

LUBOMÍR SPURNÝ, BRNO

SCHENKER IN BÖHMEN. BEITRAG ZUR REZEPTION VON SCHENKERS MUSIKTHEORIE

Schenkers Theorie wird schon Jahrzehnte interpretiert, und zwar mit einer solchen Intensität, dass der Eindruck entstehen könnte, dass diese Theorie seine Existenz hauptsächlich kritischen Anklängen verdankt. Die Interpretationen haben während der erwähnten Zeit bestimmte Peripetien und Kollisionen durchgemacht und bilden eine eigene analytische Methode, die Schenkers ursprünglichen Idee manchmal entfernt erscheint. Dieses Phänomen können wir allerdings als einen positiven Beweis für das Wesen von Schenkers Theorie verstehen, die sich gegen klare Deutung wehrt, nimmt verschiedene Lesarten an und lässt den Vermutungen ein freies Feld.

Trotz der Vielfalt der Ansichten gibt es aber in tschechischer Theorie fast keine Reflexionen über Schenkers Nachlass. Die ganze Situation ergänzt eine marginale Konstatierung: Heinrich Schenker hat Böhmen nie besucht. Schenker wird aber mit Böhmen dank Beziehungen zu einigen Autoren verbunden. Über die *Verkaufte Braut* von Friedrich Smetana äußerte er sich 1893 mit Begeisterung: „Seit Mozart gab es aber auch auf dem Gebiet der Buffo-Oper keinen Komponisten, der die Mysterien des Motivs, der Thematik, insbesondere die Trag- und Fortpflanzungsfähigkeit eines Motivs, so gekannt hätte wie eben Smetana.“¹ Über *Moldau* notierte er allerdings, dass „Smetanas Stück [...] eine gewisse kleinliche Technik [zeigt]. Das Programm ist hier noch nicht ganz in Musik aufgelöst, [...], sondern nur staffagemäßig sitzen gleichsam an den Ufern der Moldau Hörner, die eine ‚Jagd‘ vorstellen, Volkslieder [...] also eine Serie von Bildern statt des Wesens des Urbildes.“² Dvořáks 9. Symphonie *Aus der neuen Welt* „missbraucht“ für Schenker „die Sonatenform zu Potpourri-Zwecken, [...]“.³ Dvořáks Schüler, Josef Suk und Vítězslav Novák werden in einer einzigen Anmerkung von Schenker ganz abgelehnt. Schenker hat sogar 1894 Smetanas Witwe in Raab besucht, unweit

¹ Hellmut Federhofer (Hrsg.), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Hildesheim 1985, 252.

² *ibid.*, 253.

³ *ibid.*, 228.

der Grenze mit Böhmen, „wo Smetana's eine Tochter, an den Schloßverwalter G. Heyducek verheiratet, ständig wohnt.“⁴ Trotz Sympathie zur Smetana's Musik ist Schenker aber nie in Böhmen angekommen. Und zwar auch trotz dessen, dass Jeanette Schenker (geb. Schiff) 1874 in Aussig geboren wurde. (Im Januar 1945 ist sie unweit von hier, in der Theresienstädter Kleinen Festung gestorben.)

Ein nächster, in diesem Falle indirekter Nachweis der nicht existierenden Bindungen der tschechischen Theorie mit Schenkers Analyse ist ein Brief von Hedwig Salzer, der Gattin von Felix Salzer. Anlässlich der Ausstellung *Schenker in Wien*, die im März 1996 aus Wien nach Olmütz übertragen wurde, hat sie ihn einem (chinesischen Studenten) Teilnehmer des Lehrganges „Tonsatz nach Heinrich Schenker“ geschickt: „Ich kannte diese sehr schöne Stadt gut! Ich habe sogar eine Zeitlang dort gelebt. Es ist ja eine wichtige Stadt im letzten Jahrhundert und überhaupt gewesen... Erzbischöflich! usw. Ich habe auch gestern den Ausstellungskatalog in tschechischer Sprache erhalten. Ich werde es mir von einer jungen Studentin, die aus Prag stammt, übersetzen lassen. [...] Ich hoffe, dass die Ausstellung Erfolg hatte. Es würde mich aber SEHR interessieren, wieso diese Ausstellung gerade in Olmütz stattfindet??? Wieso hat sich gerade DIESE Stadt dafür interessiert? Wo ist da der Zusammenhang?“ Es gibt keinen, kann man antworten. Hedwig Salzer versucht, trotzdem eine Antwort zu finden: „Der Onkel meines Mannes der Philosoph Ludwig Wittgenstein erwähnte diese Stadt (den Namen seines Freundes) in seinen Briefen [...]“⁵ Hedwig Salzer hat recht: mögliche Bindungen Schenkers Theorie zu Böhmen und zu Olmütz sind kaum zu finden, oder besser, es gibt sie gar nicht.

