Rund um Beethoven

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach

source: https://doi.org/10.24451/arbor.8977 | downloaded: 12.10.2024

Edition Argus

Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2019 in der Edition Argus erschienen ist.
Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 14

Rund um Beethoven

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach

Publiziert mit Unterstützung
des **Schweizerischen Nationalfonds** zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein Interpretation als treue Übersetzung. Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

Kai Köpp Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung 28

Manuel Bärtsch ›Interpretation‹. Beethovens *Sonate* A-Dur op. 101 in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

Sebastian Bausch Klavierrollen als Interpretationsdokumente. Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

Camilla Köhnken Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale in Hans von Bülows instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

Neal Peres Da Costa Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the Second Movement from Mozart's *Piano Concerto* K. 488. Some Thoughts on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

Carolina Estrada Bascuñana Enrique Granados's Performance Style. Visualising the Audible Evidence 150

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns *Sinfonie* op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«. Die Rezeptionsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* in Beethovens Wien 195

Luisa Klaus Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung der Trio-Entwürfe für die *Neunte Sinfonie* 1940 205

Chris Walton Von innen und von außen. Beethovens *Neunte Sinfonie* und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition 218

Lena-Lisa Wüstendörfer Streit um *Fidelio*. Gustav Mahler und Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

Robert Levin Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des Tonumfanges seit ein paar Jahren an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

Stephan Zirwes Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291

Michael Ladenburger Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301

Federica Rovelli Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317

Johannes Gebauer Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 *Capricen* und Beethovens *Violinkonzert* 334

John Rink Chopin Copying Chopin 349

Tomasz Herbut Alexander Goldenweiser und Beethovens *Sonate* op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

Thomas Gartmann Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der *Klaviersonate* op. 14/1 für Streichquartett 379

Ivo Haag Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399

Michael Lehner Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413

Roger Allen "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's *Piano Sonata in A Major* Op. 101 431

Daniel Allenbach Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs *Neunte Sinfonie* im Vergleich mit Ludwig van Beethoenvs *Sinfonien* Nr. 3 und 9 441

Simeon Thompson Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* und Rolf Liebermanns *Leonore 40/45* 456

Michelle Ziegler Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der *Ludwig van*-Werkgruppe (1970) 465

Leo Dick Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion *Büro für postidentisches Leben* 476

Elizabeth Waterhouse Choreographic Re-mix. William Forsythe's *Trio* (1996) and Beethoven's *String Quartet* No. 15 in a Minor Op. 132 487

László Stachó "Gradus ad Parnassum". The Purgatory of Instrumental Technique 505

Namen-, Werk- und Ortsregister 522

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 534

Roman Brotbeck, dem Gründer des
Forschungsschwerpunkts Interpretation
und dieser Reihe, zum 65. Geburtstag

Vorwort

»You gave birth to it, it is beautiful. But now leave me alone with it. You have nothing more to say; go away!«[1] Mit dieser Äußerung über den Komponisten Jean-Philippe Rameau bezeugte die Cembalistin Wanda Landowska schon vor Jahrzehnten die emanzipierte Rolle der Interpretin gegenüber dem Komponisten. Emanzipation der Interpretin heißt, dass sie nun nicht mehr bloße Ausführende ist.

Nicholas Cook begründete vor sechs Jahren mit *Beyond the Score. Music as Performance*[2] einen eigentlichen Paradigmenwechsel, der sich schon mit Hermann Gottschewskis Dissertationstitel angekündigt hatte: *Die Interpretation als Kunstwerk*.[3] Heute wird dies auch in der Musikwissenschaft breit reflektiert, international ebenso wie an der Hochschule der Künste Bern, wo seit ihrer Gründung vor fünfzehn Jahren Interpretationsforschung einen wichtigen Stellenwert hat.

Weit älter ist der hermeneutische Interpretationsbegriff im Sinne von Auslegung, Übersetzung, Ausdeutung, Erklärung, Erläuterung. Anders als bei Theologie und Jurisprudenz besitzen wir aber eine zweite Bedeutungsebene des Begriffs ›Interpretation‹, der im Laufe des 19. Jahrhunderts den Terminus ›Vortrag‹ zunehmend ersetzte: die klingende Realisierung von Musik. Adorno hat dies verkürzt auf den Nenner gebracht: »Musik interpretieren bedeutet Musik machen.«[4] Eine forschende Musikhochschule ist hier insofern die ideale Institution, als sie künstlerische und wissenschaftliche Kompetenzen miteinander verbindet. Gerade bei der historisch informierten Aufführungspraxis ist dies »nicht nur angemessen, sondern unverzichtbar«, um Arnold Jacobshagen zu zitieren.[5] Künstlerinnen wie Künstler agieren dabei als Forschende und präsentieren ihre Resultate auch in Form von Kunstprodukten, das heißt als Interpretationen.

Vortragslehren, ob nun mündlich oder schriftlich praktizierte und tradierte,[6] und Vortragsbezeichnungen waren frühe Mittel, individuelle Werkauffassungen für Andere festzuhalten, verbreitet von der Frühzeit musikalischer Aufklärung bis zur Adorno-

1 Wanda Landowska: *Landowska on Music*, hg. von Denise Restout, New York 1981, S. 407.

2 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013.

3 Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996.

4 Zit. nach Arnold Jacobshagen: Vorwort, in: *Perspektiven musikalischer Interpretation*, hg. von dems., Würzburg 2016, S. 7–10, hier S. 8.

5 Arnold Jacobshagen: Musikalische Interpretation als künstlerische Forschung? Konzepte und internationale Kontexte, in: *Perspektiven musikalischer Interpretation*, S. 61–80, hier S. 63.

6 Vgl. Thomas Seedorf: Orchestermusik, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 341–359, hier S. 348.

Schule, die aus den streng analytischen Kompositionsprinzipien der Zweiten Wiener Schule Rückschlüsse für eine Idealinterpretation von Werken der Wiener Klassik zog, so Komposition und Interpretation eng verschränkte und dabei einen geradezu absoluten Geltungsbegriff postulierte:

> »Die wahre Reproduktion ist die Röntgenfotografie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhangs, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen[,] sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung.«[7]

Das Ziel mustergültiger Aufführungen zeigt sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch in den Ausgaben großer Meister, den sogenannten Instruktionsausgaben. Vermeintlich einfacher hat es die Interpretationsforschung, wo durch die engere Zusammenarbeit von Komponist und Interpreten bereits im Kompositionsprozess wie auch bei der Rezeption eine auktoriale Aufführungstradition direkt begründet und zunehmend auch auf Tonträgern dokumentiert wurde – analysiert man allerdings unterschiedliche Aufnahmen durch solche Referenz-Interpreten oder die Komponisten selbst, merkt man rasch, wie weit man hier einen Begriff von Authentizität relativieren muss, was noch viel mehr für eine sogenannte historische Aufführungspraxis gilt, die in ihren ersten Jahren – zumindest aus kommerzieller Perspektive – mit so fehlleitenden wie unzutreffenden Begriffen wie ›Original‹ oder ›Rekonstruktion‹ arbeitete. Auch hier konnte der Wunsch nach einer Authentizität immer nur fiktiv bleiben.[8]

☆

Der vorliegende Band ist herausgewachsen aus dem gleichnamigen Berner Symposium vom Herbst 2017, das wiederum im Kern auf drei größeren SNF-Projekten basiert, die an der Hochschule der Künste Bern angesiedelt sind: »Vom Vortrag zur Interpretation«, »Annotated Scores« und »Angewandte Interpretationsforschung«.[9]

Es geht hier um die Erforschung von Aufführungs- und Interpretationstraditionen, um Methoden angewandter Interpretationsforschung, um die Spannung zwischen kommentierten Ausgaben, Dirigiereintragungen und dem klanglichen Resultat. Und bei diesem wiederum beschäftigen wir uns mit »Gemessener Interpretation« (Loesch):[10] Dank digitaler Hilfsmittel können wir neben Spieldauern und Tempi nun auch die

7 Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001, S. 9.

8 Vgl. hierzu auch Richard Taruskin: *Text & Act. Essays on Music and Performance*, Oxford 1995.

9 Nähere Informationen zu diesen und anderen Forschungsprojekten des Instituts Interpretation finden sich auf www.hkb-interpretation.ch.

10 *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011.

Zeitgestaltung analysieren, Agogik, Rhythmus, aber auch Intonation und Klangfarbe. Heute ist alles möglich. »Wir dürfen also alles messen, was wir messen können. Wir müssen aber wissen, was wir wissen wollen.«[11] Gleichzeitig sollten wir uns bewusst sein, dass Quellenkritik hier genauso notwendig ist wie bei Noteneditionen.

Der Band fasst den Interpretationsbegriff bewusst breit und spiegelt damit das Spektrum der Interpretationsforschung an unserer Schule: Editionen, die sich bei ihren Entscheidungen auf bestimmte Interpretationen festlegen müssen, kommentierte Ausgaben, Tonträger, seien es nun auditive oder Welte- und weitere Klavierrollen, die uns quasi den Finger- und den Fußabdruck berühmter Interpretinnen und Interpreten geben, ferner ein Nachspielen als Re-Enactment, aber auch Spuren von Interpretationen, die sich in Bearbeitungen und in der Rezeption finden. Getreu unserer angewandten Forschung, die wir seit 2016 als BFH-Zentrum Arts in Context bündeln, gehen wir aber über das Musikwerk hinaus und diskutieren auch dessen Interpretation durch Regisseurinnen, Choreografen und weitere Komponistinnen.

