dans l'orchestre de Cleveland, c'était la transparence, la clarté de ses bois. Dans *Métaboles*, j'ai beaucoup privilégié cette catégorie d'instruments. »⁷ En réalité, les cinq parties de l'œuvre sont chacune dédiées à une famille d'instruments en particulier : les bois dans *Incantatoire*, les cordes dans *Linéaire*, les cuivres dans *Obsessionnel* et la percussion dans *Torpide*. La dernière partie, *Flamboyant*, met tout l'orchestre en avant.

Les *Métamorphoses* composées au XX^e siècle expliquent en partie le choix du titre de l'œuvre : « je pensais à l'idée de métamorphose », explique Dutilleux, « seulement ce titre avait été employé souvent – notamment chez Strauss et Hindemith. »⁸ Rappelons que le genre des variations symphoniques, inauguré par Brahms avec ses *Variations sur un thème de Haydn* (1873), est largement exploité à la fin du XIX^e et au XX^e siècle.⁹ On peut citer les *Variations symphoniques* de Dvorák (1877) et de Franck (1885), le *Don Quixote* de Strauss (1897), les *Variations Enigma* d'Elgar (1899), ou encore la contribution de Reger (*Variations et fugue sur un thème joyeux de Hiller* de 1907 et *Variations et fugue sur un thème de Mozart* de 1914). Les

6 A ce sujet, voir l'étude très pointue de Maxime Joos (*La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Paris 1999).

7 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 11.

8 Cf. entretien (note 2).

9 Pour une étude détaillée de l'histoire de la variation instrumentale jusqu'au début du XX^e siècle, voir Robert U. Nelson (*The Technique of Variation, a Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles 1948).

Variations pour orchestre op. 31 de Schönberg, composées en 1928, représentent une étape importante dans l'évolution du compositeur – comme c'est le cas pour Dutilleux –, puisque c'est la première œuvre orchestrale qui utilise la technique dodécaphonique. Hindemith a composé des *Métamorphoses symphoniques sur des thèmes de Carl Maria von Weber* en 1943, deux ans avant les *Métamorphoses* de Strauss pour orchestre à cordes (1945), hommage à la ville de Munich bombardée en octobre 1943. A la même époque, Britten compose une partition pédagogique qui présente les familles d'instruments de l'orchestre sous forme de variations, *The Young Person's Guide to the Orchestra*, ou *Variations et Fugue sur un thème de Purcell*. Dans la seconde moitié du siècle, le terme « variation » a été utilisé aussi bien par Pierre Henry dans ses *Variations pour une porte et un soupir* (1963), que par John Cage, pour qualifier la lecture aléatoire d'un texte (*Thèmes et Variations*, 1982). A côté de ces expériences, des compositeurs comme Elliott Carter (*Variations pour orchestre*, 1956) ou Luigi Dallapiccola (*Variazioni per orchestra*, 1954) ont continué à explorer le genre de la variation symphonique dans les années 50.

Ainsi, Dutilleux se situe avec *Métaboles* dans une tradition d'écriture importante au XX^e siècle tout en expérimentant une forme nouvelle pour lui.

« Le titre général de l'œuvre pourrait être *Métamorphoses* », reconnaît Dutilleux, mais « il semble que *Métaboles* réponde beaucoup mieux au processus suivant : un élément thématique se transforme par une *succession de petites mutations*. »¹⁰ Le compositeur fait une distinction entre le métabole¹¹, qui se produit par une « succession de petites mutations », et la métamorphose, dont la définition ne précise pas s'il s'agit d'une transformation continue ou par étapes.

La question de l'étape est intéressante, et elle nous amène à celle de la différence entre variation et métamorphose. Un objet varié est *reconnu* lorsqu'il est comparé avec son apparition précédente, tandis qu'un objet métamorphosé a subi un « changement de forme, de nature ou de structure si considérable » qu'il « n'est plus reconnaissable. »¹² Mais s'il n'est plus reconnaissable, comment peut-on établir le lien entre les deux éléments ? Comment peut-on entendre – ou voir – qu'il s'agit du même objet transformé, et non pas de deux objets différents ? Tout est dans cette « succession de

10 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 12. C'est moi qui souligne.

11 Le substantif féminin est une figure rhétorique, le substantif masculin renvoie à l'entomologie.

12 *Grand Robert de la langue française* 2001.

petites mutations » : on ne peut faire le lien entre deux éléments que si l'on assiste, d'une façon ou d'une autre, à l'une des étapes de la transformation.¹³ Ces « petites mutations » sont les étapes de variation d'un motif. Ainsi, on ne peut identifier une métamorphose que si le stade intermédiaire de la variation est repérable.

Voici le commentaire de Dutilleux à propos du terme « métabole » :

« *Métabole*, ce terme de rhétorique, adopté à propos de formes musicales, trahit la pensée de l'auteur. Présenter une ou plusieurs idées dans un ordre et sous des aspects différents jusqu'à leur faire subir, par étapes successives, un véritable changement de nature. Par analogie, ainsi en est-il du monde des insectes et de leurs prodigieuses [sic] métaboles [...]. »¹⁴

En grec ancien, *métabolé* signifie littéralement le « déplacement » ou le « changement », puis « l'action de changer » ou de « se transformer ». Dans la théorie musicale antique, le terme indique un changement de système (conjoint ou disjoint) ou de rythme, c'est-à-dire une « modulation ». En rhétorique, la « métabole » peut renvoyer à deux figures : celle qui consiste à « répéter, à l'intérieur d'une même phrase, des mots déjà employés, mais dans un ordre différent », ou celle qui répète « une même idée en termes différents. »¹⁵ En entomologie, le substantif au masculin désigne un « insecte, et par extension, un animal à métamorphoses, sortant de l'œuf sous une autre forme que l'insecte ou l'animal adulte ». La définition de l'adjectif « métabole » précise qu'il « se dit d'un insecte ou d'un animal qui subit des transformations importantes au cours de son développement post-embryonnaire. »¹⁶

13 A ce propos, Françoise Frontisi-Ducroux se livre à une réflexion intéressante sur le « moment de la métamorphose » dans son étude sur les récits – littéraires ou picturaux – de métamorphose dans l'Antiquité. Les représentations de métamorphoses « mettent en image un événement qui consiste en un *passage* d'un état antérieur à un état ultérieur » (*L'homme-cerf et la femme araignée*, Paris 2003, p. 78, c'est moi qui souligne). Dès lors, « comment l'image fixe peut-elle résoudre le problème de la figuration graphique d'un événement qui implique un changement d'état » (p. 80) ? Trois solutions sont possibles : juxtaposer les différentes étapes de la transformation, représenter la métamorphose accomplie en l'explicitant par le contexte ou montrer la métamorphose encore incomplète. Dans un passage de *Métaboles*, Dutilleux juxtapose deux étapes de transformation (cf. p. 123 de cet article).

14 Propos du compositeur cités par Myriam Soumagnac lors de la diffusion de *Métaboles* sur France-Musique le 10 mai 1977.

15 *Grand Robert*.

16 Id.

En rhétorique, la « métabole » est une répétition variée ; en entomologie, c'est une métamorphose.

Dans *Métaboles*, le principe de variation mène toujours à la métamorphose, qui entraîne elle-même d'autres métamorphoses jusqu'à ce que le motif de base reprenne son aspect initial à la fin du cycle. Comme le précise Dutilleux, la forme de l'œuvre est conditionnée par ces métamorphoses « éternelles » qui sont à l'image de celles de la nature :

« [...] L'auteur n'a cessé, en concevant cette œuvre, de songer au monde mystérieux et fascinant des éternelles métamorphoses. L'esprit et la forme de cette musique trouvent ainsi leur origine dans une intense contemplation de la nature. »¹⁷

Processus de transformation dans Métaboles

Dutilleux admet avoir eu une « idée très précise de la structure d'ensemble avant d'entamer le travail d'écriture »¹⁸ de l'œuvre :

« [...] Ces pièces, au nombre de cinq, s'imbriquent les unes dans les autres et présentent le schéma suivant : dans chacune d'elles, la figure initiale – mélodique, rythmique, harmonique ou simplement instrumentale – subit une succession de transformations. A un certain stade d'évolution – vers la fin de chaque pièce – la déformation est si accusée qu'elle engendre une nouvelle figure, et celle-ci apparaît en filigrane sous la trame symphonique. Cette figure sert d'amorce à la pièce suivante et ainsi de suite jusqu'à la dernière pièce où le motif initial de l'œuvre se profile sur la coda, dans un long mouvement ascensionnel [...]. »¹⁹

Une figure subit des transformations successives avant de revenir à sa forme initiale. Avec ce commentaire, Dutilleux nous livre le plan de l'œuvre : à la fin de chaque pièce, le motif initial s'est transformé de manière radicale et c'est cette nouvelle forme qui sert de base à la pièce suivante. Ainsi, il nous indique à quel moment s'opèrent les métamorphoses.

Pour l'analyste qui tente de cerner les étapes de transformations d'un élément, afin de saisir les mécanismes qui sous-tendent l'œuvre, une question se pose : à partir de quel moment peut-on établir qu'un motif est métamorphosé, c'est-à-dire qu'il n'est plus reconnaissable ? L'analyse permet-elle de distinguer une variation d'une métamorphose ?

17 Propos du compositeur cités par Myriam Soumagnac.

18 Henri Dutilleux, « Tête d'affiche : Henri Dutilleux » (entretien avec Edith Walter), in : *Harmonie-Panorama de la Musique*, décembre 1984, p. 22.

19 Propos du compositeur cités par Myriam Soumagnac.

On ne peut distinguer les deux processus que si l'on est en mesure de repérer un « changement de nature ». Mais qu'est-ce que nous permet d'établir que tel motif a changé de nature ? Inversement, qu'est-ce qui fait qu'on reconnaît un motif, de quoi est faite sa nature ? Un certain nombre de critères doivent-ils être toujours présents pour qu'on le reconnaisse ? Si c'est le cas, l'absence de ces critères aboutirait à la non-reconnaissance du motif.

Mais la question de la reconnaissance est délicate. Non seulement elle dépend de facteurs empiriques – la capacité de reconnaissance est variable d'un individu à l'autre, d'un moment à l'autre, elle dépend du degré de connaissance de la partition, etc. – mais elle est paradoxale, puisque l'existence d'une métamorphose dépend autant du facteur de *non-reconnaissance* que du facteur de *reconnaissance*. En effet, la métamorphose n'existe que si l'objet de base est suffisamment modifié pour qu'on ne le reconnaisse pas, mais, en même temps, elle n'existe pour l'analyste que si l'on parvient à trouver des traces de l'élément ancien dans le nouveau.

La limite entre variation et métamorphose dépend de l'appréhension plus ou moins consciente des liens thématiques. La reconnaissance d'une métamorphose est liée à cette mémoire lointaine à laquelle Dutilleux fait allusion, elle fait partie de ces événements qui se « fixent dans l'inconscient de l'auditeur » et qui « jouent leur rôle *a posteriori*. »²⁰

Je mettrai ici l'accent sur trois types de transformations qui me semblent être les plus révélatrices de ces différentes mises à contribution de la mémoire : les structures fractales, les processus anaboliques et cataboliques et, enfin, les métamorphoses proustiennes.

1. Structures fractales

Ce type de transformation fait référence à la notion d'« objet fractal » développée par le mathématicien français Benoît Mandelbrot dans les années 70.²¹ Dans un objet fractal, la macrostructure est identique à la microstructure. Ce lien entre la globalité et le détail est particulièrement intéressant lorsqu'il est question de variation, car on peut se demander si les transformations qui s'opèrent à un niveau affectent l'autre. Nous verrons

20 Cf. note 5.

21 Dans les « objets fractals », la construction à grande échelle se retrouve à petite échelle. Ces structures ont notamment inspiré un compositeur comme György Ligeti (notamment dans son *Concerto pour piano*, 1988). J'utilise le terme de « structure fractale » pour décrire ce genre de constructions chez Dutilleux, même si le compositeur ne se réfère pas lui-même directement au domaine de la géométrie fractale.

que *Torpide*, la quatrième pièce de *Métaboles*, illustre très bien le phénomène de ce que j'appellerai la métamorphose par *contamination*.