Umgekehrt, also aus der Sicht der Schenker-Rezeption, ist die Situation ähnlich. An dieser Konstatierung ändert nichts die Tatsache, dass der tschechische Dirigent Václav Talich in seinen Erinnerungen auf die Verwendbarkeit von Schenkers Analysen für die Interpretationspraxis aufmerksam machte.⁶ Ich möchte mich trotzdem der tschechischen Theorie zuwenden und zum Mosaik der Rezeption Schenkers mit einer unscheinbaren Anmerkung aus dem heimatlichen Bereich beitragen. Unbeachtet meiner eigenen Arbeit *Heinrich Schenker – dávný neznámý*⁷, bemüht sich schon am Anfang der 90er Jahre Jaroslav Jiránek um eine sachliche Zusammenfassung Schenkers Theorie in der Arbeit *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*.⁸ Vielleicht der Übersichtlichkeit wegen ließ Jiránek aber die Erwähnung über die Entwicklung Schenkers

⁴ Heinrich Schenker, »Aus dem Leben Smetana's (Ein Besuch bei Fr. Smetana's Witwe)« in: Hellmut Federhofer (Hg.) *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus dem Jahren 1891 – 1901*, Hildesheim 1990, 109.

⁵ Die Ausstellung *Schenker in Wien. Lebensumstände, Freunde und Schüler des österreichischen Musiktheoretikers Heinrich Schenker* wurde unter der Leitung Martin Eybl in Wien im Jänner und in Olomouc im April 1996 veranstaltet.

⁶ Siehe dazu Václav Talich, *Dokument života a díla*, Praha 1967

⁷ Lubomír Spurný, *Heinrich Schenker – dávný neznámý [Heinrich Schenker – der längst Unbekannte]*, Olomouc 2000.

⁸ Jaroslav Jiránek, *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*

Theorie aus und spricht nur über ihre Schlussetappe aus der Zeit *Der freie Satz*. Ohne historische Erwähnungen kommt es aber zur groben Bedeutungsverschiebung, denn Schenkers analytische Methoden wurden mit der Zeit immer strenger und formaler – gemäß der Innovationen im Bereich der neuen Musik. Wenn die „Urlinie“ aus der Zeit der ersten Herausgabe von *Der Tonwille* mit einer unzählbaren Menge von melodischen Varianten ausgedrückt werden konnte, dann wurde seit 1926 die Zahl der Formen der „Urlinie“, die Bestandteil des „Ursatzes“ ist, auf drei reduziert (angefangen mit dem 2. Band von *Das Meisterwerk in der Musik*, 1926). Schenkers Schriften enthalten ein ganzes Arsenal eigener Kritik. In der Endphase der Schenkerschen Analyse bestimmt nicht mehr das Werk die Mittel der Analyse, sondern das Gegenteil kommt hier zustande. Das musikalische Werk wird zu einer passiven Form, die durch den einzigen möglichen absinkenden Verlauf der „Urlinie“ erklärt wird. Im Verzeichnis der „vollkommenen Kunstwerke“ erschienen darüber hinaus vor allem Kompositionen deutscher Autoren. Schenkers quasi objektive Fakten, die zur Erklärung eines bestimmten Autoren zum Genie führen, bewegen sich zugleich im Bereich des deutschen Nationalismus. Eine grobe Verstümmelung ist in Jiránek’s Einbringung ebenfalls die wortgetreue Übersetzung von Ausdrücken, die im Kontext des Tschechischen und im gebräuchlichen „Lexikon“ der heimischen Theorie verschiedene Konnotationen aufbringen können und gleichzeitig betonen sie eine gewisse warmherzige Naivität Schenkers.