Seit Anbeginn erwies sich Ludwig van Beethoven und hier insbesondere sein pianistisches und sinfonisches Werk als größte Herausforderung und beliebtestes Exempel, weshalb wir unser viertägiges Symposium wie auch diesen Band rund um Beethoven gruppierten.

Bewusst haben wir dabei die unterschiedlichsten Formate gesucht, die Keynote, den Vortrag, die Concert Lecture – und im Symposium zusätzlich die Diskussion, das kommentierte Konzert, das Nachwuchsforum, den feurigen Dialog am Kaminfeuer und die Filmdokumentation, die den Umgang mit dem Welte-Mignon-Reproduktionssystem vor Augen führte. Eine umfassende Auswahl der Referate wurde nun zu Aufsätzen ausgebaut und mit weiteren Beiträgen ergänzt.

Zum Einstieg widmet sich Laure Spaltenstein der wandlungsreichen Frühgeschichte des Begriffs ›Interpretation‹: Ausgehend vom französischen ›interprétation‹ war dieser durch die Vermittlung von Hector Berlioz und Franz Liszt auch im deutschen Sprachraum zeitweise von der Wortbedeutung einer treuen und ›objektiven‹ Übersetzung beeinflusst, während gleichzeitig die subjektive Aussage als Bedeutungsebene durchaus in Frage kam. Kai Köpp eröffnet daraufhin eine Folge von Beiträgen zur historischen Interpretationspraxis, und zwar mit seiner Vorstellung des Konzepts eines musikhistorischen Embodiments, das Elemente der Performance und der Sound Studies ebenso wie der historischen Musikwissenschaft und der experimentellen Archäologie verbindet. So vergleicht Manuel Bärtsch anhand von Welte-Einspielungen von Beethovens *Sonate* A-Dur op. 101 die unterschiedlichen Ansätze von Frederic Lamond und Eugen d'Albert,

11 Hans-Joachim Hinrichsen: Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung, in: *Gemessene Interpretation*, S. 27–37, hier S. 37.

während Sebastian Bausch Erfahrungen und Probleme mit dem Quellentypus der Klavierrollen teilt. Camilla Köhnken wiederum begibt sich auf die Spuren von Franz Liszts Interpretationsstil, indem sie verschiedene Quellentypen wie instruktive Ausgaben, biografische Schriften und spätere Tonaufnahmen einander gegenüberstellt, und Neal Peres Da Costa plädiert vehement dafür, die Interpretationsmodi der ersten Tonaufnahmen auch für das 18. Jahrhundert in Betracht zu ziehen. Der Frage nach dem Quellenwert von Aufnahmen widmet sich am Beispiel von Enrique Granados Einspielungen eigener Werke auch Carolina Estrada, worauf Lukas Näf den Bogen zu Orchesterwerken schlägt und sich mit Tempofragen und Interpretationsansätzen von Anton Weberns *Sinfonie* op. 21 beschäftigt. Christoph Moor beleuchtet die Aufführungsgeschichte von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* in der Beethoven-Zeit und der – leider nur hypothetisch beantwortbaren – Frage, ob Beethoven dieses Werk nicht nur als Leser, sondern auch als Hörer gekannt haben könnte. Dem erstmaligen Hörbar-Machen von Trio-Entwürfen von Anton Bruckner im Jahr 1940 widmet sich Luisa Klaus, wobei hier der geschichtliche Hintergrund fraglos eine wichtige Rolle spielt. Chris Walton wiederum zeichnet nach, inwiefern sich Richard Wagners Interpretation von Beethovens *Neunter* anhand von Texten, vor allem aber auch von Noteneintragungen eines Chormitglieds teilweise rekonstruieren lässt und so neue Blickwinkel auf einen der fraglos wichtigsten Exponenten der europäischen Dirigiertradition ermöglicht. Lena-Lisa Wüstendörfer widmet sich derweil zwei *Fidelio*-Produktionen auf der Wiener Opernbühne – Gustav Mahler und Felix Weingartner waren dort als Hofoperndirektoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts keineswegs nur für die Musik, sondern auch für die szenische Gestaltung verantwortlich. Gleichsam ein Intermezzo im Aufbau dieses Bandes bildet der anschließende, ursprünglich als Concert Lecture gehaltene Beitrag von Robert Levin, der auch als Video zur Verfügung steht[12] und der neben einer Betrachtung über den Drang zur Kunstschöpfung die Traditionslinie von Carl Philipp Emanuel Bach über Mozart zu Beethoven ins Zentrum stellt. Den Zusammenhang zwischen zeitgenössischem Instrumentarium und Komposition zeichnet daraufhin Martin Skamletz nach, indem er die in Werken und Drucken festgeschriebene Entwicklung des sich stetig erweiternden Klavierumfangs darstellt. Stephan Zirwes wiederum setzt sich anhand der Vortragslehre von Adolf Bernhard Marx mit dessen Beethoven-Analysen auseinander und beleuchtet so eine von der Musiktheorie geleitete Interpretationstradition um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Grundlage für Interpretation bildet in den meisten Fällen ein wie auch immer gearteter Notentext, weshalb sich eine weitere Folge von Texten konkreter mit Fragen von Autographen und frühen Editionen auseinandersetzt. Michael Ladenburger fragt dabei

12 Zugänglich unter https://youtu.be/ZhllEwvtV6I (zuletzt aufgerufen am 24. Mai 2019).

nach den aus Beethovens Originalhandschriften abzuleitenden Maßstäben an eine angemessene Interpretation, während Federica Rovelli von den Skizzen des Komponisten ausgeht und anhand des Projekts »Beethovens Werkstatt« auf die heutigen technischen Möglichkeiten bei der Publikation von Skizzenbüchern hinweist. Johannes Gebauer widmet sich derweil der anhand von unterschiedlichen Ausgaben nachvollziehbaren Editionsgeschichte von Rodes 24 *Capricen* sowie von Beethovens *Violinkonzert*, wobei er diesen Vergleich ganz konkret für interpretationsgeschichtliche Fragestellungen nutzt. Den Blick auf verschiedene Editionen und ihre mal größeren, mal kleineren, immer aber spannenden Unterschiede unternimmt auch John Rink – in seinem Fall auf Chopins *Barcarolle* op. 60; Tomasz Herbut wiederum richtet den Blick auf den russischen Pianisten und Herausgeber Alexander Goldenweiser und seine instruktive Ausgabe von Beethovens *Sonate* op. 110.

Eine weitere Reihe von Beiträgen beschäftigt sich mit Interpretation im Sinne von Bearbeitung und Neuschöpfung. Einer Eigenbearbeitung von Beethoven widmet sich Thomas Gartmann, der die Doppelexistenz von Opus 14 Nr. 1 als Klaviersonate und Streichquartett beleuchtet und dabei nachweist, dass Beethoven weit über eine bloße Transkription hinausgeht. Dieselbe Feststellung macht Ivo Haag in Bezug auf die Klavierbearbeitungen von Johannes Brahms' Sinfonien: Im Gegensatz zu fremden Bearbeitern geht der Komponist bei einer Umarbeitung anders an seine Werke heran. Auch bei Michael Lehner stehen Orchesterwerke in Klavierform im Zentrum des Interesses, wobei hier nun die klangliche Umsetzung – ebenfalls durch die Komponisten selbst, hier nun von Gustav Mahler und Richard Strauss – im Vordergrund steht. Fremden Aneignungen oder interpretierender Rezeption widmen sich weitere Texte. So beleuchtet Roger Allen Richard Wagners Rezeption von Beethovens *A-Dur-Sonate* und ihre Spuren im *Tristan*-Vorspiel. Daniel Allenbach weist auf Parallelen und auffällige Gegensätze zwischen Schostakowitschs *Neunter* und Beethovens *Dritter* beziehungsweise *Neunter Sinfonie* hin: Statt der erwarteten monumentalen Siegessinfonie schrieb der russische Komponist eine klassizistische »Anti-Neunte«. Ebenfalls im Bereich einer solchen, durchaus frei interpretierenden Rezeption bewegen sich Simeon Thompson mit seinem Beitrag über die in unmittelbarer Nachkriegszeit entstandene Oper *Leonore 40/45* von Rolf Liebermann/Heinrich Strobel und Stanley Kubricks Film *Clockwork Orange*, Michelle Ziegler mit ihrem Text über Maurizio Kagels *Ludwig van* (1970) – entstanden im Vorfeld des Klassiker-Jubiläums – sowie Leo Dick mit seiner Analyse der Beethoven-Einflüsse einer zeitgenössischen Musiktheaterproduktion von Matthias Rebstock. Ähnlich wie bei Rebstock, der das Schaffen Beethovens aus heutiger Warte in ein neues Werk umsetzt, widmet sich der Beitrag von Elizabeth Waterhouse der Einbindung von Beethovens *a-Moll-Streichquartett* in ein Tanzstück des Choreografen William Forsythe. Den Abschluss dieses Bandes bildet ein Text von László Stachó, in dem dieser Béla Bartóks

Klavierausbildung nachzeichnet, in der auch Beethoven-Werke eine wichtige Rolle spielen.

