

Algirdas Ambrazas  
(Vilnius, Litauen)

## Die Lehre von Heinrich Schenker im musikwissenschaftlichen Kontext des 20. Jahrhunderts

Das Ziel dieses Vortrags besteht in der Andeutung Analogien zwischen einigen Aspekten der originellen theoretischen Konzeption von Heinrich Schenker und den Ideen seiner Zeitgenossen (sowie Vorläufer als auch Nachfolger) auf dem Gebiet der systematischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts.

Die Theorie von Schenker, besonders ihr Kern - die Lehre von dem *Ursatz*, ist entstanden aus einigen rationalen Momenten der Musiktheorie der Vergangenheit. Aus den Abhandlungen von Johann Joseph Fux und Carl Philipp Emanuel Bach hatte Schenker das Moment ausgesucht und betont, welches in den Harmonielehren von Jean-Philippe Rameau bis Hugo Riemann untergeordnet blieb, und zwar die Stimmführung, Logik des linearen Verlaufs der Stimmen. Zuerst inspirierte die Stimmführung Schenker zum Schaffen seiner Stufenlehre. Der alte Begriff der harmonischen *Stufe*, angeblich von Riemanns Funktionstheorie völlig verdrängt, erhielt bei Schenker eine neue Bedeutung - als eine Hauptharmonie, die über viele Takte des mehrstimmigen Verlaufs über zufällige *Scheinharmonien* waltet.

Zur Herstellung der linearen Verhältnisse zwischen den wichtigsten harmonischen Stufen selbst diente die von Schenker bis zu den letzten Konsequenzen geführte *Reduktionsmethode*. Die allmähliche Vereinfachung der Melodie und der Textur führte zur Erhellung der mehrschichtigen Struktur des Musikwerkes (*Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund*). Die maximal reduzierte Fassung des Hintergrundes, von Schenker als *Ursatz* benannt, trug in sich die Potenz der sowohl melodischen als auch harmonischen Entwicklung. Der *Ursatz* war von Schenker als ein Kern des Werkes betrachtet, der ihm die organische Einheitlichkeit gewährleistet.

Schenker beschränkte die Struktur des Ursatzes ausschließlich auf Elemente des Dreiklangs und wandte diesen Begriff nur auf die tonale, in Dur-Moll System geschriebene Musik an. Diese konservative Einstellung von Schenker verhinderte nicht, einige wichtige Aspekte des Musikwerkes zu erschließen.

"But what Schenker has contributed is a body of analytical procedures which reflect the perception of a musical work as a dynamic totality, not as a succession of moments or a juxtaposition of "formal" areas related or contrasted merely by the fact of thematic or harmonic similarity or dissimilarity." <sup>1</sup>

Niemand vor Schenker hatte so gründlich den Prozess der Entstehung des Werkes von dem ursprünglichem Keim bis zur endgültigen Fassung verfolgt.

Besonders wichtig und novatorisch ist die Erschließung von Schenker der inneren Struktur des Werkes, betrachtet als System hierarchisch geordneter Schichten. Allen Forte hat treffend Schenker mit Sigmund Freud verglichen.<sup>2</sup> Und der polnische Musikwissenschaftler Maciej Gołąb stellt die Entdeckung Schenkers mit der Erfindung Wilhelm Conrad Röntgens in ihrer revolutionären Bedeutung nebeneinander.<sup>3</sup>

Die Theorie von Schenker erwies sich passend genug für die weitere Entwicklung und verschiedene Mutationen.

Schenkers Schüler Felix Salzer (1952) versuchte die Reduktionsmethode, die anfangs ausschließlich zur Musik der 18. und 19. Jahrhunderten angewandt wurde, auch auf die Werke von früheren Epochen und der Gegenwart anzuwenden.

Für diesen Zweck mußte als Ausgangspunkt statt des Dur-Moll Dreiklangs der Klang irgendeiner Struktur auftreten - obwohl dieser Umstand den ästhetischen Ansichten Schenkers und der Reinheit seiner theoretischen Doktrin widersprach.

Neue Anregungen für die Entwicklung der schenkerschen Theorie gaben einige Entdeckungen in der strukturellen Sprachforschung. In der generativen Grammatik von Noam Chomsky haben die strukturellen Niveaus der Sprache eine frappante Übereinstimmung mit der mehrschichtigen Struktur des Musikwerkes erwiesen. Die generative Theorie der tonalen Musik von Fred Lerdahl

und Ray Jackendoff (1983) war eigentlich ein Versuch der Synthese der Theorien von Chomsky und Schenker, auch bot sie eine neue Variante der schenkerschen Reduktionsmethode an.