Dans *Métaboles*, les structures fractales sont observables à deux niveaux : à un niveau réel et à un niveau potentiel, lorsque la transformation d'un élément révèle la possibilité d'une telle construction.

1.1. Je vais d'abord isoler trois exemples de structures fractales réelles, dans lesquels la microstructure reflète la macrostructure.

Incantatoire, première pièce de *Métaboles*, est un microcosme de toute l'œuvre. Non seulement elle contient en germe toute la thématique²², mais elle est également construite de façon symétrique, à l'image de la forme globale.

Exemple 1a : Structure d'*Incantatoire*

A	B	A'	A''	B'	A
(1-9)	(10-21)	(22-31)	(32-36)	(37-48)	(49-55)
a1	b	a2	a3	b'	a1
élém. de base		variation	variation		élém. de base

Exemple 1b : Structure générale de *Métaboles*

<i>Incantatoire</i>	<i>Linéaire</i>	<i>Obsessionnel</i>	<i>Torpide</i>	<i>Flamboyant</i>
élém. de base		métamorphoses		élém. de base

Dans les deux cas, le thème encore non transformé encadre une partie centrale qui contient ses transformations (variation ou métamorphose). Cet aspect cyclique se retrouve dans le contour presque « obsessionnel » du thème de l'œuvre, qui tourne autour d'une note pivot (*mi*), ou d'un intervalle pivot, le triton *sib-mi*. C'est d'ailleurs sur cet aspect qu'insiste le compositeur à propos de la structure de l'œuvre : « finalement, c'est l'idée de temps circulaire qui transparaît sous la forme adoptée. »²³ On pourrait dire de ce thème qu'il est le «thème à variations» par excellence de Dutilleux, puisqu'on le retrouve sous une forme plus moins modifiée dans ses variations antérieures.

22 Cf. table thématique en annexe.

23 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 13.

Exemple 2

Thème d'*Incantatoire* (a1), *Finale con variazioni* de la *Première Symphonie* (1951), final de la *Deuxième Symphonie* (1959), thème du *Choral* de la *Sonate* (1948)²⁴

Le thème de *Métaboles* est une reprise presque intégrale de celui de la *Première Symphonie*. Sa parenté avec celui du dernier mouvement de la *Sonate* pour piano est moins frappante, mais on peut souligner la présence du triton comme caractéristique essentielle de ces thèmes, ainsi que la similitude de la dynamique (*ff*) et de l'accentuation (>).

A grande échelle, la structure d'*Incantatoire* reflète donc celle de l'œuvre toute entière. Qu'en est-il à plus petite échelle ? Comme dans le *Choral et variations* de la *Sonate* pour piano, le thème contient déjà lui-même deux variations du premier motif entendu.

24 Dans ces exemples, tous les instruments sont notés en *do* et pas forcément à l'octave réelle.

Exemple 3

Sonate:*Métaboles:*

The musical score for 'Métaboles' shows three staves in common time. Measure 1 is labeled 'a' above the first two measures. Measure 2 is labeled 'al'. Measure 3 is labeled '6'. The score illustrates the transformation of the initial theme 'a' into 'al' and then into '6'.

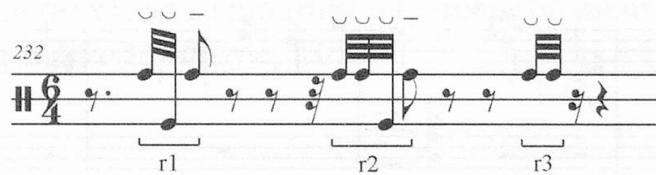
Thème du *Choral* de la *Sonate* pour piano et *Incantatoire*, thème a1

Ainsi, l'élément de base de l'œuvre, qui sert de point de départ à la chaîne des transformations de *Métaboles*, est lui-même formé d'un motif de base varié à deux reprises. On peut considérer que le thème d'*Incantatoire*, au même titre que la pièce elle-même, est un microcosme de toute l'œuvre.

La première variation du motif de base (la cellule a) est une amplification mélodique : le tétracorde *sib-mi* est rempli par les notes *do-ré-mib* (cellule a1). Nous verrons que toutes les transformations du thème a1 découlent de ces deux cellules – qui deviennent dès lors elles aussi microcosmes de l'œuvre. La seconde variation s'opère essentiellement au niveau rythmique, la répétition du motif de base en triolets de noires provoquant un certain assouplissement. Notons que les deux variations développent chaque fois un peu plus ce qui suit le triton en omettant ce qui le précède.

Au bout de la chaîne des transformations du thème a1, on le retrouve sous forme de figure rythmique (r1). Le lien entre a1 et r1 est loin d'être évident ; cependant, on peut constater que r1 est construit de la même manière que a1.

Exemple 4



Torpide, motif r1 (m. 232)

Ce rythme r1 est constitué de trois cellules r1, r2 et r3. De même que l'élément de base a1 (et que son ancêtre, le thème du choral de la *Sonate*), r1 est lui-même formé de variations d'un même élément, r1, rythme anapestique (v v –) qui est d'abord amplifié d'une triple croche en devenant r2, puis amputé de ses deux dernières notes en devenant r3. Ce processus de variation par amplification puis par réduction se retrouve, une fois encore, à plus grande échelle, puisque cette figure rythmique, qui apparaît en filigrane à la fin d'*Obsessionnel* (mesure 214), sera d'abord amplifiée sur quatre étapes puis réduite à sa cellule de base dans *Torpide*. Nous reviendrons sur ce qui fait la spécificité de ce type de processus au moment d'aborder les métamorphoses proustiennes.

La *Sonate* pour piano de 1948 contient déjà des structures fractales. Elles sont généralisées dans *Métaboles*, si bien que la partition prend la forme d'un organisme où chaque couche de la matière recèle une couche plus microscopique construite à l'image des autres.

Les structures fractales potentielles, révélées par un subtil processus de métamorphose, accentuent encore l'aspect organique de l'œuvre.

1.2. Au début de *Métaboles*, on assiste à un processus de transformation particulier qu'on retrouve également au début du choral de la *Sonate* pour piano. Arrêtons-nous un instant sur ces deux situations très similaires, et voyons comment le compositeur élabore ce processus à quinze ans d'intervalle.

Le thème du choral de la *Sonate*, comme on l'a vu, est proche du thème de *Métaboles* au niveau diastématisque et dynamique. En outre, ces deux thèmes sont ponctués à plusieurs reprises par un agrégat qui forme un second plan sonore.

Exemple 5

Choral de la Sonate, thème a1 (m. 1–8)

Si l'on se concentre sur la progression du second plan, on s'aperçoit qu'il prend progressivement le contour du thème a1 lui-même.

Exemple 6

Choral de la Sonate, évolution du second plan sonore, m. 1–2, 4–5, 8–9

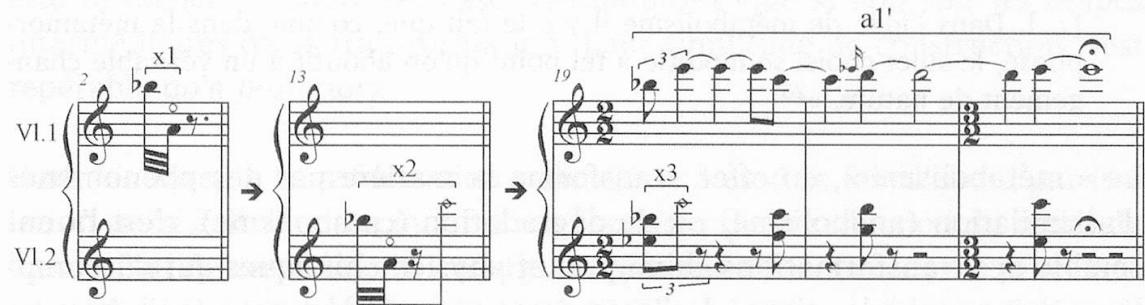
La composante harmonique du thème est assimilée à la composante mélodique. Ainsi, la ponctuation du discours devient une variation du discours lui-même. Un élément constituant d'un tout s'assimile au tout lui-même. Cette métamorphose révèle le lien fondamental qui existe entre la microstructure et la macrostructure : l'élément d'un tout *peut* devenir le tout lui-même, il est *potentiellement* identique au tout lui-même.

Dans *Métaboles*, ce processus est plus subtil. Tandis que le premier plan est occupé par l'apparition de motifs secondaires (dont b, le motif de clarinette qui prendra toute son importance dans *Torpide*), une transformation importante s'opère à l'arrière-plan : le « claquement »²⁵ des percussions et

25 J'emprunte l'expression à Daniel Humbert (*Henri Dutilleux, l'œuvre et le style musical*, Paris-Genève 1985, p. 92).

des cordes en *pizzicati* qui accompagne chaque apparition du *sib* dans a1, que je nommerai x1, va se modifier imperceptiblement jusqu'à devenir une variation du thème lui-même, a1'.

Exemple 7



Métaboles, transformation de x1 en a1'

Tout d'abord, la transformation de l'agrégat qui ponctue le thème a1 en a1' dure plus longtemps que dans la *Sonate*, mettant ainsi d'avantage la mémoire de l'auditeur à contribution. En outre, cette transformation ne s'opère pas uniquement au niveau des hauteurs, mais également au niveau du timbre : dans x2, les quatre cors et une cymbale suspendue remplacent le xylophone et le célesta, ce qui donne une résonance moins sèche. Enfin, les étapes de transformations se fondent les unes dans les autres grâce à un élément liant, le tapis sonore créé par les tenues des cordes. A la mesure 13, le claquement x2 est entendu comme un soubresaut du tapis sonore, et c'est ce même tapis qui, en s'assimilant au claquement dans un fondu enchaîné, prend la forme de a1'.

Ainsi, deux éléments peuvent, par métamorphose, se révéler potentiellement identiques, c'est-à-dire qu'ils peuvent s'assimiler. L'assimilation, comme la dégradation, est un processus fondamental du métabolisme, et nous allons voir que certaines étapes des métamorphoses de *Métaboles* peuvent être comparées aux transformations chimiques qui constituent le métabolisme.

2. «Anaboles» et «Cataboles»

Henri Dutilleux insiste, lorsqu'il évoque le choix du titre de son œuvre, sur la notion de métabolisme :

« Le titre *Métaboles* correspond davantage à l'idée qu'on se fait d'un métabolisme [...]. Dans l'idée de métabolisme il y a le fait que, comme dans la métamorphose, le sujet choisi se modifie à tel point qu'on aboutit à un véritable changement de nature. »²⁶

Le « métabolisme », en effet, transforme la matière par des phénomènes d'assimilation (anabolisme) ou de dégradation (catabolisme), c'est l'*« ensemble des transformations chimiques et physico-chimiques qui s'accompagnent dans tous les tissus de l'organisme vivant (dépenses énergétiques, échange, nutrition...)»*²⁷

Les phénomènes de dégradation et d'assimilation peuvent être observés dans la partition à partir de la première métamorphose de a1 (motif d). En effet, le thème a1 est varié à trois reprises (a2, a2' et a3) avant d'être transformé de manière significative au début de *Linéaire*. Le motif d, basé sur une alternance de tierces et de secondes mineures descendantes²⁸, est construit sur le rétrograde de la cellule a', elle-même variation de la cellule a.

Exemple 8

Genèse du motif d²⁹

26 Cf. entretien (note 2).

27 *Grand Robert*.

28 Cet agencement de tierces et secondes mineures rappelle notamment la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Béla Bartók (1936), ainsi que deux œuvres importantes de l'histoire de la variation : les *Variations pour orchestre* op. 30 d'Anton Webern (1940) et le quatuor à cordes *Métamorphoses nocturnes* de György Ligeti (1953–54).

29 a3' est la reprise presque intégrale de a3 au début de *Linéaire*.