Es bleibt zu danken: dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF) und der Fondation Johanna Dürmüller-Bol für die großzügige finanzielle Unterstützung der Tagung, allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge, den Redaktoren Leo Dick, Michael Lehner und Martin Skamletz für ihre umsichtige Arbeit, Chris Walton für das englische Lektorat, dem SNF und der HKB für die Finanzierung der Publikation und dem Verlag für die prächtige Edition.

Bern, Mai 2019
Thomas Gartmann und Daniel Allenbach

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein

Interpretation als treue Übersetzung. Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs

Was heißt Interpretation? Die Frage könnte überflüssig erscheinen, so sehr der Begriff innerhalb der deutschsprachigen Forschung, die sich mit der Geschichte der musikalischen Aufführung auseinandersetzt, omnipräsent geworden ist. Der Forschungszweig, der sich mit den klingenden Resultaten des Musizierens beschäftigt, heißt nicht etwa ›Aufführungsforschung‹ oder ›Vortragsforschung‹, sondern ›Interpretationsforschung‹,[1] und die meisten der in den letzten drei Jahrzehnten erschienenen Monografien und Sammelbände zu diesem Thema tragen ›Interpretation‹ prominent im Titel.[2] Für diesen Siegeszug des Begriffs ›Interpretation‹ dürfte Hermann Danusers Entscheidung ausschlaggebend gewesen sein, den von ihm 1992 herausgegebenen Band 11 des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* nicht *Aufführungspraxis der Musik* – so der Titel des von Robert Haas verfassten Bandes des alten Handbuchs von 1931 –, sondern *Musikalische Interpretation* zu betiteln. Womöglich bedurfte es dieses in der Wissenschaftstradition fest verankerten Terminus, um das in der deutschen Musikwissenschaft neue Forschungsfeld – für das Danuser mit seiner 72-seitigen »Einleitung« zum genannten Band und der dort enthaltenen Differenzierung zwischen drei Modi der Interpretation einen Grundstein gelegt hat[3] – als vollberechtigte akademische Disziplin zu etablieren.[4]

Was heißt aber Interpretation? Danuser weist auf die »Ambiguität zwischen wortsprachlicher Auslegung und Klangdarstellung« hin, die für den in den Bereichen der Theologie, Philologie und Jurisprudenz verankerten Begriff ›Interpretation‹ prägend

1 Vgl. die Fachgruppe »Aufführungspraxis und Interpretationsforschung« der Gesellschaft für Musikforschung.

2 Vgl. die Beispiele, die ich hierzu in meiner Dissertation anführe: Laure Spaltenstein: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz 2017, S. 140.

3 Hermann Danuser: Einleitung, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von dems., Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 1–72, auch in ders.: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, 4 Bde., hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen 2014 [abgekürzt als: GVA], Bd. 1, S. 394–461.

4 Danusers Schriften zur ›Interpretation‹ und vor allem die Typologie der drei Modi der Interpretation sind mittlerweile selbst Gegenstand der Forschung; vgl. Harmut Hein: *Musikalische Interpretation als »tour de force«. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis*, Wien u. a. 2014 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 56).

sei.[5] Als »eine der Bedingungen für die Möglichkeit musikalischer Interpretation« gilt demnach der »Paradigmenwechsel von der Wirkungsästhetik zur Werkästhetik«, der sich »in den Jahrzehnten um 1800 sehr allmählich vollzogen hat«.[6] Hans-Joachim Hinrichsen, der sich genau diese Frage für das 19. Jahrhundert gestellt hat,[7] hebt hervor, dass ›Interpretation‹ ein »aus der Hermeneutik entlehnte[r], daher anspruchsvolle[r] und mit vielen Implikationen belastete[r]« Begriff sei: »Die Interpretationswürdigkeit, aber auch -bedürftigkeit von Musik ist den Zeitgenossen mit der Entdeckung ihrer Geschichtlichkeit, also mit der zunehmenden Herausbildung eines kanonisierten Repertoires aufgegangen: in allererster Linie an Beethoven, etwas später […] an Bach.«[8] Als Musiker wie Clara Schumann und Franz Liszt in erfolgreichen Konzerttourneen das große Publikum mit diesem Sachverhalt konfrontierten, wurde allerdings ihre Tätigkeit noch kaum mit dem Begriff ›Interpretation‹ bezeichnet: Noch um 1870 stellt der Begriff innerhalb des deutschen aufführungsbezogenen Vokabulars eine Seltenheit dar.[9]

Zwischen dem »gesamte[n] Sachverhalt der Interpretation als solche[m]«[10] und dem Aufkommen des Begriffs selbst scheint es daher eine zeitliche Diskrepanz zu geben, die die Forschung zu erklären gesucht hat. So vermutet Ernst Lichtenhahn eine »Namensscheu«, diesen »so eminent theologisch konnotierten Begriff« zu übernehmen.[11] Die Tatsache, dass der Terminus ›Interpretation‹ um die Jahrhundertmitte in der Kompositionskritik verwendet wurde – die kompositorische Auseinandersetzung mit einem fremden Material, zum Beispiel einer Textvorlage, wurde manchmal »musikalische Interpretation« genannt –, könnte ein weiterer Grund sein für das späte Aufkommen des Begriffs im Sprechen über Musikaufführungen.[12] Maßgeblich scheint vor allem die kon-

5 Hermann Danuser: Interpretation, in: MGG2, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 1053–1069, hier Sp. 1053 f.; auch in: GVA, Bd. 1, S. 471–487, hier S. 471 f.

6 Hermann Danuser: Kapitel IV: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Vortragslehre und Interpretationstheorie, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von dems., S. 271–320, hier S. 272.

7 Hans-Joachim Hinrichsen: Was heißt ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2009 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 2), S. 13–25.

8 Ebd., S. 14 und 18.

9 Vgl. Spaltenstein: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, S. 160.

10 Hinrichsen: Was heißt ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert?, S. 17.

11 Ernst Lichtenhahn: Musikalische Interpretation – ein romantisches Konzept, in: *Musikalische Interpretation. Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung. Symposion zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer, Zürich 1993*, hg. von Joseph Willimann, Bern u. a. 1999 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 38), S. 107–113, hier S. 111.

12 Spaltenstein: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, S. 148–150.

tinuierliche Popularität des Begriffs ›Vortrag‹ zu sein, im Rahmen der rhetorischen Tradition, in der die Musik noch »das gesamte 19. Jahrhundert hindurch« begriffen wurde.[13] Der Begriff ›Vortrag‹ beschränkte sich nämlich keineswegs auf eine »Befolgung von Regeln«[14] in einer »formelhaften Praxis«,[15] wie man ihn in musikwissenschaftlichen Darstellungen gern in Abgrenzung zu einer wahren »Interpretationskunst« einengt.[16] Vielmehr blieb ›Vortrag‹ fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch derjenige Begriff, mit dem die geistige, innerliche und anspruchsvolle Seite der musikalischen Aufführung zum Ausdruck gebracht wurde.[17]

Im Folgenden nehme ich eine aufführungsgeschichtliche Situation unter die Lupe, in der es die beim deutschen Begriff ›Interpretation‹ festgestellte zeitliche Diskrepanz zwischen Wortgebrauch und (vermeintlichem) Sachverhalt *nicht* gibt. Es geht um den französischen Begriff ›interprétation‹ und dessen Verwendung in den 1830er- und 1840er-Jahren. Dieser Begriff begegnet in jenen Jahren oft in Zusammenhang mit einer neuen Aufführungskultur, die sich im damaligen Paris als Alternative zur vorherrschenden Virtuosenkultur allmählich verbreitete: Anstatt ihre Karriere als komponierende Virtuosen aufzubauen, stellten sich einzelne Musiker in den Dienst der oft bereits verstorbenen und als »klassisch« betrachteten Komponisten, um deren Werke einer interessierten oder zu interessierenden Hörerschaft bekannt zu machen. So wurden in den 1830er-Jahren nicht weniger als fünf Kammermusikgesellschaften nach dem Vorbild des berühmten Quartettensembles des Violinisten Pierre Baillot gegründet.[18] Im Bereich des Klavierspiels, das im Zentrum der Ausführungen dieses Aufsatzes steht, ereignete sich die Gegenreaktion auf die »vogue des tours de force«[19] vor allem in den 1840er-Jahren, als eine Reihe von Pianisten beziehungsweise vor allem Pianistinnen ihre Karriere als Interpreten fremder Werke aufbauten. Neben der berühmten Pianistin Marie Pleyel, die 1845 Paris verzauberte, waren in der französischen Hauptstadt weitere heute weniger bekannte Namen aktiv, unter anderem Thérèse Wartel, Aglaé Massart und

13 Hinrichsen: Was heißt ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert?, S. 14.

14 Danuser: Kapitel IV: Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart, S. 278.

15 Markus Grassl/Reinhard Kapp: Einleitung, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von dens., Wien 2002, S. XVII–XXXVII, hier S. XXIV f.