Man könnte einen direkten oder indirekten Einfluß mancher schenkerschen Ideen auch in den vielen anderen neuerstandenen musiktheoretischen Konzeptionen ausfindig machen. Das gewährleistet für Schenker eine solide Stelle im Panorama der gegenwärtigen Musikwissenschaft und bestätigt die Aktualität und Bedeutung seiner Lehre.

Es wäre aber falsch, diese Bedeutung zu übertreiben auf Kosten anderer Musiktheoretiker.

Je mehr wir von der Betrachtung der Schenkers Lehre als eines streng durchgeführten, reines, in sich geschlossenen Systems Abstand nehmen, desto mehr verschwinden Züge ihrer scheinbarer Ausschließlichkeit und entpuppt sich ihr integrierender Charakter. Es stellt sich heraus, daß viele bedeutende Musiktheoretiker von verschiedenen Generationen und Nationen denselben Zweck angestrebt haben: die Auffassung des Musikwerkes als einer strukturellen Einheit.

Schon **Rameau** (eifrig von Schenker kritisiert) hat den "principe naturel" formuliert, dem alle klangliche Parameter der Musik untergeordnet seien. Gerade von Rameau übernahm Schenker die akustische Begründung der Struktur seines Ursatzes - den Naturklang.

Die Verwandtschaft der Lehre Schenkers mit **Riemanns** Funktionstheorie besteht in dem Heranziehen auch der psychologischen Faktoren, darunter ein immanentes Streben der Wahrnehmung nach Einheitlichkeit. Sowohl Riemann als auch Schenker haben in ihren Analysen den Musikverlauf von zufälligen Klanggebilden gereinigt und in ihren hierarchisch gebildeten Systemen einem einzigen Ausgangspunkt untergeordnet; das war *absoluter Konsonanz*, d. h. Tonika-Dreiklang bei Riemann, Ursatz bei Schenker, beide Begriffe auf dem selben Phänomen des Naturklangs sich beziehend. Auch der maßgebende für Schenker Begriff der *harmonischen Stufe* nimmt den Platz der *riemannschen tonalen Funktion* ein und könnte als die *lineare Funktion* betrachtet und genannt werden.

Akustische Voraussetzungen, insbesondere die konstruktive Rolle der reinen Quinte, führt zu einigen Übereinstimmungen zwischen Schenker und seinem älteren Zeitgenossen **François Auguste Gevaert** (Begriff der *Systeme*, als nach Quinten geordneten Tonstrukturen, auch ihre Klassifikation und Charakteristik).

Es gibt einige Parallelen zwischen Schenker und **Ernst Kurth**. Insbesondere ist für die beiden Theoretiker die scharf ausgeprägte horizontale Betrachtung der klanglichen Zusammenhänge gemeinsam, die dominierende Rolle der melodischen Linie in der Herstellung der organischen Einheitlichkeit des Musikverlaufs.

Dasselbe Streben nach Erforschung des inneren Zusammenhangs in der Musik war auch einigen Zeitgenossen Schenkers in Rußland eigen, insbesondere **George Conus** (französischer Herkunft) und **Bolesław Jaworski** (polnischer Herkunft). Beide Musiker (die Schüler von dem bekannten russischen Komponisten und Musiktheoretiker Sergej Tanejev) schufen originelle musiktheoretische Systeme, die in den Verhältnissen der sowjetischen Zeit aus ideologischen Gründen nicht gänzlich verwirklicht werden konnten. In den dreißigen Jahren wurden die beiden Theorien als "formalistisch" gebrandmarkt. Der größte Teil des theoretischen Nachlasses von Conus und Jaworski blieb unveröffentlicht; erst in unserer Zeit mit großer Verspätung erwerben manche rationale Ideen der beiden Musiker die angemessene Wertschätzung.

**George Conus** (Georgij Eduardovič Konius, 1862 - 1933) in seiner Theorie der *Metrotektonik* (*Metrotectonisme*) sah das Hauptprinzip der Formbildung ein in den strengen mathematischen Verhältnissen zwischen den harmonisch erfüllten metrischen Zeiteinheit - den größeren Taktgruppen, sog. *übergeordneten Takten* bzw. *Takten höherer Ordnung* ("*takty vyššego poriadka*").

