

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 26 (2006)

Artikel: Otto Vrieslanders Erläuterungen zu Schenkers Harmonielehre :
Dokumente einer begeisterten Schenker-Rezeption
Autor: Vogt, Florian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835152>

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: 25.04.2026

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

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 Schenkerschen 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 Vorläufer des *Freien Satzes* gehandelt wird. Dabei ist gerade die *Harmonielehre* ein Buch Schenkers, das im Vergleich mit seinen späteren Werken eher unpolemisch 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 aufgefundene 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.http://gmth.de](http://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 lebenswürdige Eigenschaft wirkt 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 musikästhetischen 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 Talenten und Halbtalenten, 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 erstmal seine Harmonielehre zu Gesicht kam und wie mich gleich die Zitierung so vieler Meisterbeispiele frappte: 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 erstmal 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 Lebensstage 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 Schenkers

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 Schenkers. 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 Schenkers 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 – homophonen – 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 Konsonanztechnik mittelalterlicher Stimmführung bis zu der freien, mündig gewordenen Stufentechnik unserer Zeit. Die geniale Künstlerhand Schenkers spendet auf zehn Seiten, was die bändereichsten 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 Schenkers 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 lebenswirkender 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



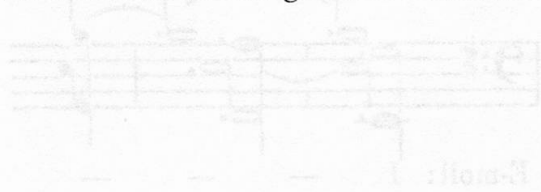
der Bände wird auf den beiden Titelseiten klar bezeichnet: Der erste Band enthält Vrieslanders Kommentare zu Schenkers *Harmonielehre* bis § 157, der zweite Band komplettiert die Kommentare zur *Harmonielehre* und beginnt mit den Kommentaren zu Schenkers *Kontrapunkt*.³³ Die letzteren brechen nach dem Kommentar zu Ex. 161 aus Schenkers *Kontrapunkt* ab. Es ist interessant zu sehen, dass auch die Titelseiten keinen Hinweis auf die zugrundeliegende Briefform liefern. Das stützt die Vermutung, dass die Briefe nicht als klassische Briefe konzipiert wurden. Allerdings kann über die entstehungsgeschichtlichen Hintergründe dieser Briefe nur spekuliert werden, solange keine weiteren Quellen zugänglich sind.

Vrieslander als pädagogischer Exeget

Vrieslander nimmt die Position eines Moderators ein, der den Schüler durch Schenkers *Harmonielehre* leitet und eine kommentierte Anleitung zur Lektüre liefert. Hinweise wie: «Der erste Abschnitt [von § 78] ist der Kern der Schenkerschen Stufenlehre überhaupt und man werde sich der Bedeutung des Schenkerschen Prinzips voll bewusst, bevor man weiterlese.»³⁴ vermitteln dem Schüler – und damit auch dem heutigen Leser –, welche Abschnitte als besonders wichtig zu erachten sind. Die gleiche Funktion erfüllen zahlreiche Resümees und Begriffserklärungen.

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

Ein typisches Beispiel für eine schlichte Umformulierung ist Vrieslanders Kommentar zu Schenkers Ex. 148. Schenker bringt dieses Exempel an zweiter Stelle innerhalb einer Reihe von Beispielen, die Indizien für die Erkennung von Stufen vorstellen. Im Folgenden Schenkers Ex. 148 und 149:



33 Reischauer schreibt «Kontrapunkt» mit «C», Schenkers 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).

The image shows a musical score for J.S. Bach's Organ Prelude in E minor, Liszt transcription No. 5. It consists of two systems of music. The first system has two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The second system also has two staves, with the text 'u. s. w.' (and so on) written between them.

Das in jedem zweiten und vierten Achtel des Basses und ebenso in jedem dritten Viertel des oberen Kontrapunktes liegende 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]

The image shows a musical score for the bass line of the first system of the previous image. It is in bass clef and shows the notes E, G, H, Fis, A, H, Dis in the second measure. Below the staff, the text 'E-moll: I' is written, followed by three horizontal lines.

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 genaueres.) Der Ton h im Baß würde ja der Grundton der V. Stufe ebenso gut im zweiten Takte sein können, als wie er im ersten die Quint des Grundtones e' ist. Dagegen zeigt eben der wiederkehrende Ton e in Baß und oberer Linie (Kontrapunkt) an, dass wir es im zweiten Takt nicht mit einer selbständigen Harmonie, sondern mit einer nur mindestens sozusagen in Parenthese, d. h. eben «durchgehenden» Harmonie ohne selbständige Stufenbedeutung zu tun haben. Unterstützt wird freilich dieser «Durchgang» auch zudem, wie im Schema von Fig. 149 zu bemerken ist, durch den Umstand der in sekundenweiser Art fortschreitenden Bass-

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 feinfühligere 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

u. s. w.