16 Vgl. hierzu ausführlicher Spaltenstein: Berlin 1830, Wien 1870, München 1910, S. 12–17.

17 Ebd., S. 160–163.

18 Joël-Marie Fauquet: *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870*, Paris 1986 (Domaine musicologique, Bd. 1).

19 François-Joseph Fétis: *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris ³1847, S. 274. Die Änderungen der hier referierten Passage im Vergleich zu den beiden ersten Auflagen von 1830 und 1834 dokumentieren den angesprochenen aufführungsästhetischen Wandel.

Louise Mattmann, die sich insbesondere als Interpretinnen von Beethoven profilierten.[20] Unter den männlichen Pianisten, die in den 1840er-Jahren im Pariser Konzertleben tätig waren, ist Charles Hallé der einzige, der seine Karriere in erster Linie als Interpret – und nicht als komponierender Virtuose – aufbaute.

Im Folgenden umreiße ich aufgrund einer Quellenbasis, die weitestgehend aus Berichten aus Pariser Musikzeitschriften der Zeit besteht, wie der Begriff ›interprétation‹ vor Mitte des 19. Jahrhunderts verstanden wurde, nämlich meistens im Sinne einer Übersetzung. Dann stelle ich das Wirken der Pianisten Charles Hallé und Louise Mattmann in den Fokus, um genauer darzustellen, wie Begriff und Sachverhalt musikalischer Interpretation im damaligen Paris aufgefasst wurden. Zum Schluss zeige ich, inwiefern die Beobachtungen zum französischen Begriffsgebrauch auch für den deutschen Interpretationsbegriff von Relevanz sein könnten. Allein schon die zeitliche Diskrepanz zwischen der Begriffsverwendung in beiden Sprachräumen könnte nämlich zur Vermutung verleiten, dass ›Interpretation‹ möglicherweise nicht aus einer Übertragung seiner hermeneutischen Bedeutungsdimension Eingang ins aufführungsbezogene Vokabular fand, wie generell vermutet wird, sondern aus dem französischen Begriffsgebrauch übernommen wurde.

Werkaufführung als ›interprétation‹ und ›traduction‹ »[E]lle a merveilleusement joué le concerto de Hummel. Traductrice fidèle de la pensée du maître, elle a donné à chaque phrase, à chaque note, son véritable caractère. Traduire ainsi, c'est créer.«[21] Diese Sätze über die Pianistin Marie Pleyel, verfasst im April 1847 von einem anonymen Rezensenten für die *Revue et Gazette musicale de Paris*, sind für den frühen Interpretationsbegriff in Frankreich bezeichnend. Hier steht zwar nicht das Wort ›interprète‹ (beziehungsweise ›interpréter‹), sondern ›traductrice‹ (beziehungsweise ›traduire‹). Die Bedeutung der Übersetzung, die mit ›traduire‹ unzweideutig angesprochen wird, scheint aber auch für viele aufführungsbezogene Belege von ›interpréter‹ zu gelten. »Interpréter. v. a. Traduire d'une langue en une autre« ist übrigens die erste Definition, die im *Dictionnaire de l'Académie française* aus dem Jahr 1835 angegeben wird – die Bedeutungsdimension der Auslegung oder Deutung wird erst an zweiter Stelle genannt.[22]

Dass Marie Pleyel als »treue« Übersetzerin charakterisiert wird, ist typisch für die werkzentrierte Aufführungsästhetik: Die Aufführenden werden gerne als »fidèles« oder »dignes« bezeichnet, wobei oft hervorgehoben wird, dass sie die Werke genau in der

20 Vgl. Katharine Ellis: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834–80*, Cambridge 1995, S. 94–96.

21 *Revue et Gazette musicale de Paris* [im Folgenden: RGM] vom 4. April 1847, S. 118.

22 *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris [6]1835, Bd. 2, S. 51.

Weise spielen, wie es der Autor intendiert hätte: »elle a donné à chaque phrase, à chaque note, son véritable caractère«, heißt es im Zitat. Von der Idee, »daß jede Interpretation nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt und eine endgültig erschöpfende Deutung eines Werkes der Kategorie des Kunstwerks zuinnerst widerspricht«, wie sie Danuser als Voraussetzung für den Sachverhalt der musikalischen Interpretation anführt,[23] stehen wir hier noch fern. Vielmehr war der Gedanke vorherrschend, dass musikalische Werke wie Gemälde objektiv »ausgestellt« werden könnten, wenn man sie »mit der skrupulösesten Treue reproduzieren« würde.[24] Wenn Baillot von Fétis als »digne interprète« bezeichnet wird,[25] wird damit positiv hervorgehoben, dass er die Werke so spiele, wie es ihre Komponisten vorgesehen hätten. Dabei wurde eine treue Wiedergabe im Vergleich zur freieren Behandlung der Werkvorlage in der Virtuosenkultur meistens nicht als eine Herabsetzung der Kunst der Aufführenden gesehen, im Gegenteil: »Traduire ainsi, c'est créer«, heißt es am Ende des obigen Zitats.

Freilich gab es auch Zeitgenossen, die es als Mangel empfanden, wenn ein Virtuose nur fremde Werke spielte. Der Opernkomponist Adolphe Adam etwa sah in der Tatsache, dass Marie Pleyel nicht komponierte, zwar einen Vorteil für das Publikum – es würde somit die Musik der großen Meister zu hören bekommen –, für die Pianistin aber einen Nachteil: »c'est un désavantage pour l'exécutant de puiser ses inspirations dans l'œuvre d'un autre«.[26] Ähnlich bedauerte ein anonymer Rezensent die Absenz des Flötisten Louis Dorus im Bereich der Komposition: »Mais, de la part d'un artiste aussi éminent, n'y a-t-il pas trop de modestie à se rendre exclusivement l'écho de ses confrères ?«[27] Die Wortwahl des »Echos« ist aufschlussreich: Sie verrät eine Auffassung, nach der die Aufführungstätigkeit, wenn sie nicht mit dem Präsentieren eigener Stücke gekoppelt ist, als etwas Passives, Nachgelagertes und jeder Kreativität Entbehrendes betrachtet wird. Solche Stimmen finden sich insbesondere in den Zeitschriften *Le Ménestrel*, die stark auf die

23 Danuser: Interpretation, Sp. 1055 bzw. in GVA, Bd. 1, S. 473.

24 So das 1836 formulierte Projekt einer Institution, in der jedes Jahr die »schönen Produktionen aller Epochen« gespielt werden sollten: »La *Revue rétrospective* que le directeur de la *Gazette musicale* se propose de commencer cette année, tendra donc à suppléer, autant que possible, à cette institution tant de fois rêvée et si inutilement réclamée par les amis de l'art, dans laquelle les belles productions de toutes les époques devraient être exécutées chaque année, de manière à ce que les grands musiciens des siècles passés fussent reproduits avec la fidélité la plus scrupuleuse, ou, pour mieux dire, *exposés* comme le sont au Louvre Raphael, Corrége, Titien, Rubens et Rembrandt.« Maurice Schlesinger: D'une critique musicale rétrospective, et de son utilité, in: RGM vom 3. April 1836, S. 105 f., hier S. 106.

25 François-Joseph Fétis: Soirées musicales de Quatuors et de Quintetti, données par M. Baillot, in: *Revue musicale* 1 (1827), H. 1, Februar, S. 37–39, hier S. 39.

26 Adolphe Adam: Concert de Mme Pleyel, in: *La France musicale* vom 13. April 1845, S. 114 f.

27 [Anon.]: Concerts, soirées et matinées, in: *Le Ménestrel* vom 16. April 1843, S. [2].

Oper ausgerichtet war, und in der *France musicale*, deren Herausgeber – die Gebrüder Escudier – sich als Verteidiger der italienischen Musik profilierten. Es erstaunt also nicht, dass die dort geäußerten Meinungen sich für die neue werkbezogene Aufführungsästhetik wenig empfänglich zeigten. Hierzu erweist sich die *Revue et Gazette musicale de Paris* als die wichtigste Quelle. Vom deutschen Verleger Schlesinger herausgegeben, war sie von zentraler Bedeutung für die Verbreitung der deutschen Musik, welche den Kern des Repertoires der hier betrachteten Aufführenden bildete.[28]

Interpreten fremder Werke: Charles Hallé und Louise Mattmann Für den sich im Laufe des 19. Jahrhunderts vollziehenden Wandel von einer Kompositionskultur zu einer Interpretationskultur sind die Pianisten Charles Hallé und Louise Mattmann bezeichnende Figuren. Insbesondere aufgrund von genderbedingten Rezeptionshaltungen, aber auch durch die Spezifitäten ihres Spiels und ihrem je verschiedenen Umgang mit Texttreue, können an ihnen verschiedene Aspekte des Phänomens musikalischer Interpretation beleuchtet werden.