Obwohl aus anderen Voraussetzungen als Schenker ausgehend, betonte auch Conus die prinzipielle Differenziertheit des Musikstoffes. Seiner Meinung nach, bestand er aus zwei Hauptschichten: texturisch-melischen *Hülle* ("*pokrov*") und harmonisch-metrischen *Gerüstes* bzw. *Gerippe* ("*skelet*"). Dabei wurde der inneren Struktur der Motive und Phrasen, als Elemente der Hülle, keine entschiedene Bedeutung zugemessen. Auch hier besteht eine gewisse Analogie mit Schenkers Lehre, wonach die motivische Struktur des Musikwerkes nur dem *Vordergrunde* angehöre.

In seinen Analysen führte Conus das Verfahren der allmählichen Vereinfachung des Musikstoffes durch, das ziemlich der schenkerschen Reduktionsmethode ähnelte.

Aram Chačaturjan, ehemaliger Schüler von Conus, hat dieses Verfahren in seinen Erinnerungen folgendermaßen beschrieben (zitiert aus dem Russischen):

"Besonders lebendig und spannend waren die Unterrichtsstunden, in welchen Conus die Musikwerke untersuchte. Zuerst spielte er das Werk vollständig vor, erzählend über seine allgemeine Anlage. Danach begann er es zu "sezieren", abnehmend zuerst Figurationen, dann die kontrapunktische, sekundäre Stimmen. Nun wurde das Werk schon ohne Melodie gespielt; bloß das Gerüst der Textur wurde erhalten und dann trat der Rhythmus der harmonischen und tonalen Veränderungen sehr deutlich in Erscheinung. Abschließend fing Conus wieder an, die musikalische Konstruktion einzuhüllen, sie zum vollblütigen Werk verwandelnd. Die ganze Prozedur wurde selbstverständlich mit entsprechenden Erläuterungen begleitet. Also wurde die Rolle jeden Elements des musikalischen Stoffes völlig geklärt." <sup>4</sup>

Die metrotektonischen Analysen von Conus bezweckten, die strengen Proportionen der zeitlichen Strukturen des Werkes zu erhellen. Nach Äußerung von Conus, sind "diesen zeitlichen Koordinaten <...> die Struktur jedes Werkes unbewußt unterworfen." <sup>5</sup> Die Gesetzmäßigkeit des Gleichgewichts und Ebenmaßes der Musikform wurde oft mittels graphischer Darstellungen zum visuellen Ausdruck gebracht.

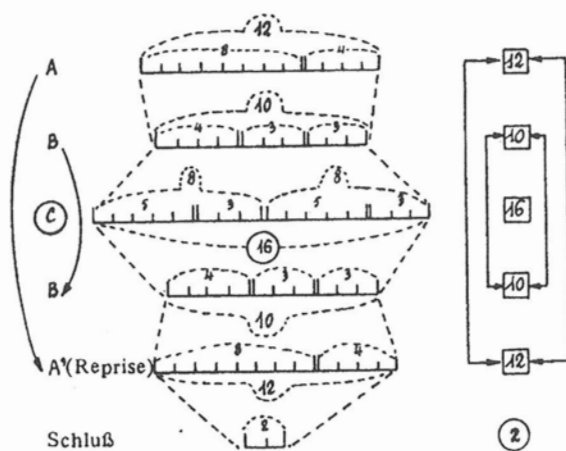
Zum Vergleich: Schemata der Etüde von Chopin op. 10 Nr. 12 nach Schenker und Conus:

Präludium (V) a  
 Hauptinhalt b  
 Paroxismus der Unstabilität c  
  
 Interludium (IV-V) d  
 a  
  
 Reprise des Hauptinhalts b<sup>1</sup>  
 Maximum der Stabilität c<sup>1</sup>  
  
 Postludium (I) a<sup>1</sup>

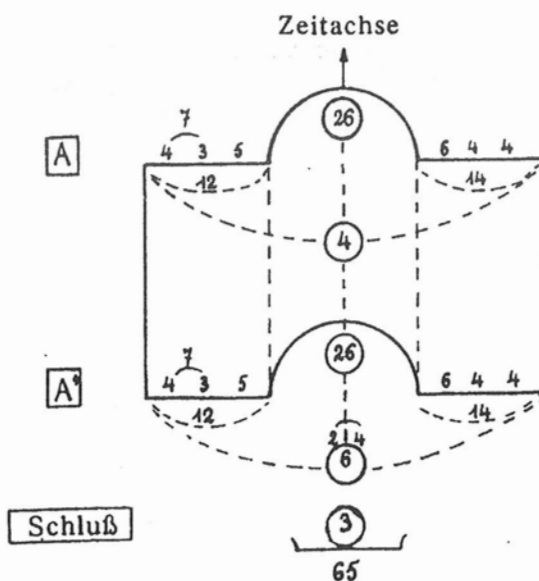
8 + 20 + 8 = 36	
4	4
4 2 4,	4 2 4
4	4
4	
4	4
4 2 4,	
4 2 4	
4	4
4	
4	4
36 = 20 + 8 + 8	