Contrairement aux étapes de variation a2, a2' et a3, on peut dire que le motif d est le premier « changement de nature » de a1 : le lien entre a1 et d n'est perceptible qu'à la suite d'une analyse de la partition, ce n'est qu'*a posteriori* qu'on peut découvrir en a1 l'origine de d.

De même, la figure rythmique r1 qui apparaît dans *Torpide* ne peut être rattachée au motif de base d'*Incantatoire* que si l'on suit les étapes intermédiaires de sa transformation. Leur similitude de construction n'est repérable qu'*a posteriori*.

Dans *Linéaire*, la transformation radicale de a en d se fait d'abord par isolation de la cellule a'. Le motif d est donc issu de la réduction du motif de base à l'un de ses éléments constituants, la cellule a'. Ceci est le processus inverse d'une structure fractale potentielle, qui métamorphose l'élément en une variation du tout lui-même.

A la manière d'un organisme en pleine expansion, l'élément isolé (a') se développe en s'enchaînant à lui-même – comme une chaîne de molécules – pour devenir le motif d.

Au fur et à mesure de la division des cordes dans *Linéaire* – jusqu'à 27 pupitres –, comme si les ramifications d'un arbre se mettaient à pousser, la chaîne est réduite à une seule molécule, la seconde mineure descendante, esquissant ainsi la prochaine étape de transformation du motif de base.

Exemple 9

Genèse du motif s

Tout ce qui reste de a1 dans *Linéaire* est cette molécule de base, la seconde mineure descendante. Cette seconde descendante a une double origine : mineure dans la cellule a1, elle fonctionne comme appoggiature du ré. Majeure dans la cellule b, c'est l'élément expressif du thème b. Ces deux secondes se confondent au fil des transformations du thème a1.

Exemple 10

The musical score consists of two staves. The left staff shows the first section (a1) from measures 4 to 36. Measure 4 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. It contains a single note followed by a sixteenth-note pattern. Measures 29 and 34 show fragments of the second descending scale. Measure 36 ends with a half note. The right staff shows the second section (b) from measure 10 to 31. Measure 10 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and common time. It contains a sixteenth-note pattern. Measures 27 and 31 show fragments of the second descending scale. Measure 31 ends with a half note. Brackets labeled 'a1', 'a2'', and 'a3' indicate the different forms of the second descending scale across the sections.

Evolution de la seconde descendante

Dans a2', la seconde mineure descendante passe du statut d'appogiature ornementale à celui d'élément expressif. Dans a3, elle est tantôt seconde augmentée, tantôt seconde mineure, ce qui montre que la même molécule peut prendre différentes formes. Ainsi, a2' et a3 révèlent le lien entre deux cellules qui semblaient différentes au départ.

C'est à partir de cette fragmentation progressive du motif de base, que l'on peut comparer à un processus catabolique, que Dutilleux élabore le motif d'*Obsessionnel*. La phase catabolique sera ainsi suivie d'une phase anabolique, phase d'élaboration d'une matière nouvelle, puisque le motif s'naît de la combinaison entre deux éléments de base, la seconde mineure descendante et le triton.

Exemple 11

A single staff of music for 'Obsessionnel' starting at measure 90. The staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, primarily in the treble clef, creating a rhythmic pattern that builds in complexity.

Obsessionnel, motif s

Reprenons la chaîne des transformations de a1 : de a2 à a3, le motif de base est varié par amplification. A partir de *Linéaire*, a3' est réduit à la cellule a', elle-même réduite à une seconde mineure descendante. Cette fragmentation du motif de base va donner naissance au motif s d'*Obsessionnel*, élaboré par la synthèse entre deux éléments de base. Ces transformations par amplification, réduction puis réélaboration évoquent le processus créateur : on commence par exploiter la matière, le potentiel du matériel, puis on n'en garde que l'essentiel, qui peut à son tour servir pour créer du nouveau. Dans *Torpide*, nous le verrons, ces processus s'emballent, brisant l'aspect linéaire du temps.

Une page d'*Obsessionnel* donne au lecteur de la partition – et non pas à l'auditeur – l'impression de pouvoir brièvement assister à une étape de ce processus créateur. Tandis que la série inversée est assénée par la masse orchestrale, elle est élaborée par les cordes graves :

Exemple 12

The musical score consists of six staves of bassoon music. The first staff (measure 186) has a single note. The subsequent staves (measures 187-191) show a descending eighth-note scale pattern. Measure 191 concludes with a bassoon solo in B-flat major.

Obsessionnel, m. 186 à 191

Ainsi, le produit terminé, résultat de l'élaboration, est au premier plan pendant que, dans les couches inférieures, se trame le processus de création de la matière. Cette superposition, visible uniquement après examen de la partition, crée une sorte de paradoxe temporel qui préfigure les événements de *Torpide*.

Après le climax de la pièce (mesure 213), la série entre peu à peu en imitations rapprochées, en partant des cordes aigues jusqu'aux cordes graves :

Exemple 13

Obsessionnel, m. 214 à 216

L'entrée des voix en strette provoque un cluster formé des 12 sons de la gamme chromatique : la série se retrouve donc à la fois verticalement et horizontalement. Les clarinettes, en prenant le relais des triolets de cordes, divisent le temps en valeurs encore plus petites (doubles croches). Le procédé de division, déjà expérimenté dans *Linéaire* (division progressive des pupitres de cordes), la superposition progressive des couches, la rapidité du débit, tout concourt à créer une impression de fourmillement de la matière, de statisme sonore et de brouillage auditif. Cette façon de traiter la matière orchestrale évoque la technique de la micropolyphonie utilisée par György Ligeti dans des œuvres contemporaines de *Métaboles*, comme *Atmosphères* (1961) ou *Requiem* (1965). Cette notion nous rapproche encore des structures fractales : dans une micropolyphonie, l'impression globale, à grande échelle, est uniquement créée par ce qui se trame à toute petite échelle.

Ce passage micropolyphonique marque, en quelque sorte, la fin du processus de fragmentation de la matière commencé dans *Linéaire*. Dans la seconde pièce, la fragmentation commence par l'isolation d'un segment du thème (la combinaison d'intervalles demi-ton – tierce mineure). A l'image de la multiplication des cellules, le nombre de voix augmente peu à peu, multipliant ainsi les ramifications du thème. Pendant ces opérations,

un autre fragment du thème est isolé, plus petit encore (la seconde descendante) et sert de base à l'élaboration d'un nouvel élément, la série s. Tout ce qui reste de cet élément à la fin d'*Obsessionnel* est une micropholyphonie : la série n'est plus audible et fait désormais partie des couches microscopiques de la matière. Contrairement aux transformations par réduction diastématique qui précédent, le motif s est réduit auditivement, par une *illusion d'audition*, c'est-à-dire que le motif n'est pas réduit lui-même en tant que tel, mais c'est sa superposition et son accélération qui en donnent l'impression.

D'*Incantatoire* à *Obsessionnel*, la partition nous fait plonger au plus profond des secrets de la matière et de son élaboration. Le mouvement se déplace du macrocosme au microcosme : *Incantatoire* nous donnait une vision globale de l'œuvre, nous annonçant le retour du thème à la fin des opérations. Puis, à partir de la première métamorphose de l'élément de base, les opérations sont de plus en plus microscopiques.

Ce voyage au cœur de la matière nous amène au « temps suspendu » de *Torpide*. Le mouvement s'arrête un instant, le temps de laisser les souvenirs remonter à la surface. C'est là, je pense, la pièce la plus proustienne de *Métaboles*.

3. Métamorphoses proustiennes

Dans ses entretiens avec Claude Glayman, Dutilleux évoque l'influence de la philosophie orientale à propos de *Torpide* :

« Les musiques extra-européennes m'ont davantage touché par leur apport philosophique, par l'orientation de la pensée, la notion d'une certaine perception du temps, d'un temps musical différent du nôtre, [...] et cela beaucoup plus que par la découverte d'instruments nouveaux. [...] Par exemple, dans la quatrième pièce de *Métaboles*, celle que j'appelle *Torpide*, il s'agit d'un temps que je dirais figé. »³⁰

Temps figé, « temps suspendu » – comme le titre de l'un des mouvements de son quatuor *Ainsi la Nuit* –, « torpide » (la torpeur est le ralentissement des fonctions vitales) : ces notions font partie de ce que Maxime Joos appelle l'« esthétique du statisme », développée par le compositeur dans plusieurs de ses œuvres, en particulier dans son quatuor à cordes. « Plus que la simple immobilité, la temporalité qui émerge du quatuor est le reflet d'un temps de la conscience en sommeil, de l'obscurité. »³¹ Ce temps suspendu de

30 Henri Dutilleux, *Mystères et mémoire des sons*, p. 181.

31 Maxime Joos, *La perception du temps musical*, p. 116.

Torpide est peut-être un temps d'arrêt dans le processus des métamorphoses perpétuelles subies par l'élément de base. C'est le moment où les souvenirs resurgissent, où les liens entre les éléments – et par conséquent leurs métamorphoses – se font de manière presque inconsciente, par association d'idées. Dans l'atmosphère onirique de cette pièce, le temps ne se déroule plus de façon linéaire, et c'est peut-être à ce phénomène que Dutilleux fait allusion lorsqu'il évoque l'influence de Proust sur son œuvre.³²

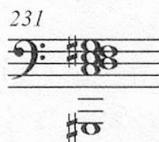
Deux plans sonores cohabitent dans *Torpide* : une « toile de fond », pour reprendre les termes du compositeur, « une percussion très discrète (de métaux et de peaux) sous laquelle des nappes de cuivres [sont] traitées d'une manière statique »³³, et un motif de clarinette, réminiscence de la première pièce, qui apparaît à plusieurs reprises. Un commentaire de Daniel Humbert décrit très bien l'atmosphère de cette pièce :

« Tout semble sombrer dans la torpeur, que quelques traits obsédants de clarinette essaient vainement de secouer. C'est un sommeil étrange, peuplé de songes ; tout y est calme, mais d'un calme inquiétant. Il nous fait pénétrer dans l'âme angoissée de l'homme en perpétuelle recherche d'elle-même et dont la constante métamorphose la ramène toujours à son point de départ. »³⁴

Dans cette pièce, les éléments subissent des transformations en parallèle, à différentes vitesses. Chaque processus de transformation est influencé par les modifications qui s'opèrent à d'autres niveaux, comme s'il y avait « contamination de métamorphoses ». Nous allons donc suivre ces étapes en parallèle et voir quelles sont les interactions entre les différents processus de transformation.

Deux éléments distincts constituent la « toile de fond » : un agrégat de six sons et un motif de percussion. L'agrégat apparaît d'abord aux contrebasses, en sons harmoniques, sur un *sol#* joué par le trombone³⁵.

Exemple 14



Torpide, agrégat (m. 231)

32 Cf. note 3.

33 Henri Dutilleux, *Revue Zodiaque*, p. 12.

34 Daniel Humbert, *Henri Dutilleux*, p. 102.

35 Daniel Humbert remarque que les notes de cet agrégat peuvent être considérées comme « résultant des harmoniques supérieurs de *do* ([*do-do-sol-do-mi-sol-sib*]-*do-ré-mi-fa#-sol-sol#*) (*Henri Dutilleux*, p. 103).

L'effet statique de la pièce est obtenu en partie par l'immobilité harmonique de la « toile de fond » qui reste sur cet agrégat, glissant d'un renversement à l'autre. Comme le dit Maxime Joos, le passage d'un renversement à l'autre provoque une impression de monde fermé sur lui-même :

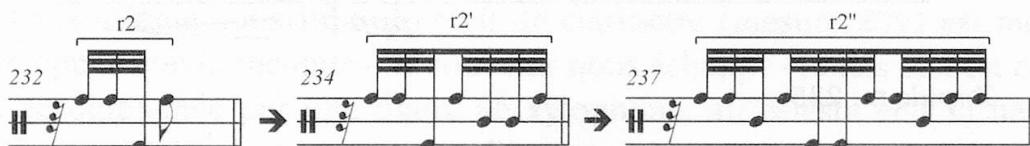
« La construction même de cette séquence autour d'un accord unique de six sons qui s'enchaîne à lui-même, dans tous ses renversements possibles, donne l'effet d'un temps qui se bloque, qui est dans l'impossibilité d'évoluer. [...] Les interventions régulières de la percussion font l'effet de répétitions hypnotiques. »³⁶

Un « temps qui se bloque », mais aussi un temps circulaire : on est au cœur de cette perception « particulière » du temps décrite par Dutilleux.