Bei seinem ersten öffentlichen Pariser Auftritt im Frühjahr 1841 präsentierte sich der aus Hagen stammende Charles Hallé (eigentlich Carl Halle) ausschließlich als Interpret von Werken anderer Komponisten, wobei er einen Schwerpunkt auf Beethoven setzte.[29] Das Echo in der Kritik war ein überaus positives: Für Berlioz war Hallé durch »seine treffliche Ausführung Beethoven'scher Trios und Sonaten […] ein seltenes und bedeutendes Talent«,[30] und für den Kritiker Henri Blanchard hatte er seinen Part im Trio Beethovens »avec une intelligence de l'illustre compositeur digne des plus grands éloges« vorgetragen.[31] Hallés Ruf als Beethoven-Interpret wurde über die französischen Grenzen prominent hinausgetragen: Unter den Besuchern des Konzerts befand sich der Musikkritiker Anton Schindler, der in der 1842 publizierten Schrift *Beethoven in Paris* begeistert über Hallé berichtete.[32]

28 Zu dieser Zeitschrift vgl. Ellis: *Music criticism in nineteenth-century France*.

29 Das Programm gibt Blanchard wieder in: Henri Blanchard: Concerts, in: RGM vom 4. April 1841, S. 211–213, hier S. 211 f. Hallé spielte – zusammen mit dem Geiger Alard und dem Cellisten Franchomme – Beethovens Trio in B-Dur op. 97, eine Fantasie Thalbergs über die *Donna del Lago*, eine Klavierbearbeitung von Schuberts *Ständchen* sowie Beethovens Cellosonate in A-Dur op. 69. Beim Konzert wirkten auch die Sängerin Laty mit einer »Arie« und zwei »Melodien« sowie der Geiger Alard mit einer seiner Fantasien mit – das Gestaltungsprinzip des gemischten vokalen und instrumentalen Konzerts war damals noch die Norm.

30 Hector Berlioz: Berichte aus Paris – 18, in: *Neue Zeitschrift für Musik* vom 4. Juni 1841, S. 180 f., hier S. 181; vgl. auch Karl Bielenberg: *Karl Halle 1819–1895. Ein deutscher Musiker im europäischen Konzert*, Hagen 1991 (Westfälische Musikermemoiren und -biographien, Bd. 3), S. 138.

31 Blanchard: Concerts, in: RGM vom 4. April 1841, S. 211.

32 Anton Schindler: *Beethoven in Paris. Ein Nachtrag zur Biographie Beethovens*, Münster 1842, S. 75 f.

Bemerkenswert ist bei Hallés erfolgreichem Debüt die Tatsache, dass ihm das Fehlen von selbst komponierten Werken auf dem Programm keineswegs zum Vorwurf gemacht wurde, und zwar weder bei diesem Konzert noch bei weiteren öffentlichen Auftritten. In einer Rezension aus dem Jahre 1843 betrachtete Blanchard den Umstand, dass Hallé nicht komponierte, sogar als einen »großen Vorteil«:

> »M. Hallé [...] jouit du grand avantage sur ses confrères les pianistes de ne point composer, et par conséquent de pouvoir jouer toute sorte de musique, de s'identifier corps, esprit et doigts à la pensée de nos plus illustres compositeurs«.[33]

Um den nicht-komponierenden Hallé zu charakterisieren, machen die Kritiker reichlich Gebrauch vom Begriff ›interprète‹. »M. Hallé est aussi un pianiste, mais un pianiste classique, qui passe ses heures à interpréter Beethoven, Mozart, Mendelshon [sic], Schubert et les grands maîtres de l'art«,[34] liest man in *La France Musicale*. Nach Blanchards Meinung war Hallé der »interprète poétique de toute musique difficile et belle«[35] sowie »l'interprète sur le piano, de toutes les hautes, profondes et délicates pensées qui peuvent surgir du cerveau de tout grand compositeur.«[36] Diesen Ruf hatte sich Hallé gleich bei seinem ersten Auftritt erworben, wobei er infolgedessen stets als ein solcher »interprète« gelobt wurde, und zwar auch in Kontexten, in denen eine derartige Würdigung nicht gerechtfertigt erscheint: Als Hallé im Salon Érard seine Hörerschaft mit virtuosen Stücken (unter anderem einer Fantasie Thalbergs über Rossinis *Semiramide*) und den für solche Werke typischen Kunstgriffen entzückte – Blanchard nennt dies »une foule de traits, de trilles, de doubles octaves, de difficultés inextricables« –, wurde er auch hier wegen seines Einsatzes für die »gute« (sprich: ›klassische‹) Musik gelobt:

> »M. Hallé, l'interprète chaleureux de toute bonne musique sur le piano, le pianiste nerveux qui rend les idées des autres comme un homme de génie compose, c'est-à-dire avec inspiration, avec amour; qui les fait siennes ainsi que nous l'avons déjà dit, M. Hallé a déposé dans le grand bazard des pianistes et des pianos de M. Érard, vendredi dernier, une foule de traits, de trilles, de doubles octaves, de difficultés inextricables qu'il a jetés avec profusion à son auditoire charmé, et que celui-ci a payés en applaudissements prodigués avec une égale profusion.«[37]

Das Bild Hallés als Interpret fremder Werke wurde sogar aktiviert, als Hallé sich 1845 mit der Publikation seines Opus 1, vier *Romances sans paroles*, zum ersten Mal als Kom-

33 Henri Blanchard: Matinées et soirées musicales, in: RGM vom 12. März 1843, S. 94–96, hier S. 94.

34 Léon Escudier: Revue des concerts, in: *La France Musicale* vom 4. Mai 1845, S. 138 f., hier S. 139.

35 Henri Blanchard: Coup d'œil musical sur les concerts de la semaine, in: RGM vom 10. März 1844, S. 83 f., hier S. 83.

36 Henri Blanchard: Concerts, in: RGM vom 2. Mai 1841, S. 248–250, hier S. 250.

37 Henri Blanchard: Coup d'œil musical sur les concerts de la semaine, in: RGM vom 24. März 1844, S. 102–104, hier S. 104.

ponist zeigte. Obwohl die von Stephen Heller verfasste Rezension unter der Rubrik »Revue critique« der *Revue et Gazette musicale* erschien und dementsprechend eindeutig eine Besprechung einer Werkedition – und nicht etwa ein Porträt des Autors – zu sein hatte, ist in den ersten zwei Dritteln von Hallé dem Interpreten, nicht aber von Hallé dem Komponisten die Rede. Der Rezensent erinnert den Leser an ein kürzlich gegebenes Konzert, in dem Hallé unter der Leitung von Berlioz ein Klavierkonzert Beethovens aufgeführt hatte. Der Interpret erscheint in seiner Funktion gleichsam nobilitiert: »Intrépide lutteur, il s'est élancé dans l'arène pour combattre le mauvais goût du public et des artistes, en leur opposant la grande et éternelle musique de Beethoven.« Erst nach dieser Würdigung kommt Heller auf Hallés Komposition zu sprechen, wobei er sich auf die Qualitäten des Aufführenden beruft, um sie zu beurteilen: »Les compositions d'un pareil virtuose doivent nécessairement lui ressembler.«[38]

Dass sich Hallé seinen Ruf in erster Linie als Interpret fremder Werke erwarb, ist vor allem deswegen außergewöhnlich, weil er ein Mann war. Von Frauen hingegen wurde kaum erwartet, dass sie auch komponierten. Vom Studium der Komposition am Conservatoire waren sie genauso ausgeschlossen wie vom begehrten *Prix de Rome*. Aufgrund dieser Diskriminierung muss man umso mehr betonen, dass Frauen wesentlich dazu beigetragen haben, dass die musikalische Aufführung zu einer Kunst eigenen Rechts ästhetisch aufgewertet wurde: Louise Mattmann, Charlotte Tardieu de Malleville, Wilhelmine Szarvády und Aglaé Massart sind einige der Pianistinnen, die sich im Pariser Konzertleben und insbesondere in Kammermusikkonzerten einen soliden Ruf als Interpretinnen erworben haben und das Publikum wie die Kritik mit der neuen Aufführungsästhetik vertraut machten.

Als die noch kaum bekannte 18-jährige Louise Mattmann am 11. Februar 1844 bei der Société des concerts du Conservatoire unter Habenecks Leitung den ersten Satz aus Beethovens drittem Klavierkonzert vortrug, stieß sie bei der Kritik auf Begeisterung sowohl durch die Wahl des aufgeführten Werkes – Klavierkonzerte Beethovens hatten bisher nur drei Mal auf dem Programm der Société des concerts gestanden, wobei das letzte Mal bereits sechs Jahre zurücklag – als auch durch ihr Spiel, hier beschrieben durch Joseph d'Ortigue:

> »On admire ce jeu égal, sobre, intelligent, l'aplomb dont elle fait les rentrées, la précision avec laquelle elle lance ses phrases, sans être le moins du monde déconcertée par les dessins, les dialogues qui s'enchevêtrent dans l'orchestre. Le public est subjugué, [...] succès complet.«[39]

38 Stephen Heller: Charles Hallé. Quatre romances sans paroles pour le piano. Op. 1er, in: RGM vom 16. Februar 1845, S. 54.

