

Heinrich Schenkers Kontrapunktlehrbücher im Kontext der Kontrapunktlehre in Wien um 1920

Clara Maria Bauer

Heinrich Schenkers Kontrapunktlehrbücher (Erster Halbband: *Cantus Firmus und zweistimmiger Satz* 1910, Zweiter Halbband: *Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz* 1922) werden in den Kontext der Kontrapunktlehre in Wien um 1920 gestellt. Wege der Annäherung sind Schenkers Verbindungen zum Lehrkorpus im Fach Kontrapunkt an der *Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien* um 1920, namentlich Robert Fuchs, Hermann Grädener, Richard Stöhr, Franz Schreker, Eusebius Mandyczewski, Joseph Marx, Franz Schmidt und Max Springer, Inhalte von Anton Bruckners Kontrapunkt-Unterricht in den Jahren, in denen Schenker bei ihm Unterricht nahm, Vergleiche mit anderen Kontrapunktlehren in Wien um 1920, Bezugnahmen in Schenkers-Kontrapunktlehrbüchern auf Johann Joseph Fux, Heinrich Bellermann und Luigi Cherubini und ein Blick auf Schenkers Lesson Books sowie Hans Weisses Notizbücher als Quellen für die Erforschung der Praxis von Schenkers Kontrapunktlehre. All diese Ansatzpunkte zeigen das Geflecht an Entitäten, in deren Mittelpunkt Schenkers Kontrapunktlehrbücher verortet werden.

This article places Heinrich Schenker's counterpoint textbooks (Book I: *Cantus Firmus and the Rules of Counterpoint in Two Voices* from 1910, Book II: *The Rules of Counterpoint in Three and More Voices, Transitions to Free Composition* from 1922) in the context of counterpoint teaching in Vienna around 1920 by considering the following: firstly, Schenker's connections with the staff teaching counterpoint at the Academy of Music and Performing Arts Vienna at the time, i.e. Robert Fuchs, Hermann Grädener, Richard Stöhr, Franz Schreker, Eusebius Mandyczewski, Joseph Marx, Franz Schmidt and Max Springer; secondly, the topics of Anton Bruckner's counterpoint lessons during Schenker's years of study; thirdly, comparisons with other counterpoint courses in Vienna; fourthly, references in Schenker's counterpoint textbooks to Johann Joseph Fux, Heinrich Bellermann and Luigi Cherubini; and fifthly, assessing Schenker's lesson books and Hans Weisse's notebooks as sources for research on practical aspects of Schenker's counterpoint teaching. All these points of departure reveal an intertwining of entities with Schenker's counterpoint textbooks located at the centre.

Aufbauend auf den Reviews von Carl Schachter (1988) und Patrick McCreless (1989) zur englischen Ausgabe der Kontrapunktlehrbücher Heinrich Schenkers (übersetzt von John Rothgeb und Jürgen Thym), den Artikeln von Joseph Dubiel (1990), Steve Larson (1994) und Timothy Jackson (2010) und den Beiträgen zu Schenkers Musiktheorie von Martin Eybl (1995, 2006) und natürlich Helmut Federhofer (1981, 1982, 1990, 1993, 1994), widmet sich der folgende Beitrag einer Verortung von Schenkers Kontrapunktlehre im Abgleich mit anderen Wiener Lehrwerken um 1920.

Schenker unterrichtete privat. Dennoch zeigen sich einige Verbindungslinien zu Dozenten im Fach Kontrapunkt an der damaligen *Akademie für Musik und darstellende*

Kunst Wien.¹ Folgende Personen lehrten Kontrapunkt an der Akademie im Zeitraum der Entstehung von Schenkers Kontrapunktlehre: Robert Fuchs (1874–1912), Hermann Grädener (1874–1912), Richard Stöhr (1907 bis mindestens 1925), Franz Schreker (1913–1920), Eusebius Mandyczewski (1920–1922), Joseph Marx² (1920–1925), Franz Schmidt (1922–1925, ab 1925 Direktor der Musikakademie) und Max Springer (1922–1926).³

Durch eine Analyse der Lehrer-Schüler-Verhältnisse wird deutlich, dass eine Verbindung einiger dieser Lehrenden zu Anton Bruckner und somit zu Simon Sechter besteht. Stöhr, Schmidt und Schreker waren sämtlich Schüler von Robert Fuchs und damit in der Lehrer-Schüler-Linie Anton Bruckners. Schenker war ebenfalls Bruckner-Schüler.⁴ Mit diesen Traditionslinien setzt sich auch Federhofer auseinander, indem er über Arnold Schönbergs und Schenkers Verbindung zu Sechter schreibt:

Schenker und Schönberg waren in Wien dem Einfluß Simon Sechters ausgesetzt. Dessen Schüler Anton Bruckner war wiederum Schenkers Lehrer am Wiener Konservatorium. Dennoch konnte sich letzterer – im Gegensatz zu Schönberg – Sechters Einfluß rasch entziehen. Briefe und Aufzeichnungen lassen keinen Zweifel über Schenkers kritische Einstellung gegenüber Bruckners Unterricht, der nach Sechterschen Grundsätzen erfolgte, und zwar bereits im Verlauf der Lehrjahre (1887 – 1889) am Konservatorium. Hingegen bleibt noch in Schönbergs Harmonielehre, die fünf Jahre nach jener von Schenker erschien, die Abhängigkeit von Sechter unverkennbar. Daher erweist sich die scheinbar so ›revolutionäre‹ Harmonielehre Schönbergs weitaus stärker der Wiener Tradition verpflichtet als jene ›konservative‹ aus der Feder von Schenker.⁵

In diesem Zusammenhang sei aber auch auf Thomas Wozonig verwiesen, dessen einschlägige Studien sowohl auf Federhofers Schönberg-Kritik und seine Probleme im Umgang mit Musik der zweiten Wiener Schule als auch auf Federhofers Beziehungen zum Schenker-Kreis (Federhofer war kein Außenstehender) eingeht.⁶ Vor diesem Hintergrund muss auch das eben abgedruckte Zitat gesehen werden. Auch wenn Schenker Bruckner kritisch gesehen haben mag – ein Beleg hierfür ist Schenkers Beitrag zu Bruckner in *Die Zeit*⁷ –, könnten einige Ansichten Schenkers zur Musiktheorie dennoch vom Unterricht bei Bruckner geprägt worden sein.

1 Bis 1909 *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde*; 1909–1919 *k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien*; 1919–1938 *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst*; 1938–1945 *Staatliche Musikhochschule bzw. Reichshochschule für Musik und darstellende Kunst*; 1946–1970 wieder *Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien*; 1970–1998 *Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien*; seit 1998 *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*.

2 Näheres zu Joseph Marx' Kontrapunktlehre erschließt sich über das Kontrapunktlehrbuch Friedrich Bayers, eines Schülers von Marx. Vgl. Bayer 1935.

3 Lach 1927, 70–72.

4 Federhofer 1982, 198.

5 Federhofer 1994, 321.

6 Vgl. Wozonig 2018.

7 »Wie sich aus dem Sinn der Regel [Contrapunktregel] zahllos Neues ergeben kann, das, so frei es scheint, doch innerhalb der Regel ruht, hat Bruckner trotz seiner vielen Lehrjahre nicht erkannt.« Schenker 1896, abgedruckt in Federhofer 1990, 199.

Wie viel Zeit widmete Bruckner dem Kontrapunkt in seinem Unterricht überhaupt? Welche Inhalte unterrichtete er? Hierzu finden sich in den Aufzeichnungen seines Schülers Ernst Schwanzara⁸ einige Details. Demzufolge habe Bruckner in seinen ersten Lehrjahren an der *Universität Wien* dem Kontrapunkt noch ein ganzes Semester gewidmet. Ab dem Universitätsjahr 1878/79 habe er den Kontrapunkt nur mehr als »Anhang an die Harmonielehre« unterrichtet, um ihm ab dem Sommersemester 1887 schließlich nur noch anderthalb bis zwei Stunden zu widmen.⁹ Schwanzara berichtet außerdem konkret über die Inhalte dieser kurzen Einführungen Bruckners in den Kontrapunkt. Dieser hätte vom Kontrapunkt »die grundlegenden Begriffe und, wie im Vorlesungsverzeichnisse einstens stand, die ›Hauptbestandteile der Fuge‹« unterrichtet. »Nach diesen Grundbegriffen über Kontrapunkt spielte Bruckner Fugenbruchstücke vor und arbeitete schließlich einige Takte eines Kontrapunktbeispiels aus. Hiermit schloß er den jeweiligen Lehrgang über Harmonielehre und Kontrapunkt.«¹⁰ Anders verhält es sich bei Bruckners Unterricht am *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde*, an dem Schenker 1887 seine Studien bei Bruckner begann.¹¹ Die Mitschriften des Brucknerschülers Viktor Christ¹² zeigen, dass Bruckner den Kontrapunkt am Konservatorium ausführlich anhand einer Reihe von Übungen (inkl. Fugenbeispielen) behandelte.¹³