L'autre composant de la toile de fond est le motif de percussion (r1) dont on a déjà parlé, qui prend forme à la fin d'*Obsessionnel* et qui continuera à apparaître jusqu'à la fin de l'œuvre. A l'image de la structure globale de *Torpide*, r1 est formé d'une cellule de base variée à deux reprises, par amplification puis par réduction.

Le processus d'amplification de r1 se fait par la cellule médiane du motif :

Exemple 15



Torpide m. 232, 234 et 237

r2 devient r2' puis r2'' (et dans cette version du rythme, r3, la cellule r3 disparaît). En d'autres termes, r2 se développe jusqu'à devenir r2''. Ces trois cellules (r2, r2' et r2'') sont donc trois versions, trois étapes de transformation d'un élément unique, ce qui implique une évolution temporelle : à un certain moment, r2 devient r2', qui devient lui-même, plus tard, r2''. Or, à la quatrième variation du motif rythmique (r4), r2' et r2'' sont juxtaposés (mesure 241). Le fait que deux étapes de transformation soient placées côte à côte, comme si on avait sous les yeux le résumé de l'évolution qui vient de se produire dans un certain laps de temps, provoque une certaine accélération temporelle.

De r1 à r4, le motif est amplifié par étapes. Il va ensuite être transformé de manière décisive (mesure 245). Cette transformation étant déclenchée

36 Maxime Joos, *la perception du temps musical*, p. 113.

par l'évolution de l'autre plan sonore, le motif de clarinette, il est temps de changer de niveau et de s'intéresser à ce «souvenir» qui, en surgissant, accentue le discours musical de cette pièce de manière très particulière.

A la mesure 235, juste après la seconde étape de transformation du rythme (r2), apparaît fugitivement un trait de clarinette dont quelques notes sont doublées par le célesta et la harpe. Cette figure disparaît aussi vite qu'elle est apparue, laissant un vague sentiment de «déjà-entendu» chez l'auditeur :

Exemple 16

Torpide m. 235

Elle resurgit presque aussitôt avec une fin plus développée (mesure 236) qui nous permet d'entendre mieux ce timbre de clarinette et de progresser dans la tentative de reconnaissance. Ces figures fugitives font l'effet d'un tressaillement à la surface d'une eau calme, endormie, et cette situation n'est pas sans rappeler le célèbre passage de « la madeleine » de Proust :

« [...] Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. [...] »

Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu [...]. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté

nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. [...] Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. [...].

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. [...]

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. »³⁷

Cette situation d'attente vécue par le narrateur de la *Recherche*, qui tente de suspendre le temps pour retrouver un souvenir, est palpable dans les moments qui précédent et qui suivent les apparitions du trait de clarinette, qui se reconstitue chaque fois un peu plus. Chacune de ses apparitions déclenche également une transformation de la « toile de fond », à l'image des remous provoqués par une pierre jetée dans l'eau. Après la seconde irruption du fragment de souvenir, par exemple, l'agrégat devient plus mobile, glissant d'un renversement à l'autre, et change de timbre en passant des contrebasses aux cuivres (mesures 236 à 239). Ce passage d'un renversement à l'autre esquisse une mélodie qui ne sera achevée que dans la pièce suivante, *Flamboyant* (cf. infra, exemple 20, p. 129).

La troisième apparition du trait de clarinette (mesure 239) est moins développée que la seconde – le souvenir nous échappe –, mais elle est cette fois accompagnée par une figure au xylophone, au célesta et à la harpe, qui évoque clairement le contexte d'*Incantatoire*. Ici, le souvenir fait resurgir avec lui, par association d'idées, le contexte dans lequel on l'a entendu la première fois :

Exemple 17

Torpide m. 239

37 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, Pléiade, Paris 1987, p. 44–46.

Le claquement percussif, le triton : c'est bien une réminiscence du thème de la première pièce, et en particulier de x1.

Les deux prochaines apparitions du motif de clarinette (mesures 244 et 250–251) sont encore beaucoup plus claires que les deux premières et permettent de reconnaître une variation du motif b d'*Incantatoire*³⁸ :

Exemple 18

Incantatoire, motif b et *Torpide* m. 244

La chute du motif, ici, est déformée, comme un souvenir peut être déformé par la mémoire. Lorsque l'on compare ces deux motifs au niveau diastématique, leur ressemblance n'est pas vraiment frappante. La mémoire les associe plutôt

38 Cette idée, qui s'est assez vite imposée à moi, n'est pas partagée par tous les musicologues. Ni Pierrette Mari ni Daniel Humbert ne reconnaissent ce trait de clarinette comme étant une réminiscence du thème b d'*Incantatoire*. Pour eux, il s'agit surtout d'une ébauche du motif f1 qu'on entendra dans *Flamboyant* (cf. Pierrette Mari, *Henri Dutilleux*, Paris 1988, p. 146 ; et Daniel Humbert, *Henri Dutilleux*, p. 107). Pour Pierrette Mari, « de courts fragments mélodiques ne parviennent pas à s'imposer au point de faire disparaître l'impression d'athématisme que l'on peut dégager de ce mouvement » (p. 146). Par contre, pour Raphaël Brunner, « dans l'ensemble de la pièce, les clarinettes et les timbales, appuyées par le célesta, la harpe et le xylophone proposent des épisodes présentant des arabesques rappelant le motif s [le thème b] de la première pièce » (Raphaël Brunner, « Les Métaboles pour orchestre », in : *Revue musicale de Suisse Romande* 47, n°3, 1994, p. 19).

par le geste musical, le timbre si caractéristique de la clarinette solo et le bruissement de la seconde clarinette.

Les nombreuses apparitions de b dans *Torpide* inspirent à Maxime Joos un commentaire très intéressant :

« La figuration de la mémoire se manifeste également par le procédé de préfiguration, c'est-à-dire qu'un élément, en apparence secondaire, prépare un développement différé où il retrouvera son plein épanouissement après être passé par une période d'oubli. »³⁹

Si le motif b peut être perçu comme une réminiscence dans *Torpide*, c'est bien parce que le compositeur a commencé par nous le faire oublier dans les pièces précédentes en se concentrant sur les transformations de a1.

La quatrième apparition de b (mesure 244) déclenche une nouvelle transformation des deux composantes de la « toile de fond ». Tout d'abord, l'agrégat passe brièvement aux contrebasses et, cette fois, aussi aux clarinettes, jusqu'ici réservées à l'énoncé de b. Ainsi, les deux plans sonores se mélangent. En repassant aux cuivres (mesure 246), l'agrégat esquisse un motif dont le saut descendant de septième majeure évoque une figure expressive de *Linéaire* (mesures 60–61). Comme je l'ai indiqué plus haut (cf. p. 123–124), après quatre étapes de variations par amplification, le rythme est fortement modifié :

Exemple 19

Obsessionnel m. 195 et *Torpide* m. 245

39 Maxime Joos, *La perception du temps musical*, p. 151.

Il est difficile de rattacher cette figure à r1. Néanmoins, elle présente une forte ressemblance avec sa figure rythmique d'origine, dans *Obsessionnel*. Ainsi, cette figure peut être entendue comme la réminiscence d'un état antérieur ; elle reprend, le temps d'un instant, l'aspect qu'elle avait avant son développement dans *Torpide*. La figure rythmique apparaîtra deux fois sous cette forme et uniquement lorsque l'agrégat est joué par les clarinettes.

La quatrième apparition de b est donc suivie par des transformations importantes : le timbre de la toile de fond s'associe avec celui de l'autre plan sonore (motif b aux clarinettes), il évoque ensuite un moment de *Linéaire*, et, finalement, la figure rythmique « régresse » à un état antérieur. Si l'on considère le fait que cette apparition du motif b permet davantage sa reconnaissance que les autres, qui sont moins développées, on peut dire que c'est l'identification de b qui déclenche ces transformations du contexte général. J'ai évoqué plus haut l'image des remous provoqués par une pierre jetée dans l'eau, mais on peut également songer à ce moment de la *Recherche du temps perdu* où le narrateur voit surgir son enfance de sa tasse de thé :

« Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papiers jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de Monsieur Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé. »⁴⁰

De même, dans *Torpide*, la reconnaissance d'un souvenir en appelle d'autres.

Ce moment est aussi celui des prémonitions puisqu'on entend r1 (la cellule anapestique qui débutait r1) au xylophone, telle qu'elle apparaîtra dans *Flamboyant*, ainsi qu'une ébauche du motif f1, provoquée par le glissement de l'agrégat d'un renversement à l'autre :

40 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, p. 47.

Exemple 20

The musical score consists of two staves. The top staff is for the xylophone, and the bottom staff is for the flute (fl). Measure 247 starts with a forte dynamic. The xylophone plays a pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 306 starts with a piano dynamic. The flute plays a similar pattern of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 247 and 306 are indicated above their respective staves.

Torpide m. 247 et *Flamboyant*, thème f1 (m. 306)

La cellule anapestique entendue au xylophone sur *mi* (« note pivot » de toute l'œuvre) à la mesure 246 est développée sur trois étapes pour reprendre la forme de r1 :

Exemple 21

The musical score shows three measures. Measure 246 contains a single rhythmic pattern labeled 'r1'. Measure 248 contains two patterns: 'r1' followed by 'r2'. Measure 249 contains three patterns: 'r1' followed by 'r2' followed by 'r3'. The patterns are enclosed in brackets above the staves, and measure numbers 246, 248, and 249 are indicated above the first note of each measure.

Torpide m. 246, 248 et 249

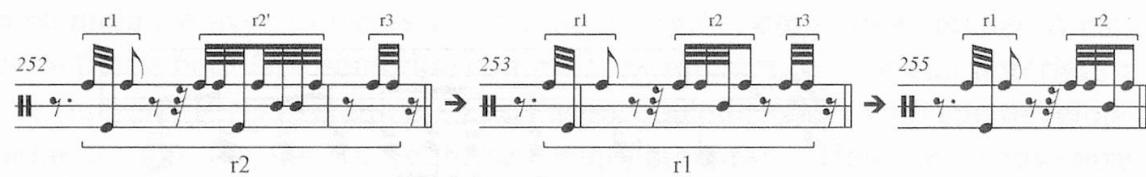
Raphaël Brunner souligne très justement que c'est « à partir de là que se reconstruit le thème principal [a1] par amalgame du rythme [r1] (m. 246) et d'une hauteur déterminée (à nouveau la note *mi*). »⁴¹

Après la dernière apparition du thème b à la clarinette (mesures 250–251), le rythme repasse aux trois Toms sous la forme plus développée de r2.

Le processus est donc celui d'une réélaboration progressive de la figure rythmique qui, à partir du rappel d'un état antérieur, redevient r1 (en trois étapes), puis r2. La figure subit ensuite le processus inverse de réduction, également sur trois étapes:

41 Raphaël Brunner, « Les Métaboles pour orchestre », p. 28.

Exemple 22



Torpide m. 252–255

Résumons les étapes de transformation des différentes strates de cette pièce. L'agrégat de la « toile de fond », pour commencer, devient de plus en plus mobile, au point d'esquisser le motif f1 de *Flamboyant*. En passant d'un timbre à l'autre, l'agrégat crée une sorte de fragmentation de la couleur qui peut rappeler la technique utilisée par Schönberg dans la *Klangfarbenmelodie* – surtout à la fin de la pièce, lorsqu'il change de timbre de plus en plus rapidement.