39 Joseph d'Ortigue: Société des concerts. Troisième séance, in: *La France Musicale* vom 18. Februar 1844, S. 49–51, hier S. 50.

Mattmann hatte den Satz auswendig gespielt und beeindruckte auch durch ihr Gedächtnisvermögen, als sie auf derselben Bühne ein Jahr später Beethovens viertes Konzert, nun in seiner ganzen Länge, ebenfalls ohne Noten spielte. Laut Théophile Gautier hatte sie die ganze Partitur, die damals in Frankreich nicht erhältlich war, mit eigener Hand kopiert – nicht nur den Klavierpart, sondern auch die zwei Bände Orchesterpartitur, die Habeneck auf seinem Dirigierpult vor sich liegen hatte. Dank diesem »immense travail« hätte Mattmann das Werk gründlich studiert, was sich in ihrem Spiel durch eine »intelligence du sens général« niedergeschlagen habe.[40] Auch der Kritiker Maurice Bourges hob die besondere Intelligenz der Pianistin hervor: »Il n'y a guère de femmes capables de comprendre et de traduire avec tant d'intelligence les œuvres des maîtres, et particulièrement le *concerto* de Beethoven, qui égale une de ses plus belles symphonies.«[41] Mit dem Begriffspaar »comprendre« und »traduire« wird die Aufführung fremder Werke als eine aktive und geistig herausfordernde Tätigkeit gewürdigt – ganz anders als im oben angeführten Begriff des »Echos«.

Das sexistische Urteil »il n'y a guère de femmes capables«, das in Bourges' Rezension im Sinne eines Lobes an Mattmann formuliert wird, stellt im Rahmen der damaligen Pariser Musikkritik eher die Norm als die Ausnahme dar. Pianistinnen sahen sich mit genderspezifischen Urteilen und Vorurteilen stets konfrontiert, insbesondere wenn sie Werke Beethovens spielten, der als »männlicher« Komponist stilisiert wurde.[42] In dieser Hinsicht ist die Rezension bezeichnend, die Stephen Heller nach Mattmanns erstem Auftritt bei der Société des concerts verfasste. Zwar begrüsste Heller die Tatsache, dass Mattmann als Programmstück einen Satz Beethovens gewählt hatte. Aber vonseiten eines Kritikers, der der Meinung war, dass Frauen »in der Kunst nie erwachsen sein werden«,[43] waren zur Beurteilung der Leistung Mattmanns keine enthusiastischen Worte zu erwarten. Mattmann wird eingangs nicht als »interprète«, sondern patriarchalisch-abwertend als »cette jeune personne« bezeichnet. Und während die treue und unaufdringliche Weise, mit der sie Beethovens Satz aufführte, vonseiten der Musikkritik in der Regel gelobt wurde, findet Heller dazu kaum positive Worte:

> »Ce qui m'a plu dans le talent de cette jeune personne, c'est la simplicité, la modestie avec laquelle elle a dit cette belle composition. Elle l'a interprétée à sa manière, il est vrai, et dans cette manière il n'y

40 Théophile Gautier: [Feuilleton], in: *La Presse* vom 17. März 1845, S. 2.

41 Maurice Bourges: Société des concerts, in: RGM vom 27. April 1845, S. 131 f., hier S. 132.

42 Vgl. Katharine Ellis: Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris, in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), S. 353–385.

43 »Elle [die Pianistin Wilhelmine Szarvády] joue, quant à l'esprit et quant à l'expression vraie et naturelle, comme une enfant et comme une femme, lesquelles en fait d'art ne seront jamais majeures.« Brief vom 14. Januar 1852 an Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, zit. nach Stephen Heller: *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, hg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 1981, S. 199.

avait ni grande profondeur ni grande chaleur, en un mot rien de surprenant. Mais comme elle ne voulait nullement commenter l'œuvre (ainsi que doit le faire un grand artiste), elle s'est naturellement préservée du danger de tomber dans le faux; elle s'est bornée à jouer le concerto fidèlement, loyalement, en laissant agir l'œuvre elle-même.«[44]

Für unsere Fragestellung nach dem Begriff ›interprète‹ sind die Worte Hellers in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. In der Unaufdringlichkeit der Pianistin sieht der Kritiker eine Absage an künstlerische Verantwortung: Ein »großer Künstler« müsste die Werke nicht bloß treu spielen, sondern sie auch »kommentieren«, auch wenn er dadurch das Risiko eingehe, »falsch zu liegen«. Heller vertritt also die Auffassung, dass mit der Aufführung eines Werkes stets auch eine Deutung desselben erfolgen soll – und trifft somit genau den Sachverhalt musikalischer Interpretation, wie man ihn heute in der Forschung generell versteht. Allerdings wird dieser Sachverhalt nicht mit dem Wort »interpréter« in Verbindung gebracht: Mattmann hat in Hellers Sicht Beethovens Komposition durchaus »interpretiert« – »Elle l'a interprétée à sa manière« –, aber eben nicht »kommentiert«.

Gleichsam als Gegenfolie zu Mattmanns Interpretationsweise fungierte in den Augen Hellers die zwei Monate später auf derselben Bühne erfolgte Aufführung von Beethovens fünftem Klavierkonzert mit Hallé als Solist. Wie es Hallé Jahrzehnte später in seiner Autobiografie zugab, hatte er sich bei dieser Aufführung Freiheiten im Notentext genommen und »versucht [...] des Effekts wegen, einige Stellen in Oktaven anstatt in einzelnen Noten zu spielen, und auch sonst noch Stellen zu verstärken«.[45] Dieser freie Umgang mit dem Notentext habe den im Orchester wirkenden Bratschisten Chrétien Urhan empört;[46] in den Rezensionen wurde er aber nicht explizit erwähnt – sei es, weil die Kritiker die Partitur nicht genau kannten, sei es, weil solche Freiheiten noch ganz die Norm darstellten. Möglicherweise hatte aber der Kritiker Heller diese Freiheiten im Sinn, als er den Auftritt Hallés lobte und »la grande et large manière dont il a interprété l'œuvre de Beethoven« unterstrich.[47] Auch hier bringt also Heller den Begriff ›interpréter‹ in Verbindung mit einer gewissen, dem Aufführenden eigenen »manière«. Im Vergleich zum damals usuellen Begriffsgebrauch, der mit ›interpréter‹ eine treue Überset-

44 Stephen Heller: Société des concerts. Troisième Matinée, in: RGM vom 18. Februar 1844, S. 52 f., hier S. 53.

45 Charles Hallé: *Life and Letters of Sir Charles Hallé. Being an Autobiography (1819–1860) with Correspondence and Diaries*, hg. von [»his son«] Charles Edward Hallé und [»his daughter«] Marie Hallé, London 1896, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Bielenberg: *Karl Halle 1819–1895*, S. 67 f.

46 »Meine Interpretation fand fast allgemeine Billigung. Ich sage fast, weil nach der Vorstellung ein sehr geachtetes Mitglied des Orchesters, Monsieur Urhan, mich lebhaft ansprach: ›Warum verändern Sie Beethoven?‹« Ebd.

47 Stephen Heller: Société des concerts. Soirée du Vendredi-Saint, in: RGM vom 14. April 1844, S. 131 f.

zung des Werkes zum Ausdruck brachte, lässt Heller in den Begriff das Phänomen der Interpretensubjektivität einfließen, die in dessen späterer Geschichte eine zentrale Rolle spielen wird.

Um die Beobachtungen zum französischen Begriff abzuschließen, sei noch eine Rezension Henri Blanchards aus dem Jahr 1853 zitiert – eine Quelle, die also etwa zehn Jahre später entstand als die bisher betrachteten Musikkritiken. In dieser Rezension über einen Auftritt der Pianistin Charlotte Tardieu de Malleville erfährt man, dass das Wort ›interpréter‹ zu dieser Zeit »à la mode« war. Die hiermit ausgedrückte Dimension der Übersetzung deutet allerdings Blanchard ganz anders als dies in den bisher betrachteten Quellen getan wurde:

> »Il y a dans le jeu correct et poli de cette charmante virtuose quelque chose se ressentant un peu trop de la particule qui sépare ses deux noms; elle joue noblement Haendel et Mozart, comme il semble qu'on exécutait leur musique au XVIIIe siècle. De nos jours, on l'interprète, pour nous servir du mot à la mode, comme si l'on disait interpréter une langue étrangère«.[48]

Nach Blanchards Worten spielte die Pianistin die Werke Händels und Mozarts so, wie man sie in deren Zeit aufgeführt habe. Während eine solche Rücksichtnahme auf die Entstehungszeit der Werke im Rahmen einer Ästhetik der treuen Übersetzung generell gelobt wurde, reichte sie für Blanchard anno 1853 nicht mehr aus: Die alten Werke müssten nun für die Hörer und Hörerinnen in eine ihnen verständliche Sprache übersetzt werden.