Schenker stellt sich in seinen Kontrapunktlehrbüchern gegen die Integration der Fuge in die Kontrapunktlehre. Aufgrund der zahlreichen »Irrtümer«, die sich aus der Vermischung von Kontrapunkt- und Kompositionslehre ergeben würden, kritisiert Schenker das Komponieren von Fugen als Kontrapunktlehrmittel. Der »Charakter der Fuge als einer selbständigen Kompositionsform« würde durch »die Nachbarschaft der Lehre von der Stimmführung leiden«. Des Weiteren gewöhne man sich daran, »in der Fuge allein das höchste, vielleicht auch einzige Ziel der Kontrapunktlehre [sic] zu erblicken; und mehr als das,« bilde man sich ein, »nur die Fuge ›enthalte‹ allein und überhaupt Kontrapunkt in sich«. »Anderswo dagegen aber,« beispielsweise in einer Sonate oder einer Sinfonie, »könne und dürfe von Kontrapunkt mindestens so lange nicht die Rede sein, bis eben der Satz nicht irgendwie fugiert« klinge.¹⁴ Die Lehre von der Fuge »samt allen auf diese Form abzielenden Einzelheiten (also auch den Kanon,

8 Ernst Schwanzara (1873–1954) besuchte Bruckners Vorlesungen an der *Universität Wien* in den Studienjahren 1891/92 bis 1893/94 und hielt die Unterrichtsinhalte (einschließlich der Notenbeispiele) detailliert in seiner Monographie über Bruckner fest.

9 Bruckner 1950, 60.

10 Ebd.

11 Federhofer 1994, 321.

12 Viktor Christ (1869–1902) war von 1888 bis 1890 Schüler Bruckners am Wiener Konservatorium. Ab 1892 wirkte er als Trompeter bei den *Wiener Philharmonikern* und an der *Wiener Hofoper*. Teile seiner Mitschriften des Unterrichts bei Bruckner wurden von August Göllerich veröffentlicht. Ein weiteres Konvolut an Mitschriften aus seinem ersten Unterrichtsjahr befindet sich weitgehend unerforscht im Bruckner-Archiv des *Stiftes St. Florian* (Gruppe 22, Nr. 17). Vgl. Partsch/Singer 2021.

13 Göllerich/Auer 1974, 56 f.

14 Schenker 1910, 6 f.

den doppelten Kontrapunkt etc.)« schließt er also aus der Kontrapunktlehre aus, da sie ihren Platz »besser in der Formenlehre erhalten« sollten.¹⁵

Mit dem Vermeiden der Fuge als Gegenstand der Kontrapunktlehre stellt sich Schenker gegen verbreitete Lehren seiner Zeit. Sowohl Luigi Cherubini als auch Heinrich Bellermann sprechen sich klar für das Komponieren von Fugen im Kontrapunktunterricht aus. Bellermann thematisiert diese Problematik in seinem Vorwort zur ersten Auflage und betont, dass jemand, der »mit Leichtigkeit eine Fuge zu schreiben imstande ist«, auch mit großer Sicherheit seine »Ensemblestücke und Finales« zusammensetzen würde.¹⁶ Ein interessantes Detail kann bei der Neuübersetzung von Cherubinis Kontrapunktlehre beobachtet werden. Die 1911 herausgegebene neue Übersetzung und Bearbeitung des Werkes stammt nämlich von Richard Heuberger, der zeitgleich an der *k. k. Akademie für Musik und Darstellende Kunst Wien* als Professor lehrte. Von Schenkers Forderung, die Fugenkomposition vom Kontrapunktunterricht zu trennen, unterscheidet sich auch die Position Heubergers, der in der Fuge den »Abschluss« der »methodischen praktischen Unterweisung im *Kontrapunkte*« sieht.¹⁷

Als Schenker eine Lehrstelle anstrebte, war sein Verhältnis zur Wiener Musikakademie kein einfaches, was auch das wiederholte und vergebliche Eintreten Moriz Violins für Schenkers Einstellung als Dozent zeigt. Violin war Zeit seines Lebens eng mit Schenker befreundet und lehrte von 1908/09 bis 1912 an der Akademie. Zu einem Gespräch mit Violin über eine mögliche Beschäftigung an dieser Institution hält Schenker in einem Tagebucheintrag vom 10. April 1919 fest: »aber schließlich bin ich auch davon überzeugt, daß mir in Wien nur Reibungen im engern wie weitem Kreise erwachsen würden, doch niemals Vorteile.«¹⁸