Ivan Vojtěch erwähnt Schenkers Namen kurz im *Vorwort* zur tschechischen Übersetzung Assafjew’s Arbeit *Музыкальная форма как процесс* (1930).⁹ Wenn der Autor vor einer vereinfachenden Interpretation der *Intonationstheorie* warnt, erinnert er an Schenkers erste „Urlinie“, oder eher an ihr psychologisches Moment (*Fernhören*), ein Moment, das bei vulgarisierenden Deutung Assafjew’s Theorie oft vergessen wird. Das Werk soll kausale Zusammenhänge schaffen, die im Prozess des Hörens als logische, durch die Fähigkeiten des Zuhörers verständliche Form wahrgenommen werden können. Die Analyse funktioniert dann als eine grafische Gestalt unserer Rezeptionsweise. Das Begreifen des Werkes als verständlicher Einheit führt über kleine, durch das Musikgedächtnis registrierte Teile zum zusammengesetzten Ganzem. Die Qualität der verborgenen Bindungen ist die Sache des Zuhörers, der die ursprüngliche Werkorientierung sucht und seinen Wert bestimmt.

Eine letzte Anmerkung zu Schenkers Theorie weist uns an den Anfang der 60er Jahre zurück. Anstelle einer sachlichen Diskussion findet sich nicht selten ausgeprägt wertende Stellungnahmen. Seine emotionsgeladene Beziehung zu Schenker leugnet auch der tschechische Musikwissenschaftler Jaroslav Volek nicht. In sei-

[Einführung in die Geschichte der Musikanalyse und die Theorie der semantischen Musikanalyse], Praha 1991.

⁹ Siehe »Vorwort« von Ivan Vojtěch in: Boris Asafjev, *Hudební forma jako proces* [Die musikalische Form als Prozess], Praha 1965.

ner Arbeit *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*¹⁰ erscheint Schenkers Name in der tschechischen (tschechoslowakischen) Theorie zum ersten und auf eine lange Zeit auch zum letzten Mal. Schenkers Theorie wird hier als Beispiel einer „wissenschaftlich unwahren Lehre“ genannt.¹¹ Volek erwähnt die mystische Rolle der Zahl Fünf, um diese Idee Schenkers für die Beschreibung des „Notcharakters“ von Schenkers Theorie auszunutzen. Volek spricht über Schenkers Ansicht über die „Zahl Fünf“, der dieser eine magische Kraft zuschreibt, und unter dieser Prämisse beurteilt er die ganze Theorie Schenkers. Voleks falsches Verständnis der Schenkerschen Lehre ist allerdings nicht sonderlich originell. Es ist vermittelt. Voleks Polemik greift einen Ausschnitt aus der *Harmonielehre* von Schönberg auf, die stark von den vorherigen kritischen Angriffen von Schenker beeinflusst ist: „Wie groß auch seine Verdienste sein mögen: Ohnmächtig erweist er sich besonders dort, wo er sich bemüht, positiv eine deutliche Abgrenzung zu schaffen. Gerade dort wird er nebelhaft. So wenn er von der ‚geheimnisvollen Fünzfahl‘ spricht, über die wir (wenn ich mich recht erinnere) nicht hinauskönnen sollen. [...] Aber außerdem: die Fünzfahl soll deshalb merkwürdig sein, weil sie sich überall in der Musik als eine Art Grenze zeige.“¹² Schönbergs Aussage wird hier – ohne Nennung der Quelle – irrtümlich zur Gegenüberstellung einer „wissenschaftlich begründeten Theorie“ gegen eine andere „unwissenschaftliche Theorie“ benutzt. Voleks Wahrnehmung der „wissenschaftlichen Musiktheorie“ verschmilzt mit der beschreibenden Richtigkeit der Naturwissenschaften, mit deren Geschichte und Dialektik. Die Deutung von Veränderungen unter dem Gesichtspunkt der „wissenschaftlichen Erkenntnis“ charakterisiert jede Konzeption mit Hilfe von vagen gegensätzlichen Paaren, wie es z.B. das „Rationale“ (verstehe das Wissenschaftliche oder das Wahre) und das „Irrationale“ verkörpert. Jede neue „rationale“ Konzeption klassifiziert jene vorherige als „irrational“, als unwahr und macht sie ungültig. Es könnte der Eindruck entstehen, dass die Abneigung der tschechischen Theorie (und nicht nur der tschechischen) gegenüber dem Schenkerianismus auf gegensätzlichen und „unwissenschaftlichen“ Formulierungen dieser analytischen Lehre basiert. Die Frage nach der Wahrhaftigkeit des jeweiligen Systems kann allerdings unterschiedlich formuliert werden. Eine der möglichen Antworten könnte folgendermaßen lauten: die Glaubwürdigkeit

¹⁰ Jaroslav Volek, *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie* [*Neuzeitliche harmonischen Systeme vom Standpunkt der wissenschaftlichen Philosophie*] Praha 1961.