Von der ›interprétation‹ zur ›Interpretation‹ Wie eingangs erwähnt, verbreitete sich der Begriff ›Interpretation‹ im deutschen Sprachraum viel später als im französischen. Rein chronologisch wäre es also denkbar, dass ›Interpretation‹ durch eine Anlehnung an den französischen Sprachgebrauch Eingang ins deutsche aufführungsbezogene Vokabular fand. Für diese Hypothese spricht eine Reihe von Belegen in deutschen Musikzeitschriften, die direkte Übersetzungen aus französischen Artikeln sind. Wenn in mehreren Texten der Begriff ›interprète‹ zu »Dolmetscher« übertragen wird,[49] gibt es auch Fälle, wo im Deutschen tatsächlich das Wort ›Interpretation‹ figuriert. Dies ist zum Beispiel der Fall in einem Artikel aus der Feder Hector Berlioz' über die Kunst des Pianisten Franz Liszt, der 1841 im *Journal des débats* publiziert und anschließend für die »Berichte aus Paris« der *Neuen Zeitschrift für Musik* übersetzt wurde; das macht ihn zu einem der frühesten deutschen Belege für diesen Begriff. Dort erklärt Berlioz, wie Liszts extrem stark

48 Henri Blanchard: Auditions musicales. Mlle Charlotte de Malleville, in: RGM vom 27. Februar 1853, S. 76.

49 Zu Belegen hierzu siehe Spaltenstein: *Berlin 1830*, *Wien 1870*, *München 1910*, S. 155; vgl. zudem den Beitrag von Thomas Gartmann in diesem Band, S. 379–398.

ausgeprägte Sensibilität manchmal der »rigoureuse interprétation« beziehungsweise »strenge[n] Interpretation« eines Werkes schaden könne; nur diese Sensibilität aber könne »den Künstler zum äußersten Höhepuncte poetischer Begeisterung erheben«.[50] Das Wort ›interprétation‹ beziehungsweise ›Interpretation‹ wird hier im Sinne einer texttreuen Wiedergabe des Werkes eingesetzt und gerade nicht verwendet, um Liszts bahnbrechende ›Interpretationskunst‹ hervorzuheben.

Dieses Verständnis des Begriffs ›Interpretation‹, das die französische Bedeutungsdimension der treuen Übersetzung in sich trägt, lässt sich auch in Texten von Franz Liszt nachweisen, der in beiden Sprachen und Kulturen heimisch war. Ein Beispiel bietet der berühmte Aufsatz über Clara Schumann aus dem Jahr 1854.[51] Die Kunst der »ausübenden« Musikerin wertet Liszt so auf, dass er sie als »von gleicher Bedeutsamkeit« wie diejenige des »schaffenden« Musikers Robert Schumann ansieht. In seiner Darstellung Clara Schumanns als Priesterin, als »ehrfurchtsvolle Geweihte des Delphischen Gottes«, die die »Orakel« verkündet, rückt Liszt den treuen Umgang mit dem Werk in den Vordergrund: Clara Schumann wird als »unbestechliche Vermittlerin«, als »treue Auslegerin« bezeichnet, die eine »objectiv[e] Interpretation der Kunst« bietet. Diese Idee einer treuen Interpretation wurde über die Vermittlung von Berlioz und Liszt im deutschen Sprachraum weiter rezipiert. Drei Jahre nach Erscheinen von Liszts Aufsatz über Clara Schumann berief sich Franz Brendel auf eben diesen Text, um die Interpretationskunst Hans von Bülows zu charakterisieren: Dieser trete dem Publikum nicht »mit jener scharf ausgeprägten Einseitigkeit früherer Virtuosen, die vorzugsweise sich selbst gaben und das darzustellende Werk nur im Reflex ihrer Eigenthümlichkeit erscheinen ließen« gegenüber, sondern sei ein »treuer, objectiver Interpret der Sache, der fremden Individualität, in einem ähnlichen Sinne etwa, wie dies Liszt in seinem Aufsatz über Clara Schumann von dieser sagt.«[52]

In der Folgezeit finden sich aber im deutschen Sprachraum vermehrt Belege, in denen mit ›Interpretation‹ gerade nicht eine treue und dienende Vermittlung der Werke, sondern umgekehrt eigenmächtige Eingriffe in dieselben bezeichnet werden; so zum Beispiel, wenn Carl Georg Peter Grädener 1870 die »Interpretationslust« des Bearbeiters

50 Hector Berlioz: Théâtre de l'Opéra [...]. Concerts de M. Liszt, in: *Journal des débats* vom 23. April 1841, zit. nach dems.: *La critique musicale* 1823–1863, Bd. 4: 1839–1841, hg. von Anne Bongrain und Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris 2003, S. 487–497, hier S. 494; ders.: Berichte aus Paris, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841), Heft vom 4. Juni, S. 180 f., hier S. 181.

51 Franz Liszt: Clara Schumann, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 41 (1854), Heft vom 1. Dezember, S. 245–252, die folgenden Zitate auf S. 246 und 251.

52 Franz Brendel: Hans von Bülow als Pianofortespieler, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 46 (1857), Heft vom 17. April, S. 165–167, hier S. 166.

Hans von Bülow in der Ausgabe der *Chromatischen Fantasie* Bachs verurteilt.[53] Diese Bedeutung dürfte uns heute, wo man mit dem Begriff ›Interpretation‹ gerne die subjektive Willkür des Aufführenden assoziiert,[54] geläufiger sein als die einer »treuen« und »objectiven Interpretation«. Sie hat sich allerdings erst später etabliert und verdrängte die primäre, im französischen Sprachgebrauch vor der Jahrhundertmitte wurzelnde Bedeutungsdimension zunächst nicht. Diese blieb mindestens bis zur aufführungsästhetischen Epochenzäsur des Ersten Weltkrieges aktuell: Noch im Jahr 1909 konnte die Rede davon sein, dass sich der »moderne Pianist […] als Interpret im höheren Sinne des Wortes, als dienender Vermittler des Kunstwerks« fühlte.[55] Es dürfte nach diesen Ausführungen zum frühen französischen und deutschen Begriffsgebrauch deutlich geworden sein, dass es auf die eingangs gestellte Frage »Was heißt Interpretation?« keine eindeutige Antwort geben kann: Je nach Zeiten, Kontexten, aber auch besonderen Anliegen der Schreibenden wurde ›Interpretation‹ als Begriff und Sachverhalt ganz unterschiedlich verstanden und gedeutet.

53 Carl Georg Peter Grädener: Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker, insbesondere: Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von Carl Tausig, und desselben »Chromatische Phantasie« von Hans v. Bülow, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1870), Hefte vom 19. und 26. Januar, S. 19 f. und 28–30, hier S. 30.

54 Vgl. Hein: *Musikalische Interpretation als »tour de force«*, S. 37.

55 Rudolf Louis: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909, S. 303.

Kai Köpp

Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung

I. Interpretationsforschung zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft

Musikalische Interpretation zielt auf die klangliche Vermittlung von Musik, und Interpretationsforschung auf die Erforschung der Prozesse, die bei dieser Vermittlung wirksam werden. Damit werden nicht nur die klanglichen Gestalten von Musik, sondern auch die zugrunde liegenden Entscheidungen der Interpretinnen und Interpreten – das Musik-Machen[1] – zum Gegenstand von Interpretationsforschung. Insofern scheint die Interpretationsforschung den bekannten psychologischen und ethnologischen Ansätzen nahezustehen, wie sie in der systematischen Musikwissenschaft und den kulturwissenschaftlich orientierten Performance Studies selbstverständlich sind. Andererseits ist die historische Musikforschung auf solche Fragestellungen, die sich auf konkrete Klanggestalten der Vergangenheit und ihre Erscheinungsformen beziehen, nicht ohne weiteres vorbereitet. Dieses traditionell an den philologischen Leitdisziplinen orientierte Fach hat seinen Forschungsgegenstand nämlich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem als Text – sei es als Notentext oder als Text *über* Musik – wahrgenommen.[2]

Neuere Forschungsansätze in den Performance Studies und der Tonträgerforschung (Sound Studies) sind dagegen bestrebt, Schriftdokumente völlig aus ihrer Argumentation auszuklammern. Dies zeigt sich vor allem im angelsächsischen Schrifttum in der Nachfolge von Robert Philip, der 1992 in seinem Buch *Early Recordings and Musical Style* erstmals darauf hinwies, dass zahlreiche frühe Tondokumente ein Interpretationsideal dokumentieren, das am Ende des 20. Jahrhunderts fast vollständig verschwunden war.[3] So beschäftigt sich Neal Peres Da Costa in seinem Buch *Off the Record* von 2012 mit historischen Klavieraufnahmen, anhand derer er personalstilistische Eigenheiten berühmter Pianisten um 1900 beschreibt und aus denen er zeittypische und individuelle Merkmale der pianistischen Aufführungspraxis im späten 19. Jahrhunderts ableitet (zusammengefasst in den vier Hauptkapiteln »dislocation«, »unnotated arpeggiation«, »rhythmic alteration«, »tempo modification«).[4] Ebenfalls sehr kritisch gegenüber jeglicher Art von Textdokumenten äußert sich Nicholas Cook in seinem 2014 erschienenen Buch *Beyond the Score. Music as Performance*. Zwar zeigt er in wertvollen Fallstudien, dass

1 Vgl. Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover 1998.

2 Vgl. Kai Köpp: Nichtnotiertes und Nichtnotierbares, in: *Musik aufführen*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber (Kompendien Musik, Bd. 12) (im Druck).