Briefdokumente zeigen, dass Schenker zu einer weiteren Person aus dem Umfeld der Wiener Akademie um 1920 Kontakt hatte, und zwar zu Franz Schmidt.¹⁹ Eine Mitschrift des Kontrapunktunterrichts bei Schmidt, verfasst von seinem Schüler Ludovít Rajter, lässt erkennen, dass Schmidt von seinem Lehrer Robert Fuchs und der Lehre Johann Joseph Fux' geprägt war.²⁰ Inwieweit auch Schenkers Kontrapunktlehre durch Fux beeinflusst ist, wird weiter unten in diesem Beitrag noch thematisiert.

Einige konkrete Anhaltspunkte zu Schenkers Kontrapunktunterricht können aus seinen *Stundenbüchern* abgeleitet werden. In diesen teilweise schon digital veröffentlichten

15 Ebd., 25.

16 Bellermann 1901, X. Des Weiteren äußert sich Bellermann in seinem Vorwort zur ersten Auflage anerkennend über Cherubini: »Mit Recht nennt daher CHERUBINI in der Einleitung zu seinem *Cours de Contre-point* die Kunst der Fugenkomposition die Grundlage aller Composition. Und sehen wir die Werke unserer grossen Meister an, wie hätten BACH, HÄNDEL, MOZART u. a. in oft unglaublich kurzer Zeit ihre grössten Meisterwerke hinstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherrscht hätten?« (ebd., Xf.).

17 Richard Heuberger, Aus dem Vorwort zur ersten Auflage, in: Cherubini 1911, III–V, III.

18 Schenker 1919.

19 Schenker / Schmidt 1925–1927.

20 Die Mitschrift Ludovít Rajters über den Kontrapunktunterricht bei Franz Schmidt bezieht sich auf das Studienjahr 1923/24. Schmidt / Rajter 1998.

Quellen hat Schenker stichwortartig Inhalte seines Privatunterrichts festgehalten. Unter den zahlreichen Angaben zu Musikstücken, die Schenker im Klavierunterricht mit seinen Studierenden erarbeitet hat, finden sich auch einzelne Angaben zum Kontrapunktunterricht.

Aufgrund der Reihenfolge der Unterrichtsinhalte (meist zuerst Klavierwerke, dann eventuell noch Angaben zu Harmonielehre oder Kontrapunkt) und deren Gewichtung (bei vielen Unterrichtsstunden wurden ausschließlich Klavierstücke in den *Stundenbüchern* notiert, keine musiktheoretischen Inhalte) wirkt der Kontrapunktunterricht zwischen 1915 und 1925 wie eine Ergänzung zum Klavierunterricht. Dennoch zeigen die *Stundenbücher* eine in sich stimmige Abfolge der Kontrapunktinhalte: »Einführung in den Kontrapunkt«, Zweistimmigkeit, Dreistimmigkeit, Mischformen. Auch das Wort »Gattung« wird von Schenker notiert, was auf ein Unterrichten anhand einer Gattungslehre schließen lässt. Dies wird untermauert durch die Aufzeichnungen seines Schülers Hans Weisse, aus denen eindeutig ersichtlich wird, dass Schenker die Gattungslehre in seinen Unterricht integrierte.²¹

Hans Weisse (1892–1940) war einer jener Schüler*innen, die Schenker gezielt im Kontrapunkt unterrichtete und deren jeweiligen Kontrapunktunterricht er durch Eintragungen in seinen *Stundenbüchern* dokumentierte. Weisse erfuhr seitens der Schenker-Forschung Beachtung vor allem aufgrund seiner Rolle bei der Verbreitung der Schichtenlehre in den USA.²² Ihm kommt bei der Erforschung der Kontrapunktlehre Schenkers aufgrund der besonderen Quellenlage eine außergewöhnliche Stellung zu. Die *University of North Texas Libraries* bewahrt sieben Notizbücher Weisses auf, die detaillierte Einblicke in seinen Kontrapunktunterricht bei Schenker ermöglichen.²³ Über die erste Erschließung dieser Quellen berichtet Jackson. Weisse nahm von 1908 bis 1915 und von 1919 bis 1924 Unterricht in Komposition und Kontrapunkt bei Schenker.²⁴ Die Notizbücher mit Übungsbeispielen zum Kontrapunkt sind nur in Teilen erhalten, was Jackson anhand der Seitenzahlen und Heftnummern zeigt. Jackson kommentiert Schenkers Korrekturen von Weisses drei- und vierstimmigen Übungsbeispielen und schließt daraus, dass Schenker mit Akzentparallelen, Antiparallelen und Dissonanzen freier umgegangen sei.²⁵ Freier als wer? – diese Frage wird nicht klar beantwortet, sondern die Aussage nur umschrieben mit den Worten »contrapuntal liberalism«, »permissiveness« und »But there is sufficient evidence in the corrections themselves to