La figure rythmique est d'abord variée par amplification sur quatre étapes, avant de revenir à un état antérieur. Ce retour provoque, semble-t-il, une nouvelle phase d'élaboration de la figure suivie d'une phase de réduction. Les processus de transformation de la matière s'emballent, accélèrent ou effectuent de brusques retours en arrière, au rythme des apparitions du souvenir perdu.

Torpide échappe à un déroulement chronologique du temps. Comme les souvenirs d'enfance qui sortent « en vrac » de la tasse du narrateur de la *Recherche*, la réminiscence d'un motif en appelle d'autres, plus anciens, tout en laissant présager des développements ultérieurs.

Les structures fractales de *Métaboles* impliquent que les processus de transformation s'opèrent simultanément à différents niveaux et à différentes vitesses. L'élaboration d'un motif peut être entendue en même temps que sa forme définitive, deux étapes successives de transformation peuvent être juxtaposées, et la destruction d'une cellule peut être immédiatement suivie de sa réélaboration. Ces processus, pour être identifiés, font appel à différentes mémoires : immédiate, plus lointaine ou peut-être même « inconsciente ». En outre, le déroulement du temps n'est pas toujours linéaire, il est parfois circulaire ou figé. Ainsi, la perception du temps musical de *Métaboles* est variable, de même que la position de l'analyste. L'identification d'une métamorphose implique l'analyse des liens thématiques cachés, de ce qui lie organiquement les éléments d'un tout. Mais une partition musicale est constituée par des structures cachées autant que par ce qui peut être saisi dans l'instant, de façon plus ou moins immédiate. Cet état de fait oblige l'analyste à un aller et retour constant entre ce qu'il entend – les processus de transformations qui font appel à une mémoire à court terme – et ce qu'il

voit dans la partition, c'est-à-dire les liens thématiques qui ne ressortent qu'à l'analyse et font appel à une mémoire plus lointaine. Cette oscillation est renforcée par la mobilité de la matière analysée. A un certain moment, une métamorphose repérée peut cesser d'être perçue comme un changement de nature : une fois que le lien entre deux éléments différents est fait, on les entend comme étant similaires.

Ces questions montrent à la fois la richesse et les limites de l'analyse, qui doit prendre en compte un certain nombre de facteurs empiriques – comme le rôle de la mémoire de l'auditeur et sa perception du temps musical – pour être valable.

Table

1

a1

23 a2

27 a2'

306 fl

32 a3

66 d

70

90 s

100 si

10 b

195 r1

232 x1

Cellules:

Otto Vrieslanders Erläuterungen zu Schenkers *Harmonielehre*: Dokumente einer begeisterten Schenker-Rezeption

Florian Vogt (Freiburg i. Br.)

Otto Vrieslander (1880–1950) war ein vielseitiger Musiker, Komponist, Musikwissenschaftler und ein passionierter Pädagoge. Bekannt wurde er vor allem durch seine Liedkompositionen, die jedoch im heutigen Konzertrepertoire keine Rolle mehr spielen und auch nur in auffällig wenigen Bibliotheken zu finden sind.¹

Im Alter von 31 Jahren verbrachte Vrieslander ein Jahr als Privatschüler von Heinrich Schenker in Wien (1911–12). Dieses Zusammentreffen beeinflusste Vrieslander in tiefgreifender und nachhaltiger Weise: Nach seinem Aufenthalt bei Schenker gab er das Komponieren weitestgehend auf zugunsten einer musikwissenschaftlichen Tätigkeit und wurde zu einem bedingungslosen Anhänger und Verbreiter der Schenklerschen Lehre. Als einer der ersten Schenker-Schüler verfasste er Kommentare zu Schenkers *Harmonielehre* (1906), um den Einsatz dieses Buches für den Basisunterricht in Harmonielehre zu vereinfachen. Diese Kommentare wurden nie veröffentlicht, sondern waren ein Teil des Vrieslanderschen Harmonielehreunterrichts, den er nicht nur bei sich zu Hause, sondern in einer Art Fernstudium auch in Briefform abhielt.²

Vrieslanders Kommentare sind ein wichtiger und bislang nahezu unerforschter Teil der frühen Schenker-Rezeption.³ Da sie in den Jahren zwischen 1915 und 1920 entstanden sind, geben sie Zeugnis eines unverstellten Blicks auf Schenkers *Harmonielehre*, unverstellt von den Konzepten wie der gra-

1 Mit ein Grund für die lückenhafte Verbreitung der Vrieslanderschen Werke ist der Umstand, dass Vrieslander nach der Begegnung mit Schenker nicht nur mit dem Komponieren aufhörte, sondern zugleich versucht hat, alle noch erhältlichen Auflagen von schon gedruckten Werken zurückzukaufen (Telefonat mit Herrn GMD Heribert Esser, dem Besitzer des Vrieslanderschen Nachlasses, am 26.3.2007). Die einzige mir bekannte CD mit Werken Vrieslanders ist *Pierrot: Ein Clown hinter den Masken der Musik*, 1 CD + Begleitheft. Kassel: Cantate Musicaphon, 2000. Darauf: Vier Lieder aus Vrieslanders Zyklus und andere Pierrot-Vertonungen von Schönberg, Kowalski und Künneke.

2 Telefonat mit Heribert Esser am 26.3.2007.

3 Das liegt auch mit daran, dass Vrieslander als einer der wenigen nichtjüdischen Schüler Schenkers nicht emigrieren musste und somit kein Bestandteil der globalen (u.v.a. der angelsächsischen) Schenker-Rezeption wurde.

phischen Analyse und der Ursatz-Idee, die von Schenker deutlich später entwickelt wurden. Dieser ‹reine› Blick auf die *Harmonielehre* ist allen späteren Erläuterungsschriften verwehrt, was mit ein Grund dafür sein dürfte, warum Schenkers *Harmonielehre* im Allgemeinen als ein eher kurioser Vorfänger des *Freien Satzes* gehandelt wird. Dabei ist gerade die *Harmonielehre* ein Buch Schenkers, das im Vergleich mit seinen späteren Werken eher unpolémisch und unsystematisch ist. Schenker erläutert darin sein Konzept einer harmonischen *Stufe*, welches sich deutlich vom allgemeinen Verständnis als rein vertikales Klangereignis unterscheidet, im Gegenteil: Eine *Stufe* umfasst in der Regel gleich eine Vielzahl von Akkorden. Die Frage, wann einem harmonischen Ereignis der Rang einer *Stufe* zugesprochen wird, versucht Schenker anhand zahlreicher Musikbeispiele zu beantworten. Allerdings wird diese «geniale Kunst der Stufendeutung»⁴ dadurch erschwert, dass Schenker hierfür keine klaren Regeln liefert, sondern lediglich ein Gefühl für die Kriterien vermittelt, welche im Entscheidungsprozess eine Rolle spielen. So ist es nicht verwunderlich, dass die Diskussion der Schenkerschen Stufendeutungen den Grossteil der Vrieslanderschen Kommentare ausmacht, um die Schenkerschen Ausführungen entweder genauer und ausführlicher zu erklären, aber auch um diese zu widerlegen.

Vorliegender Beitrag untersucht die Vrieslanderschen Erläuterungen zu Schenkers *Harmonielehre* anhand einer Version, die Hedwig Reischauer – vermutlich eine Schülerin Vrieslanders – in den Jahren 1917–18 in Form von Briefabschriften verfasst hat. Besonders fällt auf, dass Vrieslanders Kommentare in einem überaus emphatischen Ton begeisterter Anhängerschaft geschrieben sind. Sie sind nicht nur pädagogische Hilfen für den Schüler im Umgang mit Schenkers theoretisch-spekulativem Werk, sondern zugleich eine Plattform für zahlreiche Entkräftigungen potenzieller Schenker-Kritik und für rüde Attacken gegen andere Musiktheoretiker der damaligen Zeit, allen voran Hugo Riemann. Für ein besseres Verständnis der Vrieslanderschen Kommentare habe ich dem folgenden Artikel einen Abschnitt zur Person vorangestellt, worin schlaglichtartig Vrieslanders Leben und sein Bezug zu Schenker skizziert wird.⁵

4 Vgl. Anmerkung 52.

5 Dieses wurde bislang nur in Ansätzen dargestellt. Der umfangreichste und aktuellste mir bekannte Artikel steht im Internet auf der Homepage <<http://www.columbia.edu/~idb1/schenker/001981.html>> (31.5.07) und ist Teil des internetbasierten *Schenker Correspondence Project*. Der vorliegende Aufsatz ist eine überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner Examensarbeit an der Freiburger Musikhochschule mit dem Titel «Frühe Schenker-Rezeption. Neu aufgefondene Kommentare von Otto Vrieslander zu Heinrich Schenkers *Harmonielehre*». Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Joseph Willmann für die sorgfältige Be-

I. Die Person Vrieslanders und sein Bezug zu Schenker

Otto Vrieslander wurde am 18. Juli 1880 in Münster (Westfalen) geboren. Zwischen 1891 und 1900 erhielt er eine vielfältige und umfassende musikalische Ausbildung bei dem Dirigenten, Pianisten und Komponisten Julius Buths (1851–1920) in Düsseldorf. Buths war sowohl ein Anhänger und Förderer der damaligen zeitgenössischen Musik als auch ein Verehrer der Vor-Bachschen Musik. Ab 1901 studierte Vrieslander dann am Kölner Konservatorium Klavier bei dem Pianisten und Liszt-Schüler Max van de Sandt (1863–1934) und Komposition bei Otto Klauwell (1851–1917).

1904 zog Vrieslander nach München und arbeitete dort als Komponist, Pianist, Begleiter und Cembalist, unter anderem im Münchner Bach-Verein. Bereits in diesem Jahr, also acht Jahre vor Schönberg, erschien in München sein erster umfangreicher Liederzyklus: *Pierrot Lunaire*, für eine Singstimme plus Klavier, nach Dichtungen von Albert Giraud. Dieses Werk wurde unter anderem von Albertine Zehme aufgeführt, die später dann Schönberg damit beauftragte, eine Neuvertonung der Gedichte vorzunehmen.⁶ In den weiteren Jahren bis 1911 komponierte Vrieslander einen Grossteil seiner über 170 Lieder. Anerkennende Beachtung für seine Lieder fand Vrieslander bei dem angesehenen Sänger Johannes Messchaert, dem Sänger Ludwig Wüllner und später schliesslich bei Heinrich Schenker, der sich geradezu überschwänglich über Vrieslanders Kompositionen äusserte:

«Eine innige Hingabe an die Gedichtvorlage, die Kraft im Erfassen des Kernes, die sich sehr glücklich in musikalische Kraft umsetzt, alles das spricht für ihn als Menschen und Künstler. Ich halte mit dem Lob nicht zurück, gehe sogar so weit, die Lieder als die besten seit [Hugo] Wolfs Tod zu bezeichnen. Fast jedes der Stücke hat seinen eigenen Ton, glückliche musikalische Spannungen, d. h. glückliche Synthese und macht eine durchschlagende Wirkung, mag das äußere Bild der Noten auch einfach, sogar zu einfach erscheinen.»⁷

Vrieslander lebte in München trotz seiner frühen Erfolge wohl in eher ärmlichen Verhältnissen. Zu seinen Mäzenen gehörte unter anderen der Dichter

treuung der Arbeit und für die Initiierung dieser Veröffentlichung sowie Herrn Prof. Ludwig Holtmeier für die freundliche Überlassung der Vrieslanderschen Dokumente im Rahmen dieser Arbeit und für seine zahlreichen wertvollen Anregungen. Eine erste und um einen Exkurs zu Schenkers *Harmonielehre* erweiterte Fassung ist unter dem Titel «Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers *Harmonielehre*. Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption» in der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/2 (2006) erschienen (online unter www.gmth.de, 31.5.07).

⁶ Da Albertine Zehme keine Sängerin war, führte sie Vrieslanders Werk melodramatisch auf.

⁷ Tagebucheintrag vom 9. X. 1927, zitiert nach Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker: Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Hildesheim 1985, S. 215.