¹¹ In seinem Buch Volek schreibt: „Ich habe [...] darauf aufmerksam gemacht, dass z.B. der ‚Naturakkord‘, mit dem siebten Ton beginnend ‚Schwierigkeiten‘ bereitet. Diesen ‚Naturakkord‘ auf die ersten fünf Töne zu begrenzen, ist vom akustischen Gesichtspunkt kaum möglich. Schenker schreibt jedoch der ‚geheimnisvollen‘ Zahl Fünf [...] eine mystische Kraft zu, die diesen Prozess rechtfertigen vermag und die ihn in zwei Teile – den nützlichen und unnützlichen – teilen kann. Einen Ausdruck der ‚geheimnisvollen Bedeutung‘ der Zahl Fünf in der Musik sieht Schenker auch in der seltsamen Bedeutung der Quinte. Die Zahl Fünf sollte überhaupt eine gewisse Art der Grenze in der Musik repräsentieren [...] und andere Seltsamkeiten diese Zahl betreffend.“ Siehe Volek, 1961, 30–31.

¹² Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien [1911] 1922, 384–385.

oder Legitimität einer Reihe von Theorien ist viel mehr durch die Zahl ihrer Anwender garantiert als durch die scheinbare innere (abstrakte) Wahrhaftigkeit.

Durch die vorherigen Anmerkungen über die Literatur ist das Thema der Reflexion von Schenkers Theorie in der tschechischen Musiktheorie erschöpft. Wir können uns also fragen, warum eine geographisch und historisch nahe Kultur nicht mal Schenkers-Analyse erwähnt hat. Abgesehen von den politischen und ethischen Gründen, von der Tatsache, dass Schenkers Texte oder Deutungen dieser Texte für ein breiteres Publikum relativ wenig zugänglich sind, können wir die Antwort auf diese Frage in der bisherigen Geschichte der tschechischen Musiktheorie suchen. Relativ schnell haben sich hier Riemanns *Funktionstheorie und motivisch-thematische Analyse* etabliert. So ein Zugang schien im Gegensatz zur österreichischen „linearen Musiktheorie“ exakt und kreativ genug, in verschiedenen Schultypen didaktisch benutzbar zu sein, denn er demonstriert übersichtlich die Vernetzung einzelner Werkteile durch Wiederholung von Themen und Motiven. Als erster hat die Funktionstheorie Otakar Šín ins tschechische Milieu eingeführt, und zwar durch seine Arbeit *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* (1922).¹³ In der zweiten, überarbeiteten Ausgabe dieses Buches aus dem Jahre 1933 betont er die Bedeutung der neuen Funktionen.¹⁴ Die Subdominante und die Dominante sind neben der Tonika die Hauptfunktionen. Sie entsprechen dem Prinzip der reinen Tonika wie auch dem Prinzip des Leittons. Sie erschöpfen aber nicht alle Möglichkeiten. Durch die Einführung eines weiteren Paares nichttonischer Funktionen und zwar des phrygischen und lydischen Akkords (die erste ist Dur- oder Moll dreiklang auf der erniedrigten II. Stufe, der zweite ist Dur- oder Moll kvintakkord auf der VII. Stufe), durch deren Kombination mit den bisherigen Funktionen bei gegenseitigem Anschmiegen der Tonarten Dur und Moll, kann man dann alle Möglichkeiten der temperierten Chromatik decken. Hugo Riemann spricht zwar über diese Akkorde schon lange davor, im Gegensatz zu Riemann finden sie bei Šín eine breitere Anwendung. Modifizierte „Funktionslehre“ ist der Ausgangspunkt für nächste Generationen der tschechischen Musiktheoretiker geworden. Einige von ihnen (Karel Janeček und Emil Hradecký) haben dann die erwähnten Akkorde als selbstständige frygische und lydische Funktion bezeichnet. Gemeinsam mit T, S, D bilden sie ein fünfgliedriges Funktions-System. Diese Deutung ist aber unpraktisch, unnötig kompliziert und unhistorisch, denn diese Akkorde wurden Bestandteile einer geläufigen harmonischen Praxis, ohne auf diese Art und Weise erklärt zu werden.¹⁵

Dem gegenüber haben schon früher in der heimischen Theorie die Verfechter einer sehr freien Deutung von traditionellen Harmonieregeln gewirkt. Zu den

¹³ Otakar Šín, *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Harmonielehre aufgrund Melodie und Rhythmus], Praha 1922.