21 Nach Daten sowie nach Schülerinnen und Schülern geordnet, finden sich die *Stundenbücher* (*Lesson Books*) der Jahre 1915 bis 1925 unter <https://schenkerdocumentsonline.org/documents/overview/s/lessonbooks.html> (20. 05. 2025).

22 Vgl. David Carson Berry, »Hans Weisse (1892–1940)«, in: Eybl 2006, 91–103.

23 UNT Digital Library, *Hans Weisse, Joseph Knettel, Paul Kletzki Collections*, darin: *Species counterpoint notebooks and compositions by Hans Weisse*. <https://digital.library.unt.edu/explore/collections/HWJKPK/> (25. 05. 2025)

24 Jackson 2010, 102.

25 Ebd., 140–142.

prove that Schenker was far more lenient than are most teachers of counterpoint today [...].²⁶

Welche Art von Erkenntnissen über Schenkers Kontrapunktunterricht aus einer Analyse von Weisses Notizbüchern gewonnen werden kann, lässt sich anhand einer Studie zur 2. Gattung im zweistimmigen Satz (Bsp.1) zeigen.

In der Mitte der Abbildung (Bsp.1) findet sich mit »Cf« bezeichnet ein *Cantus firmus*, den Weisse den Übungen zugrunde legte. Im Violin- und Bassschlüssel in den Zeilen ober- und unterhalb des *Cantus firmus* befinden sich mögliche Kontrapunkte. Der gegebene *Cantus firmus* stammt aus Fux' *Gradus ad Parnassum*. Schenker hat diesen *Cantus firmus* in seinem Lehrbuch als erste Aufgabe zum zweistimmigen Satz in der 2. Gattung übernommen. Fux' *Gradus ad Parnassum* sind die Basis, auf der Schenker seine Kontrapunktlehre entwickelt. Immer wieder erwähnt und zitiert er Fux in seinen Kontrapunktlehrbüchern. Im ersten Band bezeichnet Schenker die *Gradus ad Parnassum* 1910 als »noch immer hervorragendstes Werk über Kontrapunkt«.²⁷ In einem Tagebucheintrag vom 7. August 1906 – Schenker arbeitete damals bereits an den Vorbereitungen für sein Lehrwerk *Kontrapunkt* – schreibt er: »Fortsetzung der Fux'-Theorien«²⁸.

Die Erfindung eines *Cantus firmus* ist ebenfalls Gegenstand von Schenkers Kontrapunktlehre.²⁹ Auch eine Liste von *Cantus firmi* mit Korrekturen in Weisses Notizbüchern weist auf die Bedeutung der Erfindung eines *Cantus firmus* für Schenkers Kontrapunktlehre hin.³⁰ In seinen Kontrapunktlehrbüchern führt Schenker *Cantus firmus*-Beispiele von Fux, Johann Georg Albrechtsberger sowie ein paar wenige von Bellermann an und gibt auch vereinzelt eigene Beispiele.

Obwohl Schenker *Cantus firmi* als Übungsgrundlage verwendet und beschreibt, wie diese komponiert werden können, verzichtet er in seiner Kontrapunktlehre auf die Berücksichtigung von Kirchentonarten. Es geht ihm hierbei also nicht um stilgerechte *Cantus firmus*- oder Choralkompositionen, sondern um die rein handwerkliche Ebene. Hierin unterscheidet er sich grundlegend von Bellermanns Lehrbuch *Der Kontrapunkt*, welches er rezipierte und in dem die Kirchentonarten ausdrücklich behandelt werden.³¹ Dass einige Theoretiker »das Arbeiten in den alten Kirchentönen für unnütz, oder wenigstens für unwesentlich hielten«, erachtet Bellermann als »großen Mangel«.³² Er erörtert im Gegensatz zu Schenker ausführlich sowohl sämtliche alte Tonarten als auch

26 Ebd., 180.

27 Ebd., 4.

28 Tagebucheintrag Schenkers vom 07.08.1906. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-05_1906-08/r0003.html (20.10.2020)

29 Schenker 1910, 26–151.

30 Weisse 1912/13, 5 f.

31 »Der Lehrgang der alten Schule, wie er auch in vorliegendem Buche abgehandelt ist, bestand darin, dass zunächst die contrapunktischen Übungen in den verschiedenen Octavengattungen (Kirchentönen) an einen *Cantus firmus* angeknüpft wurden« (Bellermann 1901, VIII).