Dazu noch einige Schemata der Klawierwerke von Aleksandr Skrjabin nach der Methode von Conus, ausgeführt aber von Manfred Kelkel, einem zeitgenössischem Adepten von Conus in Frankreich: <sup>6</sup>

Poème op. 63, Nr.1



Poème op. 73, Nr.1



Trotz mancher Willkürlichkeit in der Anwendung seiner Methode, kam Conus, wie Schenker, zum ähnlichen Ergebnis: zur momentanen, synoptischen Auffassung des Musikwerkes. So bemerkt Ivanka Stoianova: "Die Theorie der Metrotektonik <...> erlaubt <...> eine globale, einheitliche Darstellung der musikalischen Form auf Grund von Beziehungen ("Spiegelungen"), die sich über weite Strecken im Werk aufzeigen lassen." <sup>7</sup>

Ähnliches könnte man auch über die Theorie von **Bolesław Jaworski** (1877 - 1944) sagen. Diese Theorie, bemerkenswert durch ihren systembildenden Charakter, nimmt in der russischen Musikwissenschaft eine gleiche Stelle ein, wie etwa die Lehre von Riemann in deutschsprachigen, oder die Lehre von Schenker in angelsächsischen Ländern. Auch Jaworski, wie Schenker, betonte die organische Einheitlichkeit des Musikwerkes und versuchte, die dynamische Natur dieser Einheitlichkeit festzustellen. Den beiden Theoretikern ist gemeinsam die Hervorhebung der melodischen Horizontale und der Sekundfortschreitungen. Auch betonten die beiden nicht den Akkord sondern das Intervall. Aber wenn der Hauptakzent der schenkerschen Lehre auf der Stimmführung liegt, fußt die Theorie von Jaworski auf den tonalen und rhythmischen Beziehungen

in ihrem Zusammenhang und ihrer Wechselwirkung.

Als Hauptbegriff seines theoretischen Systems hat Jaworski den russischen Terminus "*lad*" eingeführt. (Ursprüngliche Bedeutung dieses Wortes wäre "*Eintracht*," ähnlich wie das griechische Wort *armonía*.)

Dieses Begriff vereinigt Modalität und Tonalität und bezeichnet die innere Struktur der tonalen Organisation. Nach Auffassung von Jaworski, ist *lad* begründet auf dem Prozeß der periodischen Spannung und Entspannung. Als Urquelle der primären tonalen Entwicklung ist der Tritonus anzusehen; die Auflösung seiner Töne (zur großen Terz bzw. kleiner Sext) bringt die verhältnismäßige Entspannung und fördert die weitere melodische Bewegung. (Es sei hier bemerkt, daß die Rolle des Tritonus zur Feststellung der Tonalität wurde schon von François-Joseph Fétis (1844) und Robert Mayrhofer (1908) betont und auch von Schenker anerkannt.)

Der Tritonus mit seinen nach Auflösung strebenden Tönen (*dominantisches Moment* - "*dominantovyj moment*") und die Auflösung selbst (*tonikales Moment* - "*toničeskij moment*") bilden die kleinste Klangzelle (*einzelnes System* - "*jediničnaja sistema*"). Aus dem *doppelten System* ("*dvojnaja sistema*"), d. h. aus der Verschmelzung der zwei benachbarten einzelnen Systeme, stammt das *subdominantische Moment* ("*subdominantovyj moment*").

Von der Verbindung der einzelnen und doppelten Systeme entstehen die einfachsten Dur- und Molltonarten. Der Tonikadreiklang ist betrachtet als die Summe der großen und der kleinen Terz.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Dur' and the bottom staff is labeled 'Moll'. Both staves show a sequence of chords with arrows indicating the movement of notes. Below the Dur staff, the chords are labeled D, T, S, T, T. Below the Moll staff, the chords are labeled S, D, T.