Carl Sternheim. Anhand des Briefwechsels zwischen Carl Sternheim und seiner Frau Thea sowie anhand von Thea Sternheims Tagebuchaufzeichnungen lässt sich Vrieslanders Charakter in Ansätzen erahnen. Vrieslander wird von Thea Sternheim 1909 und 1910 als ein genialischer Künstler und hervorragender Pianist beschrieben, allerdings mit geltungssüchtigen und durchaus problematischen Charakterzügen:

«Vrieslander, wenn er von Reisen kommt, wirkt mehr und mehr peinlich auf mich. Protzt mit allerlei Bekannten, erzählt seine Abenteuer, die erstens erlogen und zweitens dumm sind und ist der größte Komponist der Gegenwart. Wenn er spielt, ist er immer gut; aber leider kann man ihn nicht andauernd spielen lassen.»⁸

«Immer tiefer wird die Kluft zwischen uns und Vrieslander. Sein Geiz, seine Habgier, sein Neid werden von Tag zu Tag stärker. Keine einzige liebenswürdige Eigenschaft wirft sich diesen Lastern entgegen: er ist nur gehässig, nur Proletarier.»⁹

Ein paar Jahre später, 1913 – nach der Zusammenkunft mit Schenker – scheint das Verhältnis jedoch entspannter geworden zu sein:

«Sympathie zwischen Vrieslander und mir. Er hat sich auf dem Lande [Ebersberg bei München] zu seinem Vorteil gewandelt. Ist es seiner tüchtigen Frau Einfluss? [...] Er ist leiser, bescheiden geworden, der Sache hingebener. Alle Energie, die er früher an die Hervorhebung seiner Person wandte, wirft er nun in das Werk.»¹⁰

Carl Sternheim nahm Vrieslander als Vorbild für den Titelhelden seiner Erzählung *Schuhlin* aus dem Jahre 1916. Schuhlin wird darin als ein egozentrischer und habgieriger Pianist und Komponist beschrieben. Die Geschichte spitzt sich zu, als Schuhlins Frau und sein einziger Schüler in einen Wettstreit geraten, wer Schuhlins immer unersättlichere materielle Habgier besser befriedigen kann und damit seine Gunst erwirbt. Als der finanzielle Ruin naht, ermordet der Schüler schliesslich Schuhlins Frau.

Die Jahre 1911 und 1912 verbrachte Vrieslander in Wien und nahm bei Schenker Privatunterricht. Dieser Zeitabschnitt markiert einen signifikanten Wendepunkt in Vrieslanders Schaffen. Er sagte sich von allen anderen musiktheoretischen Ansätzen los – namentlich von denen Richters und Riemanns – und konzentrierte sich von nun an mit ganzer Energie auf die Umsetzung

8 Brief von Thea an Carl Sternheim, 13. März 1909. Zitiert nach *Carl Sternheim. Briefe II*, hrsg. v. W. Wendler, Darmstadt 1988, S. 58.

9 Tagebuch von Thea Sternheim, 27. Oktober 1910. Zitiert nach *Carl Sternheim. Briefe II*, S. 638.

10 Ebd., S. 639 (Tagebucheintrag vom 3. Februar 1913).

und Verbreitung der Schenkerschen Lehre. Mit Schenker pflegte er bis zu dessen Tode einen intensiven Briefkontakt, ausserdem gab es zahlreiche Treffen. Schenker dankte Vrieslander für sein grossartiges Engagement in einem Brief aus Galtür, Juni 1928:

«*Gerade unter dem Gesichtspunkte der lebendigen Wirkung danke ich Ihnen heute für alle Ihre Mühe, die Sie so heldenhaft, so unvergleichlich einzig auf sich nehmen, um die Wirkung zu fördern!* Das war und ist mehr, als das, was man gemeinhin Hilfe nennt; das ist schon das *Wunder einer Transplantation*, wir sind irgendwie zusammengewachsen, nicht voneinander zu trennen.»¹¹

Warum Vrieslander nach der Begegnung mit Schenker das Komponieren weitestgehend aufgab, ist nicht geklärt. Dass Schenker selbst ihm vom Komponieren abgeraten haben könnte, erscheint eher unwahrscheinlich, wünschte dieser doch «*sehr, die Lieder gedruckt zu sehen, weniger um den Dummköpfen die Mäuler zu stopfen, vielmehr um der Kunst selbst willen.*»¹² Wahrscheinlicher ist, dass Vrieslander sein kompositorisches Talent als nicht ausreichend empfand, wie er überhaupt in seinen Ansichten noch radikaler und pessimistischer als Schenker selbst eingestellt gewesen zu sein scheint, was nicht nur folgende Tagebuchnotiz Schenkers nahe legt:

«Wir [gemeint sind Walter Dahms und Schenker] sprechen bei dieser Gelegenheit viel von Vrieslanders angeblichem Pessimismus, von Resignation, von der Berechtigung des Talentes und Halbtalentes, und ich werde nicht müde, immer wieder zu betonen, daß V[rieslander] aus meinen Lehren falsche Schlüsse ziehe, wenn er insbesondere aus der Predigt des Genies entnehmen zu müssen glaubt, daß nun außer dem Genie niemand sonst das Recht habe zu komponieren.»¹³

Ähnlich äusserte sich der Musikschriftsteller und -kritiker Walter Dahms, der zunächst Schüler Vrieslanders war, bevor er Unterricht bei Schenker nehmen konnte: Vrieslanders «tiefe Resignation und sein absoluter Pessimismus in Dingen der Kunst» wirke «lähmend anstatt fördernd auf den Vorwärtsstrebenden.»¹⁴

Von 1912 bis 1924 lebte Vrieslander in Ebersberg, Oberbayern, danach für jeweils kurze Zeit in Neapel und Wien. Die letzten 21 Jahre seines Lebens

11 Zitiert nach Federhofer, *Heinrich Schenker*, S. 216. Die Hervorhebungen (kursiv) sind im Original unterstrichen; so auch in allen folgenden Zitaten.

12 Brief aus Galtür, Juni 1928. Zitiert nach Federhofer, *Heinrich Schenker*, S. 216.

13 Tagebuch vom 29. VIII. 1919. Zitiert nach Federhofer, *Heinrich Schenker*, S. 89.

14 Aus einem Brief Walter Dahms' an Schenker vom 28. XI. 1919. Zitiert nach Federhofer, *Heinrich Schenker*, S. 90.

verbrachte er mit seiner Frau Helene ab 1929 in der Schweiz, wo er am 16. Dezember 1950 in Tegna bei Locarno starb.

Otto Vrieslanders Interesse an Heinrich Schenker und dessen Lehre wurde durch Schenkers *Harmonielehre* geweckt, wie er in seinem Artikel «Heinrich Schenker und sein Werk» aus dem Jahre 1923 rückblickend bemerkt:

«Ich weiß noch sehr wohl mich zu entsinnen, wie mir im Jahre 1910 zum erstenmal seine Harmonielehre zu Gesicht kam und wie mich gleich die Zitierung so vieler Meisterbeispiele frappierte: hatte ich doch nie ähnliches erblickt. Ich war in meinem heißen Streben nach einem Werke, das mir endlich durch meine Wirrnisse und Dilettantismen die richtige Bahn hätte weisen sollen, auf so ziemlich alle existierenden Harmonie- und Kontrapunktlehren gestoßen, deren ich habhaft werden konnte, und sah in jeder immer nur einen circulus vitiosus, das heißt einen Theoretiker, der sich innerhalb seiner Vorurteile und Salbadereien um sich selbst drehte. [...] Wie habe ich mich vergebens bemüht, in all den Richter, Jadassohn, Riemann, Draesecke, Lobe, Franke, Cherubini, Rimsky-Korsakow u.a.m. auch nur *einen* künstlerischen [...] Gedanken zu finden, der mich in das Wesentliche der Kunst selbst, wie sie in unzähligen Werken täglich vor unseren Augen und Ohren lebendig wirkt, eingeführt hätte. 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.»¹⁵

Die Schenkersche *Harmonielehre* blieb zeitlebens ein besonderes Anliegen für Vrieslander. Schon früh hat er Versuche unternommen, die Schenkersche Lehre zugänglicher zu machen, da diese – «durchaus den Werken unserer Meister gemäß» – «schwer und kompliziert» sei.¹⁶ Zunächst mit Herman Roth, dann alleine verfasste er in den Jahren bis 1925 mindestens drei umfangreiche Kommentarschriften zur Schenkerschen *Harmonielehre*.¹⁷ Diese Kommentare wurden nie veröffentlicht, sondern entweder handschriftlich oder maschinengeschrieben weitergegeben.

15 Otto Vrieslander, «Heinrich Schenker und sein Werk», in: *Musikblätter des Anbruch* 5/2 (1923), S. 43 f.

16 Ebd., S. 44.

17 Robert Wason nennt in seinem Artikel «From Harmonielehre to Harmony» (Anmerkung 32, S. 181) folgende drei Fassungen: «Anmerkungen zu Schenkers Harmonielehre» (72 S.), «Schenkers Harmonielehre kommentiert von Otto Vrieslander (erster Versuch)» (468 S.) und «Kommentar zu Schenkers Harmonielehre» (472 S.). Die Schriften befinden sich zum Grossteil bei Heribert Esser, dem Besitzer des Vrieslanderschen Nachlasses. Siehe Wason, «From Harmonielehre to Harmony: Schenker's Theory of Harmony and Its Americanization», in: *Schenker-Traditionen*, hrsg. von M. Grassl und R. Kapp, Wien 2006, S. 171–202.

Otto Vrieslander spielte eine wichtige Rolle für eine geplante zweite Auflage der Schenkerschen *Harmonielehre*.¹⁸ Schon im Jahre 1915 regte er Schenker an, eine von Druckfehlern bereinigte und um Aufgaben erweiterte Neuauflage der *Harmonielehre* herauszugeben, eine Idee, die nie realisiert wurde. Erst 1929, als die *Harmonielehre* definitiv vergriffen war, wurde die Idee weiter verfolgt. Schenker wollte Vrieslander damit beauftragen, eine Neuauflage zu edieren, die Teile von dessen Kommentarschriften miteinbezieht, was aber letztlich daran scheiterte, dass kein Verleger gefunden werden konnte. Der letzte Versuch einer Neuausgabe begann 1935 nach Schenkers Tod. Schenkers Witwe übergab Vrieslander Schenkers eigenes Exemplar der *Harmonielehre*, das sogenannte *Handexemplar*; das von Schenker über die Jahre mit unzähligen Kommentaren und zusätzlichen Musikbeispielen versehen wurde, um damit eine Neuauflage der *Harmonielehre* zu erstellen. Geplant war vermutlich eine im Wesentlichen ungekürzte Fassung der ursprünglichen *Harmonielehre* ergänzt um einen Appendix mit Schenkers Eintragungen aus dem *Handexemplar*, wie folgender Vermerk in der Zeitschrift *Der Dreiklang* aus dem Jahre 1937/38 zeigt:

«Die Schriftleitung gibt den Beziehern und Lesern bekannt, daß die seit Jahren vergriffene Harmonielehre von Heinrich Schenker [...] neu aufgelegt werden wird mit dem Untertitel: ‹Neudruck mit allen Zusätzen aus dem Handexemplar des Autors, herausgegeben von Otto Vrieslander.› Die Zusätze reichen vom Erscheinen des Werkes im Jahre 1906 bis in die letzten Lebenstage des Autors, und es könnte scheinen, als wäre manches durch die später erschienenen Werke überholt. Interessant aber und auch belehrend wird es bleiben, das harte Ringen mit dem Stoff zu beobachten vom Aufkeimen der neuen Erkenntnisse in der Musik bis zu ihrer letzten Fassung und plastischen Darstellung, das auch einem genialen Menschen nicht erspart bleibt. Möge das Werk – es kann noch ein Jahr vergehen bis zu seinem Erscheinen – bei Musikern und Musikfreunden freundliche Aufnahme finden.»¹⁹

Das Projekt scheiterte schliesslich daran, dass UE die schon unterzeichneten Verträge nach der Machtergreifung der Nazis 1938 wieder kündigte.