32 Bellermann 1901, X.

die alten Schlüssel und die Anwendung der Mensuralnotation. Auch Marx, der von 1920 bis 1925 Kontrapunkt an der Wiener Musikakademie lehrte, behandelte, sofern wir Bayers Lehrbuch als authentische Quelle für Marx heranziehen können, die Kirchentonarten.³³

In Bezug auf Theoretiker, die sich bei all ihren Übungen wie Schenker an Dur und Moll hielten und die Kirchentonarten vermieden, sind insbesondere Albrechtsberger³⁴, Siegfried Dehn³⁵ und Cherubini³⁶ zu nennen.

Schenker dagegen übt scharfe Kritik an der Integration der alten Tonarten im Kontrapunktunterricht. »Was die Frage der Tonarten anbelangt, so halte ich es für unstatthaft, den Schüler im Kontrapunkt mit der Abfassung der C.f.-Aufgaben auch noch in den alten Tonarten abzuquälen. Es werden hier somit bloß Dur und Moll in Betracht kommen.«³⁷ Zu ergänzen ist, dass die Kirchentonarten laut Schenker sowieso nur Vorstufen zur Dur-Moll-Tonalität und überflüssig geworden seien. »Diese Frage bedarf heute umso dringender einer Klärung, als einesteils noch immer sich Theoretiker finden, die im ehrlichen Glauben an die Kirchentonarten diese sogar zu kontrapunktischen Übungen heranziehen [...]«.³⁸

Demzufolge muss der *Cantus firmus* in dem Übungsbeispiel Weisses als Mittel zum Zweck des Studiums der Kontrapunktregeln angesehen werden, um diese schließlich für eigene freie Kompositionen zu adaptieren, und nicht, um sich dadurch mit Modi oder Melodiegestaltungen der Renaissance vertraut zu machen. Bereits die erste Übungszeile des ersten Blatts zu den zweistimmigen Übungen Weisses (in seiner Nummerierung der Kontrapunkt mit Ordnungsnummer 3; siehe Bsp.1) weist die Verbesserung eines von Schenker markierten Fehlers bezüglich der Dissonanzbehandlung auf. Aus der Dissonanz der Sept wird in die Terz abgesprungen. Im ersten Band seines Kontrapunktlehrbuchs empfiehlt Schenker, Dissonanzen in der Fux'schen 2. Gattung in Sekundschritten zu erreichen und zu verlassen.³⁹ Das »Anspringen« oder »Abspringen« der Dissonanz sei »nicht gestattet«.⁴⁰ Die ursprüngliche Tonfolge *d-e-c* (als 6–7–3) ist daher den Regeln des Durchgangs entsprechend zu *d-e-f* (als 6–7–6) verändert. In den weiteren, mit den Ordnungsnummern 2, 3 und 4 bezeichneten Kontrapunktstimmen sind angesprungene Quartan moniert und ebenfalls Korrekturen notiert. Am rechten Rand der Seite ist »Monotomn [sic.] 56/8« kommentiert, womit wahrscheinlich die Schlüsse der drei oberen Stimmenbeispiele gemeint sind, die sämtlich einen Schluss mit der Intervallkette 5–6–8 aufweisen. In der vierten Übungszeile ist eine verminderte