¹⁴ Siehe Šín, *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu* [Ganze Harmonielehre aufgrund Melodie und Rhythmus], Praha 1933.

¹⁵ Siehe z.B. Emil Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie* [Einführung in das Studium der Tonalen Harmonielehre], Praha 1960; Karel Janeček, *Základy moderní harmonie* [Grundlagen der modernen Harmonie], Praha 1965.

bekanntesten gehörte František Skuherský, der in der Arbeit *Nauka o harmonii na vědeckém základě* (*Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage*, 1885 auch deutsch) versucht hat, ein harmonisches System ohne traditioneller Akkordenstruktur, Akkordklassifikation und Terminologie aufzubauen. Sein Harmoniesystem gründete er auf Intervallen, nicht auf Dreiklangsharmonik. Er löste die Grenze zwischen Haupt- und Nebenfundamenten auf, konstituierte Akkorde (Einklänge) aus willkürlichen Intervallgruppen und als Klassifikationskriterium wählte er die Zahl von den im Akkord enthaltenen Dissonanzen. Viele von diesen Ideen kommen dann erneut bei Janáček oder in Hába's *Neuen Harmonielehre* (1927) vor.

In der Zwischenkriegszeit hat die tschechische Musiktheorie angefangen, auch die Problematik der Musikanalyse zu entwickeln, die sich bisher nur sporadisch äußerte. Diese entwickelt sich aber im Zusammenhang mit Analyse und Popularisierung des heimischen Schaffens. Es ist also klar, dass der Gegenstand dieser Texte das Werk Smetanas, Dvořáks, Suks, Nováks und später das Werk Leoš Janáčeks wird. Aus dieser Sicht sind analytische Texte Václav Štěpáns besonders wertvoll, die seit 1911 anfangen, in Zeitschriften zu erscheinen und die im Sammelband des Autors *Novák a Suk* (1945) zusammengefasst sind.¹⁶ Die Harmonie der Werke Nováks und Suks hat auch das Interesse Otakar Šíns erweckt. Eine nächste Inspiration war Otakar Zich, der nach dem Muster der Prager Strukturalisten in der Schrift *Symfonické básně Smetanovy* versucht hat, ein graphisches Schema der Werkenvorgang zu benutzen.¹⁷ (Mit Schenkers Rekonstruktion struktureller Satzgerüste hat dieses Verfahren natürlich nichts zu tun.)

Heinrich Schenker beteiligte sich aber an der Konzeption der tschechischen Musik nicht. Er ließ sich nicht durch sie ableiten, sie hat ihm nicht einmal als Exemplarbeispiel einer Schöpfungsunfähigkeit gedient. Bis auf angeführte Ausnahmen bewunderte Schenker tschechische Komponisten nicht, noch verurteilte er sie. Er hat also keine von den Randstellungen eingenommen (wie es z.B. bei der französischen oder italienischen Musik der Fall war). Seine Beziehung zu der tschechischen Musik war indifferent. So eine Wertungsstellung konnte aber in dem tschechischen Milieu keine breitere Diskussion auslösen. In den 60er und 70er Jahren hat die Musiksemiotik an Popularität gewonnen, bzw. ihre heimische Variante, welche wir bis zu einem gewissen Grad als Bemühung um die Anknüpfung an die Tradition des tschechischen Strukturalismus der Zwischenkriegszeit wahrnehmen können. Die semiotische und strukturalistische Analyse stellt in den Leistungen einer Reihe von Autoren eine Methode dar, deren Ziel es ist, die spürende Zwiespalt zwischen dem Inhalt des klingenden Werkes als Subjektivität und der Struktur als Objektivität zu überbrücken.¹⁸ Dieser Analysetyp bemüht

¹⁶ Siehe Václav Štěpán, *Novák a Suk* [*Novák und Suk*], Praha 1945

¹⁷ Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy* [*Smetanas Symphonische Dichtungen*], Praha 1924.