V

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 Einzelercheinungen 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 Schenkers fügt Vrieslander eine umfassende Erklärung der Stelle bei, die interpretationstechnische Gesichtspunkte mit einbezieht. Vrieslander betont hier die Beziehung von harmonischer Analyse, das heisst hier: Stufendeutung, und musikalischer Interpretation:

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

stets in der normalen Grundlage $\left. \begin{array}{l} 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right\}$ „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 fruchtbarer gemacht. Obwohl nicht auszuschliessen ist, dass Schenker selbst in seinem Privatunterricht so vorging, deutet Vrieslanders Kommentar zu Ex. 89 eher darauf hin, dass es sich um seine eigene Erfindung handelt: «meinen Usus pflegen, das Exempel mit Grunddreiklängen zu spielen.»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, nachfühlend und hörend den zugrundeliegenden harmonischen Verlauf herauszufinden und dann die Entscheidung zu treffen, welche Stufendeutung die wahrscheinlichste ist. Wie dieses Verfahren in der Praxis aussieht, zeigt Vrieslander in einem eigenen erläuternden Notenbeispiel zu Ex. 28. Schenkers Exempel ist in 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

H-moll: V #IV#3 V I

u. s. w.

Schenker 1906, S. 47

Abbildung 5

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 bestimmend sein. Brahms gibt mit der leeren Oktave *fis* keine eindeutige Bestimmung vor. Eine Entscheidung, ob I oder V, wird unter anderem davon beeinflusst, wie man die Sechzehntel-Triole im ersten Takt hört: Spielt man den *Fis*-Dur-Dreiklang während der ersten Halben, klingt die Triole meines Erachtens überzeugender als mit einem gespielten h-Moll-Dreiklang. Diesen Sachverhalt kann man sich natürlich auch theoretisch herleiten: Reduziert man die Triole auf eine Achtel, die verziert wird, kommen als Töne vor allem *cis* oder *e* in Betracht, 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 *strengste 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 Kenntnisaufnahme 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 benützt. 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 divinitorisch 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, welche 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, einschließlic 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 radikalisiert:

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

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

«Nun an dieser Stelle noch etwas ganz Allgemeines. Es möchte schließlich wohl mit einigem Schein von Recht gefragt werden, ob es denn so wichtig sei, diese und jene Harmonie als Durchgang oder als Stufe zu hören, wenn man sie eben nur überhaupt hören könne? Darauf wäre zu sagen: Die Stufen bilden eben nicht nur die höhere Einheit, wie Schenker so tiefsinnig 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 Schenkers 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 Einzelercheinungen, 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 deziidiert Stellung gegen konkurrierende zeitgenössische Harmonielehren bezieht, vor allem im dritten Kapitel des zweiten Hauptstückes, der «Kritik der bisherigen Lehrmethode mit Rücksicht auf unsere Lehre von der Stufe». Vrieslander verteidigt Schenkers Aggressivität:

«Es ist wohl richtig, dass diese Polemik gegen falsche und minderwertige Lehren denjenigen Kunstnovizen wenig oder gar nicht interessiert, dem alle die vielen, allzu vielen Harmonielehren niemals bekannt geworden sind. Wer also die ungeheure Gefahr falscher, sogenannter Irrlehren nie hat kennen lernen können, möge hinterher sich nicht nur der entgangenen Gefahr erfreuen, sondern auch erkennen, 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 dergleichen Bücher und Studien) erst später zu Schenkers reiner, schöner Lehre gekommen sind, wissen den Wert auch der Polemik Schenkers und meine häufigen Vergleiche zwischen den beiden divergierenden Welten sogleich vollauf zu würdigen.»⁶⁹

In der Tat lässt Vrieslander keine Gelegenheit aus, Schenkers *Harmonielehre* gegen alle anderen Harmonielehren, die er «Akkordaneinanderreihelern»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 «Nonsens» 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.

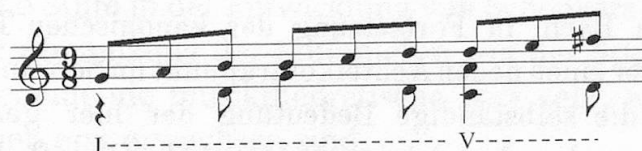
73 VB I; S. 234.

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 Schenkers 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:



«woselbst 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.

The image shows three systems of musical notation for J. S. Bach's Organ Prelude No. 4. Each system consists of two staves, a treble staff and a bass staff. The first system has a '9/8' time signature and a 'I' marking below the bass staff. The second system has a 'u. s. w.' marking to the right of the bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

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 Schenkers Theorien gespielt hat: Gerade die Abgrenzung der Stufenlehre von der Stimmführungslehre dürfte die entscheidende musiktheoretische Idee sein, aus der alle seine späteren Theorien erst erwachsen sind.

Eine grosse Schwierigkeit im aktuellen Umgang mit der *Harmonielehre* Schenkers ist, sie losgelöst von Schenkers späteren Konzepten zu lesen. Vrieslanders Erläuterungen sind für uns deshalb so interessant, da sie in einer Zeit entstanden, als die späteren Konzepte noch gar nicht formuliert waren; Vrieslander musste also bei seiner Konzentration auf die *Harmonielehre* nicht von den anderen Konzepten abstrahieren. Vielleicht liegt hierin die wichtigste Bedeutung der Vrieslanderschen Lehrbriefe: Sie erinnern uns daran, dass es bereits eine «vollwertige» Schenkerianische Musiktheorie vor dem *Freien Satz* gibt, und sie ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit Schenkers Frühwerk und dessen basalen Konzepten ohne die oft erdrückende «Belastung» durch die spätere Ursatz-Theorie.