33 Bayer 1935, 6.

34 Albrechtsberger 1790.

35 Dehn 1859.

36 Cherubini 1835.

37 Schenker 1910, 30.

38 Ebd., 31.

39 Schenker 1910, 238–241.

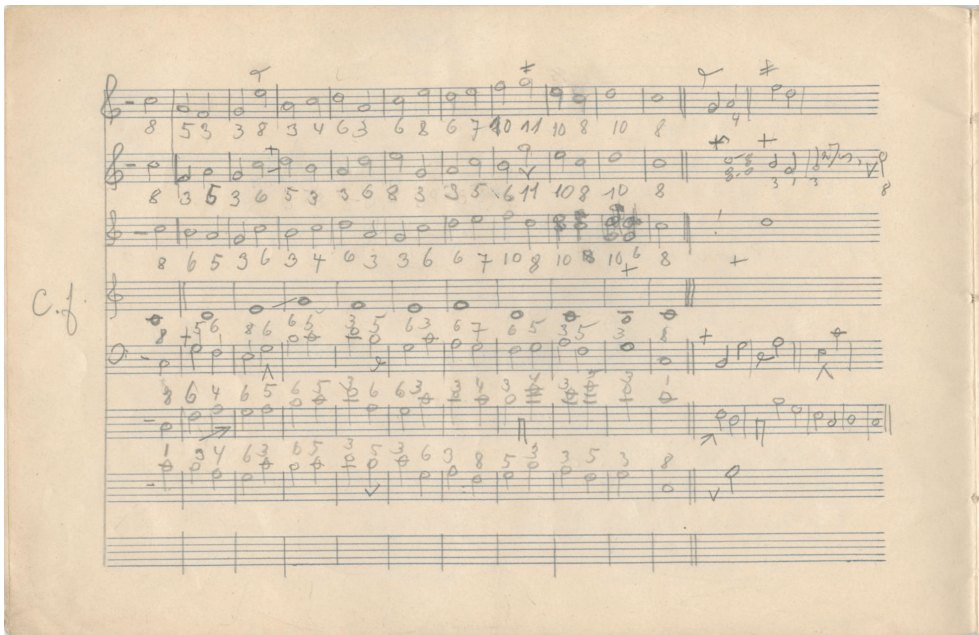
40 Ebd., 239.

Quinte, die Weisse als konsonantes Intervall behandelt hat, und in der letzten Übungszeile der Seite ein Einklang als Fehler markiert.

Beispiel 1: H. Weisse, 1. Übungsseite zur 2. Gattung im zweistimmigen Satz mit Korrekturen von H. Schenker (Weisse 1912/13, 7)

Auf der zweiten Seite der zweistimmigen Übungsbeispiele zur 2. Gattung (Bsp. 2) ist zu beobachten, dass Schenker nicht nur Fehler in der Dissonanzbehandlung ausbessert, sondern auch einen Vorschlag für eine bessere Linienführung einbringt. So wird die sprunghafte Folge 3–8–3 (oberstes Notensystem, T. 3 f.) verändert zu 3–4–3. Des Weiteren ist zu beobachten, dass Weisse zweimal das Intervall der Undezime verwendet, welches jeweils durch kleinere Intervalle korrigiert wird. Im zweitobersten System wird eine verdeckte Quintparallele markiert, bei der die Oberstimme sekundweise fortschreitet (›Hornquinte‹). Neben anderen angesprungenen Dissonanzen werden auch zwei Stimmkreuzungen markiert und neue Varianten dieser Tonfolgen von Weisse notiert.

Insgesamt zeigen die Übungen Weisses zum zweistimmigen Satz zwar keine Widersprüche zu den Inhalten der Kontrapunktlehrbücher Schenkers, offenbaren aber weitere Details wie zum Beispiel die maximale Entfernung zweier Stimmen voneinander oder auch die offenbar gewünschte Abwechslung bei Schlussformeln – beides Themenbereiche, die sich erst anhand der praktischen Übungen Weisses herauskristallisieren. Ein Blick auf Weisses Unterrichtsmaterial ergänzt folglich die Inhalte der Kontrapunktlehrbücher und lässt in Ansätzen erschließen, wie Schenker Kontrapunkt in der Praxis unterrichtete.



Beispiel 2: H. Weisse, 2. Übungsseite zur 2. Gattung im zweistimmigen Satz mit Korrekturen von H. Schenker (Weisse 1912/13, 8)

Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Johann Georg Albrechtsbergers, K.K. Hoforganistens zu Wien gründliche Anweisung zur Composition: mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen Instrumente*, Leipzig: Breitkopf.
- Bayer, Friedrich (1935), *Regelbuch 2: Kontrapunktlehre. Unter Zugrundlegung des Lehrganges von Joseph Marx*, Wien: Universal Edition.
- Bellermann, Heinrich (1901), *Der Contrapunkt*, 4. Auflage, Berlin: Springer.
- Boenke, Patrick (2005), »Zur amerikanischen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3, 181–188. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/525>
- Bruckner, Anton (1950), *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, hg. von Ernst Schwanzara, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Cherubini, Luigi (o. J. [1835]), *Cours de Contrepoint et de Fugue*, Paris: Schlesinger.
- Cherubini, Luigi (1911), *Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, in neuer Übersetzung und Bearbeitung von Richard Heuberger, Leipzig: Leuckart.
- Dehn, Siegfried Wilhelm (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.
- Drabkin, William (2010), »Hans Weisse in Correspondence with Schenker and his Circle«, in: *Journal of Schenkerian Analysis* 4, 69–85.