¹⁸ Zur Problematik der semantischen Analyse der Musik in Tschechien (Tschechoslowakei) vergleiche z.B.: Mirek Čejka/Jiří Fukač, »Musik–Sprache–Verhältniss. Zur Frage der Klas-

sich um eine Werkinterpretation als einer sog. Inhaltsform. Das Kunstwerk hat aber einen Zeichencharakter. Es kann weder mit individuellem Bewusstseinszustand seines Autors identifiziert werden, noch mit beliebigem dieses Werk wahrnehmenden Subjekt. Zwangsläufig muss der semiotischen Interpretation eine syntaktische eventuell materielle Analyse hervorgehen, also eine Beschreibung dessen, wie ein Musikwerk hierarchisiert ist. In der tschechischen (tschechoslowakischen) Variante eines solchen Analyse-Typus ist es auf Schenker trotzdem nicht gekommen. Die semiotische Analyse ruft zusätzlich heute noch viele Einwände vor. Wir können uns z.B. fragen, ob die Feststellung, dass eine Musikstruktur ein Zeichen sein kann, eine tiefere Bedeutung für die Wesenerkenntnis und für die Musikfunktion hat. Die Einführung einer neuen Terminologie oder die Benutzung einer übermäßigen statistischen und logischen Apparatur gelangt zusätzlich zur Feststellung manchmal trivialer, längst bekannter oder erwarteter Ergebnisse. (Aus dieser Analyse kann das Werk als künstlerisches Artefakt ebenfalls verloren gehen.)

Es ist sicher auch zu erwähnen, dass ein erhebliches Hindernis der Schenker-Rezeption der ungewöhnliche Terminologiewortschatz des Autors und markante metaphorische Färbung seiner analytischen Texte ist. (In seinem Buch habe ich mich bemüht, die Schlüsseltermini Schenkers Theorie zu übersetzen, es handelte sich aber eher um einen Versuch ihre tschechische Äquivalente vorzuschlagen und vor allem um einen Erklärungskommentar zu diesen Ausdrücken.)

Ich weiß nicht, inwiefern meine Bemühung um eine Rekonstruktion von Rezeption des Werkes Schenkers die erforderliche Beweiskraft hatte, eins ist jedoch sicher: einige von solchen Positionen sind freilich im Grunde von Unwissenheit (und von Angst) motiviert. Ähnliche Folgerungen öffnen unwillkürlich die Frage nach möglichen Perspektiven des Funktionierens von Schenkers Analyse in der tschechischen Theorie. Ich möchte vor allem hervorheben, dass ich skeptisch gegenüber den Möglichkeiten ihrer eindeutigen Übertragung in die tschechische Musiktheorie bin. (Die Sprache der Schenker-Analysen ist zusätzlich nur kaum vollkommen in eine andere Sprache übertragbar.) Auf der anderen Seite bin ich nicht davon überzeugt, dass die tschechische Musiktheorie weiter die Schenker-Analyse ignorieren kann. Schenkerianismus ist in diesem Augenblick als eine Reaktion auf die Vorgänge der „traditionellen heimischen Analyse“ benutzbar. Wie alle analytischen Methoden ist aber die Schenker-Analyse nur ein bestimmtes Konzeptionsmittel, nicht aber ein universaler Schlüssel für eine endgültige

sifikation seiner Alternativen«, in: *Colloquia musicologica*, Brno 1976/77, 41–61; Jarmila Doubravová, »Musical Semiotics in Czechoslovakia«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1984, 15/1, 31–38; Jiří Fukač, »Zur spezifischen Semiose des Charakterstücks – mit besonderer Rücksicht auf Schumanns Klavierwerke«, in: *Robert-Schumann-Tage 1984*, Zwickau 1985, 17–23; Jiří Fukač, *Das Begriffssystem der Musikalischen Kommunikation*, Wien 1994. Jaroslav Jiránek, »Semantische Analyse der Musik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1980/3, 187–205.; Jaroslav Volek, »Über die Entwicklung der ‚Sprache‘ der zeitgenössischen Musik«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1965/4, 395–405.

Lösung. Jedes einmalige Werk stellt individuelle Bedingungen an analytische Methoden. Über die Methoden unseres analytischen Zugangs entscheiden zusätzlich die Ziele und Erwartungen, die wir der gegebenen Analyse beimessen.

Schenker ist nach Böhmen nie gekommen. Es bleibt also nichts Anderes übrig, als dass die tschechische Theorie zu Schenker kommt.