Hier aber entsteht wohl der wichtigste Unterschied zur schenkerschen Theorie. Die Urquelle der melodischen Bewegung ist, nach Schenker, der *Sekundzug* zwischen den stabilen Tönen des Dreiklangs, begleitet von der *Baßbrechung*, als der einfachsten Horizontalisierung derselben Tonika. Wir haben also die Bewegung inmitten der tonalen Stabilität - "das heilige Dreieck" von Schenker:

The image shows a musical staff with three notes: G4, B4, and G4. Above the notes are the numbers 3, 2, and 1. Below the notes are the letters I, V, and I.

Nach Jaworski, geht die Musikentwicklung von der Strebung der labilen Töne zu den verhältnismäßig stabilen. Wenn der Tonikadreiklang von Schenker als Anfang der Musikentwicklung betrachtet wird, wird er von Jaworski als Ergebnis der Auflösung der labilen, fortstrebenden Momente verstanden.

Schenker betrachtete alle Ereignisse der Kunstmusik durch das Prisma des Durklanges, als einer "Assoziation der Natur." Jaworski behauptete, daß der Tritonus, als Träger der Spannung und als musikalisches Analogon der Gravitation, der genetische Bestandteil unserer Musikwahrnehmung sei.

Im Gegensatz zu Schenker bezog sich Jaworski nicht nur auf Dur-Moll Tonarten. Aus mannigfaltigen Kombinationen der verschiedenen Systeme hat sich eine große Anzahl von Modi ("*lady*") ergeben, wo Dur und Moll bloß einen bescheidenen Platz einnehmen. In einigen solchen Modi kann die Tonika nicht nur in konsonanter Form, sondern auch als dissonanter Klang auftreten, oder als ein Nacheinander der Töne bzw. Intervalle erscheinen. Unten sind die wichtigsten Modi von Jaworski angegeben.

Der übermäßige Modus (Max)

D T D T D T T

Der Kettenmodus (Caten)

D T D T T

Der verminderte Modus (Min)

S T S T T

Duplex - Systeme

d D d S

Duplex - Dur

d D d S d T

Die neuen Modi von Jaworski entsprachen vielen Erscheinungen der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der symmetrische Bau dieser Modi erinnert sehr an "*modes à transpositions limitées*" von Olivier Messiaen (1944).<sup>8</sup>

Wesentliches Merkmal der Theorie von Jaworski ist der organische Zusammenhang des Begriffes *lad* mit dem Rhythmus (im weiten Sinne). Tonale Spannung und Entspannung wird eng mit der rhythmischen Hebung und Senkung des musikalischen Verlaufs sowie in kleinem als auch in großem Maßstab verbunden. Wechsel der Spannung und Entspannung wird auf alle Teile der Form angewendet und mittels der Disposition der Tonarten verkörpert. Daraus folgt die weiterbreitete Benennung der Lehre von Jaworski: "*teorija ladovogo ritma*" (*Theorie des Tonart-Rhythmus*) und ihre Definition: "Entfaltung der Konstruktion des Musikwerkes in der Zeit."<sup>9</sup>

Jaworski, wie Schenker, hat die traditionelle Ansicht über die Formtypen abgelehnt und die Bedeutung des thematischen Prozesses geleugnet. Für Schenker war aber die Formgestaltung des Musikwerkes hauptsächlich von *Stimmführungszügen* und der *Urlinie* bedingt; Jaworski hat dagegen die tonalfunktionelle und rhythmische Beziehungen in ihrer Verquickung als ausschlaggebend für den musikalischen Prozeß angesehen.

Von verschiedenen tonal-rhythmischen Formmodellen von Jaworski wird hier nur eins erwähnt und demonstriert: *symmetrische Gegenüberstellung (simmetričeskoje sopostavlenije)*.