Ein zentraler Bestandteil von Vrieslanders musikwissenschaftlicher Tätigkeit war die Weiterführung der von Schenker begonnenen Aufarbeitung und Verbreitung des Œuvres von Carl Philipp Emanuel Bach.²⁰ Bei Schenkern

18 Vgl. Wason, «From Harmonielehre to Harmony», passim.

19 *Der Dreiklang* 8/9 (1937/38), S. 211.

20 Für eine umfangreiche Bibliographie siehe Florian Vogt, Art. «Vrieslander, Otto», in: *MGG2*, Personenteil 17 (2007), Sp. 243–244.

erstem gewichtigen musiktheoretischen Werk *Ein Beitrag zur Ornamentik*²¹ handelt es sich im Prinzip um eine Untersuchung zu Bachs Klavierwerk und Bachs Generalbasslehre, dem *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*,²² die zugleich die editorischen Grundsätze erläutert, die Schenker bei der Herausgabe der Bachschen Klavierwerke im Jahre 1902 geleitet haben. Die Rückbesinnung auf die Generalbassharmonik und die musikhistorische Rehabilitation Bachs als ein mit Haydn, Mozart und Beethoven vergleichbarer Meister gilt zu Recht als eines der grossen Verdienste Schenkens. Ein besonderes Anliegen war ihm dabei die inhaltliche Aufwertung des Begriffes der ‹Ornamentik›, die er als essentiellen Bestandteil einer Komposition begriff und nicht als bloss zufällige Zutat, die von Herausgebern und Interpreten willkürlich geändert werden kann. Während sich Schenker jedoch in der Folge auf sein theoretisches Hauptwerk *Musikalische Theorien und Phantasien* – das wesentlich auf der Grundidee von Ornamentik und den zentralen Kategorien Figuration und Diminution basiert – und auf die sogenannten Erläuterungsausgaben Beethovenscher Werke konzentrierte, machte sich Vrieslander die «Wiederverlebendigung C. Ph. E. Bachs zu einer [s]einer vorzüglichsten Aufgaben.»²³ Dazu gehörte auch die Herausgabe von Bachschen Werken, darunter die Edition der *Klavierstücke für Anfänger mit kompositionstechnischer Analyse*,²⁴ die Heinrich Schenker gewidmet ist. Bedeutend sind jedoch vor allem seine theoretischen Schriften über C. Ph. E. Bach, die in den 20er Jahren erschienen sind, darunter zwei Zeitschriftenartikel und eine Monographie. Im ersten Artikel (1922) – «Carl Philipp Emanuel Bach als Klavierkomponist» – zieht Vrieslander eine direkte Linie von Bach zu Chopin und bezeichnet beide als die «restlosen Klaviermeister [..., deren] Größe [...] in der Entdeckung des Klaviers als eines Instrumentes ohne Kompromiß mit andern Instrumenten [besteht].»²⁵ Ferner seien bei beiden Meistern «alle Möglichkeiten des Instruments bis in seine

21 Wien 1904, 2/1908.

22 Erstmals erschienen im Selbstverlag: Teil 1/1753, Teil 2/1762. Heutzutage unter anderem erhältlich als Reprint: Kassel, 1994. Ein von W. Niemann herausgegebener kritisch revidierter Neudruck erschien 1906 in Leipzig (Kahnt), wobei ein Grossteil des Generalbasskapitels ausgelassen und nur in Stichworten wiedergegeben wurde. Dieser Eingriff wurde sowohl von Schenker als auch Vrieslander an zahlreichen Stellen angeprangert. In Anbetracht der Tatsache, dass dieser Abschnitt einen für Schenker zentralen Aspekt in Bachs Werk behandelt, klingt das Vorwort von Niemann zu dieser Ausgabe fast ironisch: «Damit ist des Philipp Emanuel Bach-Forscher und Herausgeber Heinrich Schenkens Wunsch eines nach Möglichkeit lückenlosen Neudrucks entsprochen worden.» (ebd., S. V f.).

23 Vrieslander, «Heinrich Schenker und sein Werk», S. 76.

24 Wien 1914.

25 Vrieslander, «Carl Philipp Emanuel Bach als Klavierkomponist», in: *Ganymed* 4 (1922), S. 175.

äußersten Konsequenzen ausgenutzt.»²⁶ Ein Jahr später erschien die Monographie *Carl Philipp Emanuel Bach*. Das Leben Bachs wird darin nur kurz skizziert. Auffallend ist ihm an einer Korrektur des verbreiteten Urteils über die Bach-Söhne gelegen: Friedemann Bach – obwohl von J. S. Bach vermeintlich als der musikalischere Sohn angesehen – sei nur auf der Stufe der Nachahmung des Werks seines Vaters stehengeblieben, während Carl Philipp einen ganz neuen – homophonem – Stil geschaffen habe. Hier, vor allem aber in seinem Artikel «Carl Philipp Emanuel Bach als Theoretiker» aus dem Jahre 1925 benützt Vrieslander die Diskussion der Bachschen Generalbasslehre, um zu einer ausführlichen Würdigung und Anpreisung der Lehre Heinrich Schenkers überzuleiten:²⁷

«Ich wüßte nicht dringend genug die Lektüre der H. Schenkerschen Harmonielehre, S. 209–219 anzuraten, wo auf zehn schmalen Seiten die ganze Schöpfungsgeschichte der Stufe dargelegt wird. Mit feiner Absicht zeigt der moderne Meister der Theorie [...] den ganzen langen Weg von der strengen Konsonanzentechnik mittelalterlicher Stimmführung bis zu der freien, mündig gewordenen Stufentechnik unserer Zeit. Die geniale Künstlerhand Schenkens spendet auf zehn Seiten, was die bändreichsten Musikgeschichten doch immer wieder schuldig bleiben: eine Geschichte der Stufe [...].»²⁸

Vrieslanders ungebrochene Verehrung für Schenker kulminierte schliesslich in zwei Artikeln, die eine ausführliche Würdigung des Schenkerschen Schaffens darstellen: «Heinrich Schenker und sein Werk» aus dem Jahre 1923 und «Heinrich Schenker» aus dem Jahre 1926.

Im späteren Artikel gibt Vrieslander eine Übersicht über Schenkers Schaffen:

«Schenkers vorzüglichstes Verdienst genereller Natur ist, wie bereits hervorgehoben, die Scheidung von Harmonie-(Stufen-) und Kontrapunktslehre. Die erstere, sozusagen das geistige, übertheoretische Gerüst allen musikalischen Geschehens, das Musikalische schlechthin, wird in Schenkens synthetisch gefaßter Theorie durch den Begriff der Stufe als einer höheren, umfassenderen Einheit dargelegt, welche aber gar wohl zu unterscheiden ist von dem bisherigen Stufenbegriff anderer Harmonielehren. [...] Nachdem Schenker die Stufe, als Grundbegriff der Motivgestaltung, zur Harmonielehre geformt hatte, widmete er sich der Lehre vom Kontrapunkt, und zwar wiederum in völlig neuer, von allen Lehren abweichenden Weise. In dieser machte er die tiefe, erkenntnistheoretisch so ungemein fruchtbare Entdeckung, welcher zufolge der Kontrapunkt als Lehre

26 Ebd.

27 In Vrieslander, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1923, werden ganze Abschnitte aus Schenkers Werk zitiert, siehe zum Beispiel die Seiten 151–154.

28 Vrieslander, «Carl Philipp Emanuel Bach als Theoretiker», in: *Von neuer Musik*, hrsg. von H. Grues (u. a.), Köln 1925, S. 253.

Urbegriffe aufzeigt, gegen die sich das fertige Kunstwerk im Sinne einer Prolongation verhält. Auch hier ergibt sich auf den ersten Blick, daß Schenker meidet, Theorie um ihrer selbst willen vorzutragen. Nur die Frage, in welchem Verhältnis auch der strenge Satz sich zum Kunstwerk verhalte, ist künstlerische Basis theoretischer Bemühungen.»²⁹

Zugleich grenzt Vrieslander Schenkers Lehre scharf von anderen Lehren der damaligen Zeit ab, allen voran von der des stärksten Konkurrenten Hugo Riemann:

«In den Meisterwerken ist in Form von Prolongationen alles enthalten, was einzeln die Lehre der Stimmführung und Harmonie, Rhythmik, Metrik u. a. m. als Urprobleme erörtern. – Damit fällt alle Theorie, die sich selbst als Endzweck vorträgt und jenseits lebenwirkender Kunst ein abstraktes Scheindasein führt. Hier denke ich besonders an Riemanns theoretische Gespinste, dem die Kunstwerke nur Bestätigung der ersteren vorstellen.»³⁰

II. Vrieslanders Erläuterungen zur Harmonielehre

Vrieslanders begeisterte Rezeption der Schenkerschen (Harmonie-)Lehre durchstrahlt die kompletten Erläuterungsschriften zur *Harmonielehre*. Vrieslander hatte wie Schenker nie eine Stelle an einer akademischen Institution inne. Seine Unterrichtstätigkeit beschränkte sich somit auf einen eher kleinen Kreis von Privatschülern, die er sowohl bei sich zu Hause als auch mit Hilfe von Briefen unterrichtete. Ausgangspunkt der theoretischen Unterweisung war Schenkers erstes Buch seiner Lehrwerktrilogie *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, die 1906 erschienene *Harmonielehre*. Dieses Buch eignet sich nicht besonders gut als Einführung in die Harmonielehre: Es beinhaltet weder Übungsaufgaben noch ist es im klassischen Sinne didaktisch konzipiert. Vielmehr vereint es eine spekulative Abhandlung über Schenkers Konzept der *Stufe* und ihrer theoretischen Grundlegung mit unzähligen Musikbeispielen, die dieses Konzept analytisch verdeutlichen. Eine Auswahl dieses Buches als Lehrwerk erfordert also eine umfangreiche Betreuung durch einen kompetenten Lehrer. Vrieslanders Erläuterungen sind der Versuch, Schenkers Lehrwerk ausführlich zu erklären und somit pädagogisch fruchtbarer zu machen.

29 Vrieslander, «Heinrich Schenker», in: *Die Musik* 19/1 (1926), S. 36.

30 Vrieslander, «Heinrich Schenker und sein Werk», S. 43.

Mir liegen die Kommentare in einer Abschrift von Hedwig Reischauer vor. Es handelt sich um zwei handgeschriebene Kladden mit Abschriften von Lehrbriefen, deren Verfasser Otto Vrieslander ist und die auf die Jahre 1917–18 datiert sind.³¹ Leider ist es mir nicht gelungen, weitere Informationen über Hedwig Reischauer zu erhalten. 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. Nov. 1917 datiert, der letzte Brief auf den 1. Dez. 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.³² Es wird aus den Abschriften somit auch nicht klar, ob es Antwortbriefe von Hedwig Reischauer an Otto Vrieslander gab. Insgesamt 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.VIII.1918. Dieser Brief ist in altdeutscher Kurrentschrift geschrieben 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.

Wie man an den Titelseiten der Bände (Abb. 1) erkennen kann, ist Hedwig Reischauers Manuskript in einer gut lesbaren Schreibschrift geschrieben, die wenig Ähnlichkeiten mit der deutschen Kurrentschrift oder mit Sütterlin aufweist und unserer heutigen Schreibschrift sehr nahe kommt. Der Inhalt

31 Der Musiktheoretiker Ludwig Holtmeier hat die Dokumente im Frühjahr 2005 bei dem Freiburger Antiquar Hinner Bauch gefunden.

32 Überwiegend verwendet Vrieslander das neutrale ‹man›; oder er spricht allgemein von dem ‹Schüler›.