- Dubiel, Joseph (1990), »When You Are a Beethoven: Kinds of Rules in Schenker's ›Counterpoint‹«, in: *Journal of Music Theory* 34, 291–340.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Hans Schneider.
- Eybl, Martin / Evelyn Fink-Mennel (Hg.) (2006), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, Wien: Böhlau.
- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Federhofer, Hellmut (1982), »Heinrich Schenkers Bruckner-Verständnis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 39, 198–217.
- Federhofer, Hellmut (1985), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, Hildesheim: Olms.
- Federhofer, Hellmut (1993), »Johann Joseph Fux (1660–1741) und die Kontrapunktlehre«, in: *Die Musikforschung* 46, 157–170.
- Federhofer, Hellmut (1994), »Heinrich Schenker (1868–1935) und Arnold Schönberg (1874–1951) als Musiktheoretiker«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 43, 319–340.
- Göllerich, August / Max Auer (1974), *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. 4/1 (Deutsche Musikbücherei 39/4), Regensburg: Bosse.
- Grunsky, Peter (2002), *Richard Heuberger. Der Operettenprofessor*, Wien: Böhlau.
- Jackson, Timothy (2001), »Heinrich Schenker as Composition Teacher. The Schenker-Oppel Exchange«, in: *Music Analysis* 20, 1–115.
- Jackson, Timothy (2010), »Punctus contra punctus – a Counterpoint of Schenkerian and Weissian Analysis and Hans Weisse's Counterpoint Studies with Heinrich Schenker«, in: *Journal of Schenkerian Analysis* 4, 87–186.
- Jadassohn, Salomon (1917), *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts*, 6. Auflage, Leipzig: Breikopf & Härtel.
- Jeppesen, Knud (1956), *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalphonie*, übers. von Julie Schultz, Leipzig: Breikopf & Härtel.
- Lach, Robert (1927), *Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*, Wien: Strache.
- Larson, Steve (1994), »Another Look at Schenker's Counterpoint«, *Indiana Theory Review* 15/1, Spring 1994, 35–52.
- McCreless, Patrick (1989), »Reading Schenker's ›Kontrapunkt‹«, *Intégral* 3, 201–225.
- Partsch, Erich Wolfgang / Andrea Singer (2021), »Christ, Viktor (Victor Josef Conrad)«, in: *Anton Bruckner-Lexikon online*, zuletzt inhaltlich bearbeitet am 15. 01. 2021. https://www.bruckner-online.at/ABLO_dle763 (11. 10. 2024)
- Schachter, Carl (1988), »Schenker's Counterpoint«, in: *The Musical Times* 129, 524–529.
- Schenker, Heinrich (1990), »Anton Bruckner« [Erstdruck: *Die Zeit* 7 (1896), 184–186], in: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 5), hg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim: Olms, 197–205.
- Schenker, Heinrich (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus Firmus und zweistimmiger Satz* (Neue musikalische Theorien und Phantasien 2.1), Wien: Universal-Edition.

- Schenker, Heinrich (1919), »Diary entry by Schenker April 10, 1919«, in: *Schenker Documents Online*, transcr. Marko Deisinger. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-14_1919-04/r0010.html (27.05.2025)
- Schenker, Heinrich (1922), *Kontrapunkt. Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz* (Neue musikalische Theorien und Phantasien 2.2), Wien: Universal-Edition.
- Schenker, Heinrich / Franz Schmidt (1925–1927), »Correspondence«, in: *Schenker Documents Online*, <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/correspondence/entity-006206.html> (27.05.2025)
- Schmidt, Franz / Ludovít Rajter (1998), *Kontrapunkt. Nach einer Mitschrift aus seinem Unterricht von Ludovít Rajter* (Reden & Schriften 3), Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien Eigenverlag.
- Schwab-Felisch, Oliver (2003/05), »Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/2/2–3, 243–247. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/532>
- Vogt, Florian (2006), »Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers Harmonielehre. Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/2, 183–207. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/228>
- Wozonig, Thomas (2018), »Die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/1, 121–158. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/967>

Noten

- Weisse, Hans (1912/13), *First Notebook, Counterpoint, Weisse, 1. Heft*, Zweistimmige Übungen, erste und zweite Gattung. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadcl457793/> (27.05.2025)