F. Chopin. Mazurka op. 24 Nr. 4

Moderato ♩ = 132

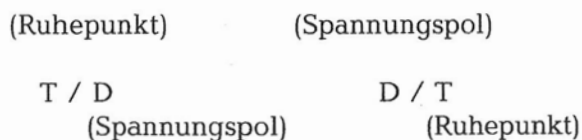
*poco a poco cresc.*

*ff*

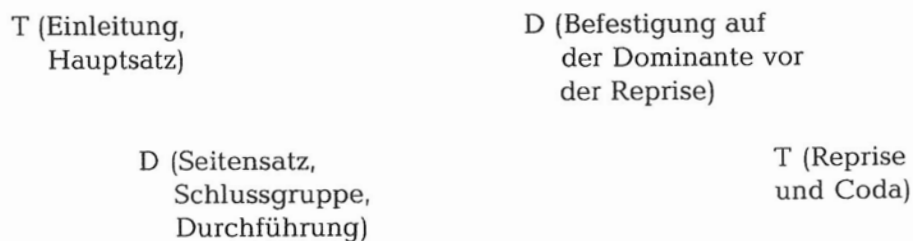
b - moll (T)      Des - dur (D)

f - moll (D)      b - moll (T)

Schema von Jaworski des erwähnten Formmodells:



Die Realisierung dieses Schemas kann, nach Jaworski, in verschiedenen Ebenen verwirklicht werden - von der Periode bis zur Sonatenform. Seiner Meinung nach, ist die Sonatenform lediglich von tonalfunktionellen Verhältnissen bedingt:



Zum Vergleich hier - das Schema der Sonatenform nach Schenker (aus seiner Analyse der

The image displays two staves of musical notation, labeled 'a)' and 'b)', with extensive Schenkerian annotations. Staff 'a)' features a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, a sequence of numbers (6, 5, 4, 3, 2, 1) is written. Below the staff, the tonality is indicated as I, followed by [III], 8-10-8-, -6-8, V-I, and II/V I. Further down, the structure is divided into sections: 'T. 1 [erster Ged]', '4 5 [Mod]', '12 13 (zweiter Ged)', '20 29 30 31 45 50 [Durchführung]', and '52 [Wiederholung]'. Staff 'b)' also has a treble clef and one flat key signature. Above it, the numbers 5, 4, 3, 2, 1 are written. Below the staff, the tonality is indicated as I, II/V, VI/V, V I, II/V, III-[Durchgänge], -6-8, V, and II/V I. At the bottom, the tonalities are specified as 'G moll', 'B dur', and 'G moll'.

Klaviersonate von J. Haydn op. 54 Nr. 1).<sup>10</sup>

Bei der näheren Betrachtung kann man manche gemeinsame Züge sogar zwischen Schenker und seinem Antipoden **Arnold Schönberg** entdecken. Wie Carl Dahlhaus bemerkt hat, war für die beiden Musiker dasselbe zentrale Problem gemeinsam - die Begründung des musikalischen Zusammenhangs. "Schönberg <...> fühlte sich als Vollstrecker der Tradition, und die theoretischen Entwürfe, die er hinterließ, umkreisen ein Problem, das auch Schenker als zentral erkannte: das Problem, wie musikalischer Zusammenhang begründet werden kann. Zwischen den Antworten aber, die Schönberg und Schenker auf dieselbe Frage geben, besteht ein Gegensatz wie er tiefer kaum vorstellbar ist. <...> Daß Schenker, wenn er von Zusammenhang spricht, primär den tonalen meint, während Schönberg an den motivischen denkt, ist offenkundig".<sup>11</sup> Gerade zwecks der maximalen Einheitlichkeit des Musikwerkes hat ja Schönberg die Zwölftontechnik erfunden.

Seine Theorie der tonalen Harmonie hat Schönberg, wie Schenker, auf dem Stufensystem aufgebaut. Im Laufe der Zeit kam Schönberg zur monotonalen Erfassung des Musikwerkes. Die Bildung der *tonalen Regionen* Schönbergs entsprach zum Teil der horizontalen Entfaltung der harmonischen Stufen in Schenkers Lehre.

Es ist wohlbekannt der Einfluß Schenkers auf die Entstehung einiger wichtigen Begriffe in der Theorie von **Paul Hindemith** (*Stufe* und *Stufengang*, *übergeordnete Zweistimmigkeit* u. s. w.)

Man kann also Schenker kaum als einen genialen Einzelgänger betrachten. In seinen theoretischen Untersuchungen ging er in dieselbe Richtung, wie viele bedeutende Musikwissenschaftler der Vergangenheit und Gegenwart: zur Erschließung der inneren Einheitlichkeit der äußerlich komplizierten, mehrschichtigen Struktur des Musikwerkes.