Abbildung 1



Die Titelseiten der beiden Kladden



der Bände wird auf den beiden Titelseiten klar bezeichnet: Der erste Band enthält Vrieslanders Kommentare zu Schenkens *Harmonielehre* bis § 157, der zweite Band komplettiert die Kommentare zur *Harmonielehre* und beginnt mit den Kommentaren zu Schenkens *Kontrapunkt*.³³ Die letzteren brechen nach dem Kommentar zu Ex. 161 aus Schenkens *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 zugängig sind.

Vrieslander als pädagogischer Exeget

Vrieslander nimmt die Position eines Moderators ein, der den Schüler durch Schenkens *Harmonielehre* leitet und eine kommentierte Anleitung zur Lektüre liefert. Hinweise wie: «Der erste Abschnitt [von § 78] ist der Kern der Schenkenschen Stufenlehre überhaupt und man werde sich der Bedeutung des Schenkenschen Prinzips voll bewußt, bevor man weiterlese.»³⁴ vermitteln dem Schüler – und damit auch dem heutigen Leser –, welche Abschnitte als besonders wichtig zu erachten sind. Die gleiche Funktion erfüllen zahlreiche Resümeees 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 Schenkenscher 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 Schenkens Ex. 148. Schenker bringt dieses Exempel an zweiter Stelle innerhalb einer Reihe von Beispielen, die Indizien für die Erkennung von Stufen vorstellen. Im Folgenden Schenkens Ex. 148 und 149:

33 Reischauer schreibt «Contrapunkt» mit ‹C›, Schenkens Buchtitel *Kontrapunkt* wird jedoch mit ‹K› geschrieben.

34 VB I; S. 162 [= Vrieslanders Briefe in der Übertragung von Hedwig Reischauer, Bd. 1, S. 162].

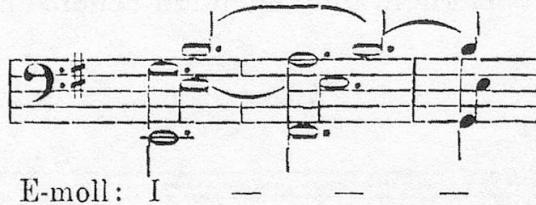
Abbildung 2

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



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]



Schenker 1906, S. 185

Wie aus Ex. 149 in Abb. 2 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 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 genauer.) 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-

g - (a) - h

Bewegung: e - (fis) - g , wodurch auch psychologisch dem Zuhörer so- gleich das ‹Durchgehende› des zweiten Taktes ganz untrüglich vermittelt wird.»³⁵

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 feinfühliger Analytiker, 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:

35 VB I; S. 170 f.

Abbildung 3

158]

Chopin, Prélude Nr. 4.

Largo

I

IV

V

u. s. w.

Hier will Chopin offenbar die ersten vier Takte lediglich vom Standpunkt der ersten Stufe allein empfunden wissen, da er, wie man sieht, mit Absicht meidet, im zweiten Takt Dis statt Es zu schreiben; dadurch entfällt auch schon optisch die Erscheinung der fünften Stufe in E-moll, und die Breite der ersten Stufe wird nicht unterbrochen. Freilich muß man dann analog auch in den weiteren fünf Takten bloß die Unterdominante als wirkend annehmen, der erst im Takt 10 die Dominante folgt. Alle Einzelerscheinungen innerhalb dieser breiten Stufen, so vielfach deutbar sie — absolut an sich betrachtet — auch sein mögen, stellen daher nur durchgehende Klänge, nicht aber Stufen vor.

Schenker 1906, S. 192 f.

Diesen klaren Erläuterungen Schenkens 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.)»³⁶

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

36 VB I; S. 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.

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,

5
3
1
stets in der normalen Grundlage „³⁷

Das Suchen nach dem richtigen Dreiklang entwickle «die Fähigkeit des richtigen Stufenlesens und Empfindens überhaupt, welches hierdurch gleich zu Anfang geübt wird.»³⁸ Die *Harmonielehre* stellt für Vrieslander einen riesigen Fundus an Studienmaterial bereit, da Schenker «schon gleich überall bei den Exempeln die Stufen hinzugeschrieben hat.»³⁹ 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 grosses «Essay» als Lehrbuch fruchtbare 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.»⁴⁰ 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, nachführend 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 Abb. 4 wiedergegeben, Vrieslanders Notenbeispiel mit Hinzufügung von Grunddreiklängen folgt in Abb. 5:

37 VB I; S. 23.

38 VB I; S. 24.

39 VB I; S. 25.

40 VB I; S. 90.

Abbildung 4

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

Quint Terz Grundton

u. s. w.

H-moll: V \sharp IV³ V I

Schenker 1906, S. 47

Abbildung 5

3

V #IV V I

VB I; S. 24

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 bestimmt 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, also wie in Abb. 6a oder 6b, der Ton *d* erscheint aufgrund der Repetition eher unwahrscheinlich (Abb. 6c), jedoch nicht gänzlich ausgeschlossen:

Abbildung 6a



Abbildung 6b



Abbildung 6c



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»⁴¹ 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* einzubauen⁴², 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»⁴³, und warum Schenker an verschiedenen Stellen darauf aufmerksam macht, dass der

41 VB I; S. 25.

42 Vgl. Federhofer, *Heinrich Schenker*, S. 214.

43 VB I; S. 4.

Kontrapunkt der Harmonielehre vorauszugehen habe.⁴⁴ 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.»⁴⁵

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 *strenge Verbot* darstellt: zwischen den verschiedenen Tönen *harmonische* Beziehungen zu propagieren, während von ihm verlangt werden müsste, die Töne, jeden für sich, *neutral* aufzufassen.»⁴⁶ Die Neutralität der Töne ist also das grundlegende Prinzip der Kontrapunktlehre, das man «nach Kenntnisnahme der Stufen- (= Harmonie-) lehre erst wieder künstlerisch [...] lernen [muss].»⁴⁷

Vrieslander als emphatischer Anhänger Schenkers

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.»⁴⁸

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 benutzt. Gleich zu Beginn der Kommentare

44 Vgl. Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Erster Band: Harmonielehre*, Stuttgart/Berlin 1906, S. VI.

45 VB I; S. 3.

46 VB I; S. 4.

47 VB I; S. 5.

48 Vrieslander, «Heinrich Schenker und sein Werk», S. 44.

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.»⁴⁹ 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.»⁵⁰ An anderer Stelle setzt er Schenkers Überblick über die Entwicklung der Stufe mit der Entwicklung von Musik im Allgemeinen gleich:

«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.»⁵¹

Hymnisches Lob zeigt an vielen Stellen die ungetrübte Verehrung für Schenker und dessen «unerhört geniale(r) Kunst der Stufendeutung».⁵² Nur ein «Meister – in unserm Falle Schenker! – der divinatorisch gearteten Analyse»⁵³ 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»⁵⁴ hält, ist Schenkers Konzentration auf rein innermusikalische Zusammenhänge der Werke. Aussermusikalische Assoziationen, sogenannte «Privatgefühle»⁵⁵, können niemals «auch nur annähernd eine Analyse auf synthetischer, absolut musikalischer Grundlage»⁵⁶ 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

49 VB I; S. 2.

50 Ebd.

51 VB I; S. 218.

52 VB I; S. 183.

53 VB I; S. 216.

54 VB I; S. 395.

55 Ebd.

56 Ebd.

von wirklicher Erkenntnis beitragen zu können, welch letzteres eben nach eigenen malerischen Gesetzen sein malerisches Eigendasein lebt, unbekümmert um alle dabei erweckten Privatangelegenheiten, als welche stets sogenannte «Gefühle» unbedingt und ohne weiteres anzusehen sind.»⁵⁷

Vrieslanders Musikgeschmack

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.»⁵⁸

Schenker nennt in § 89 den fehlenden Stufengang in vielen modernen Werken als Hauptgrund für den musikalischen Verfall seiner Zeit und bringt als «abschreckendes Beispiel»⁵⁹ den Beginn von Max 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.»⁶⁰ 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.»⁶¹

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:

57 VB I; S. 16.

58 VB I; S. 229.

59 Schenker, *Harmonielehre*, S. 220.

60 Ebd., S. 222.

61 VB I; S. 230.

«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.»⁶²

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»⁶³ von Vrieslander als «glimpfliche, bescheidene, fast schüchterne Anmerkung» bezeichnet und sogleich radikaliert:

«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 Dichtungen, einiges Bemerkenswerte auf diesem Gebiete zu leisten. Im Ganzen jedoch versagt auch er, von allen übrigen völlig zu schweigen.»⁶⁴

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.»⁶⁵

«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.»⁶⁶

62 VB I; S. 227 f.

63 Schenker, *Harmonielehre*, S. 282.

64 VB I; S. 282.

65 VB I; S. 228.

66 VB I; S. 228 f.

Vrieslander als Apologet der Schenklerschen Lehre

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

«Nun an dieser Stelle noch etwas ganz Allgemeines. Es möchte schließlich wohl mit einem 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.»⁶⁷

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 Durchgang sein sollen. Kritiker Schenklers vermuten oft, dass in einer Stufen-Analyse nach Schenker gerade die Klänge als Durchgang abgewertet oder gar vernachlässigt 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.»⁶⁸

Dadurch, dass bei einer solchen Stufen-Analyse die Aufmerksamkeit auf die grösseren Zusammenhänge der Musik gerichtet wird, wird der Blick frei auf die Einzelerscheinungen, 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.

67 VB I; S. 179 f.

68 VB I; S. 194 f.

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 Schenkens 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, welch ein 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 der gleichen Bücher und Studien) erst später zu Schenkens reiner, schöner Lehre gekommen sind, wissen den Wert auch der Polemik Schenkens und meine häufigen Vergleiche zwischen den beiden divergierenden Welten sogleich vollauf zu würdigen.»⁶⁹

In der Tat lässt Vrieslander keine Gelegenheit aus, Schenkens *Harmonielehre* gegen alle anderen Harmonielehren, die er «Akkordaneinanderreihelehren»⁷⁰ 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.»⁷¹ Richters «Buchstabiermethode»⁷² wiederum sei leider so weit verbreitet, dass «man wohl unter der Wirklichkeit bleibt, bei der Annahme Hunderttausender, welche diesen ‹Nonsense› seit Erscheinen der Harmonielehre gelesen und gelernt haben.»⁷³

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].»⁷⁴

69 VB I; S. 230 f.

70 VB I; S. 5.

71 VB I; S. 51 f.

72 VB I; S. 356.

73 VB I; S. 234.

74 Vrieslander, «Heinrich Schenker und sein Werk», S. 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, wohlerkanntes Andersdenken und Andersmeinen gegenüber seinem Gesamttun 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.»⁷⁵

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 Schenkern Ex. 155. Wie aus Abb. 7, S. 160, 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.»⁷⁶ Zum Beweis fügt er den Takt 14 des Präludiums an:



«wosebst natürlich von einer durchgehenden I. Stufe gar keine Rede mehr sein kann.»⁷⁷ 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.»⁷⁸

75 Ebd.

76 VB I; S. 182.

77 Ebd.

78 VB I; S. 183.

Abbildung 7

155]

J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 4.

I

u. s. w.

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.

Schenker 1906, S. 189 f.

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 strafen würde.»⁷⁹

Diese Kritik stärkt Vrieslanders Position als selbständige musikalische Autorität, in geistiger Unabhängigkeit von Schenker. Und zugleich beugt er auch kritischen Einwänden vor – die beim Leser der *Harmonielehre* fast zwangsläufig entstehen. Insgesamt wirkt seine grundsätzlich zustimmende Haltung gegenüber Schenker aufgrund einzelner kritischer Einwände umso stärker.

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. Dabei wird zwar nicht vergessen, aber doch oft unterschätzt, welche wichtige Rolle die Stufe in der Entwicklung von Schenkern 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.

Eine grosse Schwierigkeit im aktuellen Umgang mit der *Harmonielehre* Schenkens ist, sie losgelöst von Schenkern 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. 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 Schenkern Frühwerk und dessen basalen Konzepten ohne die oft erdrückende «Belastung» durch die spätere Ursatz-Theorie.

79 Ebd.