Um so weniger kann die Lehre Schenkers Anspruch machen auf die Rolle des einzig richtigen theoretischen Systems. Das System Schenkers teilte das Los vieler anderen theoretischen Systemen; je logischer ausgebaut, abgerundeter und in sich geschlossener sie waren, in desto größeren Widerspruch gerieten mit musikalischen Realitäten; weil die musikalische Wirklichkeit zu mannigfaltig ist, um in irgendein "System" passen zu können. Wie Jürgen Blume treffend bemerkt hat, kein theoretisches System ist so umfassend und weitreichend, daß es Allgemeingültigkeit beanspruchen kann.<sup>12</sup>

Im Fall Schenkers haben wir einen krassen Widerspruch zwischen den subjektiven Absichten und objektiven Ergebnissen. Aus dem chronologisch beschränkten Musikgut des tonalen Dur-Moll Systems ausgehend, kam Schenker zu einigen strukturellen und psychologischen Ideen, die nicht nur die Musik einer bestimmten Periode betreffen. Also Schenker hat mehr hinterlassen, als er bewußt wollte und in der klaren Weise formuliert hatte. Eben dieses "mehr", dieses immanente Wesen der schenkerschen Theorie macht ihren eigentlichen historischen Wert aus.



## Ammerkungen

- <sup>1</sup> Babitt, M. 1952. "Felix Salzer. Structural Hearing." *Journal of the American Musicological Society* 5 (3): 262.
- <sup>2</sup> Forte, A. 1959. "Schenker's Conception of Musical Structure." *Journal of Music Theory* 3 (1): 3 - 4.
- <sup>3</sup> Gołąb, M. 1986. "Analiza i dzieło: Na marginesie polemik wokół teorii H. Schenkera." *Muzyka* 4:38.
- <sup>4</sup> Chačaturjan, A. 1965. "Nezabvennyj učitel' (Der unvergeßliche Lehrer)." In: *Georgij Eduardovič Konius: Stat'i, materialy, vospominanija*. Moskva: Muzyka: 62.
- <sup>5</sup> Konius, G. 1924. "Metrotektoničeskoje razrešenie problemy muzykal'noj formy (Die metrotektonische Lösung des Problems der musikalischen Form)." *Muzykal'naja kul'tura* I. Repr. in: *Georgij Eduardovič Konius: stat'i materialy, vospominanija*. Moskva: Muzyka: 87 - 96.
- <sup>6</sup> Kelkel, M. 1980. "Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken." *Alexander Skrjabin*, hg. V. O. Kolleritsch. *Studien zur Wertungsforschung* 13:37. Graz: Universal Edition.
- <sup>7</sup> Stoianova, I. 1986. "Die Theorie der Metrotektonik von Georgij E. Conus." *Musiktheorie* 1:93.
- <sup>8</sup> Cholopov, J. 1971. "Simmetričnyje lady v teoretičeskich sistemach Javorskogo i Messiana" ("Symmetrische Modi in den theoretischen Systemen von Jaworski und Messiaen"). In: *Muzyka i sovremennost'*. Moskva: Muzyka 7:247 - 293.
- <sup>9</sup> Ryžkin, I. 1939. "Teorija ladovogo ritma (B. Javorskij)". In: Mazel' L., Ryžkin I. *Očerki po istorii teoretičeskogo muzykoznanija* (Beiträge zur Geschichte der theoretischen Musikwissenschaft). Moskva: Muzgiz 2:168.
- <sup>10</sup> Schenker, H. 1926. "Vom Organischen der Sonatenform." In *Der Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch*, hg. v. H. Schenker. München, Wien, Berlin. 2:46.
- <sup>11</sup> Dahlhaus, C. 1973. "Schönberg und Schenker." In *Proceedings of the Royal Association*. London, 100:209. Repr. in *Dahlhaus, C. 1978. "Schönberg und andere."* Mainz :158.
- <sup>12</sup> Blume, J. 1989. "Analysen als Beispiele musiktheoretischer Probleme." *Musiktheorie* 1:37

Bibliographie (Auswahl)

1. Bach C. Ph. E. 1753 - 62. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 1 - 2 T. Berlin. Repr. 1957, Leipzig.
2. Benary P. 1960. "Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts." In *Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, hg. v. H. Besseler 3. Leipzig.
3. Dahlhaus C. 1984. "Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. 1 T. : Grundzüge einer Systematik." In *Geschichte der Musiktheorie*, hg. v. F. Zaminer 10. Darmstadt.
4. Deliège C. 1984. *Les fondaments de la musique tonale: Perspective analytique post-schenkerienne*. Paris.
5. Deliège C. 1986. "L'analyse post - schenkerienne: quand et pourquoi?" *Analyse musicale* 2: 12 - 20.
6. Federhofer H. 1986. "Heinrich Schenker." *Muzyka* (Kraków) 4:5 - 24.
7. Fétis F.-J. 1844. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris.
8. Forte A. 1959. "Schenker's Conception of Musical Structure." *Journal of Music Theory* 3 (1):1 - 30.
9. Fux J. J. 1725. *Gradus ad Parnassum*. Wien. Repr. 1974.
10. Gevaert F. A. 1905 - 07. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. 1 - 2 v. Paris - Bruxelles.
11. Helmann Z. 1986. "Od metody analitycznej Heinricha Schenkera do generatywnej teorii muzyki tonalnej." *Muzyka* (Kraków) 4:43 - 53.
12. Hindemith P. 1937. *Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil)*. Mainz.
12. B. Javorkij. 1964 - 72. T. 1. (*Vospominanija, stat'i i pis'ma* - Erinnerungen, Aufsätze, Briefe); t. 2. (*Izbrannyye trudy - Ausgewählte Werke*); hg. v. D. Šostakovič, Moskva.
13. Jonas O. 1972. *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers: Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*. 2. Aufl. Wien.
14. Keller W. 1966. "Heinrich Schenkers Harmonielehre." In: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. v. M. Vogel. *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 4:203 - 232. Regensburg.
15. G. E. Konius 1965. *Stat'i, materialy, vospominanija* (Aufsätze, Beiträge, Erinnerungen). Moskva.
16. Kurth E. 1917. *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Bern.
17. Kurth E. 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Bern.
18. Lerdahl F; Jackendoff R. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.
19. Mayrhofer R. 1908. *Die organische Harmonielehre*, Berlin.
20. Mazel' L. Ryžkin I. 1934 - 39. *Očerki po istorii teoretičeskogo muzykoznanija* (Beiträge zur Geschichte der theoretischen Musikwissenschaft). 1- 2. Moskva.
21. Messiaen O. 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris.
22. Pischner H. 1967. *Die Harmonielehre Jean - Philippe Rameaus: Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Denkens*. Leipzig.
23. Plum K.-O. 1979. "Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse." In *Kölner Beiträge zur Musikforschung* hg. v. H. Hüschen 102. Regensburg.
24. Rameau J.-Ph. 1722. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris
25. Riemann H. 1898. *Geschichte der Musiktheorie im IX. - XIX. Jahrhundert*. Leipzig.
26. Riemann H. 1918. *Handbuch der Harmonielehre*. 6. Aufl. Leipzig.
27. Riemann H. 1921. *Grundlinien der Musik - Ästhetik*. 6. Aufl. Leipzig.
28. Salzer F. 1952. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York. *Strukturelles Hören: Der tonale Zusammenhang in der Musik*. 2. Aufl. (1977) Wilhelmshaven.
29. [Schenker H.] 1906. *Harmonielehre: Neue musikalische Theorien und Phantasien [von einem Künstler]*. Berlin - Stuttgart.
30. Schenker, H. 1932. *Fünf Uralinje Tafeln*. Wien. (*Five Graphic Music Analyses* 1969. New York.)
31. Schenker H. 1935. *Der freie Satz: Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Wien.
32. Schoenberg, A. 1954. *Struktural Functions of Harmony*. New York. *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* 1957. Mainz.
33. Smith Ch.- J. 1996. "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's *Formenlehre*." *Music Analysis*. 15 (2 - 3): 191 - 297.
34. Stoianova I. 1986. "Die Theorie der Metrotektonik von Georgij E. Conus." *Musiktheorie* 1: 89 - 95.
35. Wehrmeyer A. 1990. "Boleslav Javorskijs Theorie des "lad" - Rhythmus." *Musiktheorie* 1: 75 - 83.

**Summary**

**Algirdas Ambrazas**

**Heinrich Schenker's Theory in the Context of the Musicology of the 20th Century**

The task of this paper - to pay attention to the analogies of some aspects of original conception of H.Schenker's theory with the ideas of his forerunners, contemporaries and later music researchers. The perception of the music work as common, but multilayered structure and some methods of the H.Schenker's analysis of the music work links his doctrine with seems to be opposite theories in the period from J.-Ph. Rameau and H.Riemann to A.Schoenberg and P.Hindemith. Mostly attention is payed to common features of H.Schenker's theory and the methodology comparable with less known doctrines in Western Europe of his contemporaries in Russia G.Conus and B.Jaworski.