3 Robert Philip: *Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992; vgl. auch ders.: *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven 2004.

4 Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

auch Tonaufnahmen einer gründlichen Quellenkritik unterzogen werden müssen, aber aufgrund seines Misstrauens gegenüber Texten kann er sich nur auf stark quantifizierte Untersuchungen von Tondokumenten berufen – eine Methode, die er selbst als sehr zeitaufwändig beschreibt und auch nur am Beispiel von Chopins Mazurken exemplarisch durchführen konnte.[5]

Durch die einseitige Fokussierung auf Tondokumente wurde übersehen, dass es eine Vielzahl von schriftlichen Instruktionen zur Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts gibt, die auf die gleichen professionellen und künstlerischen Ansprüche abzielen wie die Tondokumente um 1900.[6] Reflektierte Interpretationsentscheidungen schlagen sich nämlich lange vor der Erfindung der Schallaufzeichnung bereits in schriftlichen Dokumenten nieder, etwa in praktischen Notenausgaben oder annotiertem Aufführungsmaterial, aber auch in den noch kaum beachteten instruktiven Texten, die seit dem frühen 19. Jahrhundert im Umfeld von Konservatorien entstanden sind und sich – anders als die Mehrzahl der Lehrwerke – an professionelle Musikerinnen und Musiker richten.[7] Alle diese schriftlichen Texte, seien es Worte, Noten oder eine Verbindung von beiden, lassen sich mit dem bewährten Arsenal philologischer Forschungsmethoden untersuchen. Häufig wurden diese Instruktionen von Musikerinnen und Musikern verfasst, die vor dem ästhetischen Paradigmenwechsel um 1920 auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren standen und daher die ältere Praxis in schriftlicher Form zu begründen und zu konservieren versuchten. Ihre instruktiven Texte liefern einen Schlüssel für Merkmale der Interpretationspraxis um 1900, indem sie die charakteristischen Ausdrucksmittel der Zeitgenossen mit den zugehörigen, oft jargonartigen Begriffen identifizieren (zum Beispiel »Humpeln« für quantitative Akzentuierung gleichförmiger Passagen oder das »Freispielen« für Tempoflexibilität). Solche Charakteristika wären ohne diese Quellen nur durch aufwändige Statistik zu identifizieren, und selbst dann könnten sie nur mit einer beschreibenden Bezeichnung versehen werden, wie Cooks Mazurka-Studien zeigen. Gerade diese jargonartigen und sprechenden Begriffe schärfen dagegen die Analyse, indem sie auf die körperliche Seite der Klangerzeugung und damit auf die Perspektive des Musik-Machens hinweisen.

5 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013, S. 208 f.; Material zur Chopin-Studie unter www.mazurka.org.uk (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

6 Diese instruktiven Ausgaben und Texte bilden den Ausgangspunkt für die Forschungsfragen, die im Forschungsfeld »Angewandte Interpretationsforschung« der Hochschule der Künste Bern verfolgt werden und sich aufgrund der Quellenlage vor allem mit der Interpretationspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts befassen; vgl. www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/ffhip und www.hkb-interpretation.ch (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

7 Vgl. www.hkb-interpretation.ch/projekte/snf-foerderungsprofessur-angewandte-interpretationsforschung.html (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

Im Vergleich mit den angelsächsischen Performance und Sound Studies und ihrem Desinteresse an traditioneller Textkritik zeigt sich jedoch auch, dass das Erschließen neuer Textquellen zur musikalischen Interpretation weniger selbstverständlich ist, als es zunächst scheint. Das von Daniel Leech-Wilkinson, einem weiteren Pionier der Tonträgerforschung, entwickelte Konzept des »close listening«[8] orientiert sich nämlich an der bekannten Methode des »close reading« der Literaturwissenschaft, die den Autor und den historischen Kontext ebenfalls weitgehend ausklammert. Instruktive Textquellen des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Interpretation, die intentionale Aspekte einer idealen Interpretation versprachlichen, kommen daher für weite Teile der angelsächsischen Musikforschung a priori nicht als Forschungsgegenstand in Betracht, allenfalls in Nachbardisziplinen, etwa unter den eher politischen und sozialkritischen Fragestellungen des ›New Historicism‹.

Aufgrund der Fragestellungen, die aus historischen Quellen entwickelt sind, kommen auch die neu definierten Begriffe und Methoden der sogenannten künstlerischen Forschung nicht zur Anwendung: Zwar operiert die Interpretationsforschung mit historischen Handwerkstechniken, die auch heute noch für künstlerische Performances eingesetzt werden, aber ihr Einsatz dient in diesem Zusammenhang lediglich der Interpretationsanalyse. Entsprechend werden historische und imitatorische Konzepte auch nicht im Zusammenhang mit künstlerischer Forschung genannt.[9] Daher ist der hier verfolgte Ansatz einer historischen Interpretationsforschung[10] an sich erklärungsbedürftig, auch wenn die Tradition einer ›historistischen‹ Textinterpretation in der deutschsprachigen Wissenschaft nie unterbrochen wurde und mit den hermeneutischen Ansätzen Hans Georg Gadamers bis heute nachwirkt.

8 Vgl. Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London 2009 (www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html), Kapitel 3, erweitert von Cook zu »close and distant listening«; vgl. Cook: *Beyond the Score*, S. 135–175.

9 Vgl. *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Zürich 2014. Eine Übersicht über Begriff und Methode des Embodiment aus empirischer Perspektive bietet dagegen Catherine Laws in einer Anthologie des Orpheus Instituts Gent: Catherine Laws: Embodiment and Gesture in Performance. Practice-led Perspectives, in: *Artistic Experimentation in Music*, hg. von Darla Crispin und Bob Gilmore, Leuven 2014 (Orpheus Institute Series), S. 131–142. Die Arbeit diente als Ausgangspunkt dafür, die Theoriebildung zur Berner Embodiment-Methode zu schärfen. Zahlreiche Anregungen im weiteren Kontext bieten auch die Veröffentlichungen des Instituts für Rezeptions- und Interpretationsgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg: www.uni-mozarteum.at/content.php?id=3316 (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

10 Der vorliegende Text versucht das Konzept zu systematisieren, das die Aktivitäten im Forschungsfeld »Angewandte Interpretationsforschung« der HKB zwischen 2009 und 2017 verbindet. Dieser integrativen Gesamtschau ist es geschuldet, dass in den folgenden Ausführungen in weit größerem Maß als üblich auf eigene Texte des Autors aus diesem Zeitraum verwiesen wird.

Das hier vorgestellte Konzept einer historischen Interpretationsforschung trägt dem ganzheitlichen Charakter des Musik-Machens Rechnung, indem es die drei Bereiche Notentext, Musikinstrument und Interpretationspraxis dort untersucht, wo sich diese verbinden – in den bewussten und unbewussten Entscheidungsprozessen der Musik-Machenden. Die historische Interpretationsforschung untersucht Klanggestalten der Vergangenheit, die auf Entscheidungen historischer Interpretinnen und Interpreten beruhen, und unterscheidet sich damit von dem traditionellen Feld der systematischen Musikforschung, denn für das Überbrücken zeitlicher Distanz haben die Geschichtswissenschaften ein bewährtes Arsenal methodischer Ansätze entwickelt. Bei Fragen der Interpretationsforschung ist diese Untersuchung allerdings nur unter der Voraussetzung erfolgversprechend, dass die Analysen auf einem ausgeprägten Verständnis für die quellenspezifische Musikpraxis basieren, beispielsweise im Fall von interpretationsrelevanten Annotationen in Aufführungsmaterial, denn andernfalls bliebe die konkrete Funktion und Bedeutung der Einträge im musikalischen Entscheidungsprozess verborgen. Diese musikpraktische Expertise, die unter Musikforschenden älterer Generationen vielleicht stärker verbreitet war als heute,[11] erlaubt es der historischen Interpretationsforschung, neue Quellensorten in den Blick zu nehmen.

II. Quellen der historischen Interpretationsforschung Diese neuen Quellen der Interpretationsgeschichte zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie sich rein philologischen Methoden entziehen, beispielsweise im Fall von Tondokumenten, Klavierrollen, Musikinstrumenten oder (bewegten) Bildern. Um solche Quellensorten für die Interpretationsforschung auswerten zu können, müssen neue methodische Verfahren ausgearbeitet werden. Zudem muss in vielen Fällen zunächst quellenkritische Pionierarbeit geleistet werden, bevor es an die eigentliche Auswertung der Informationen der Interpretationsforschung geht. Die Tabelle auf der nächsten Seite bietet eine Beispielsammlung von typischen historischen Quellen, die in der musikalischen Interpretationsforschung herangezogen werden können.

Zwar sind historische Quellen für die Rezeption von Musik bereits in großem Umfang erschlossen, etwa im Rahmen einer Rezeptionsgeschichte der Musik und neuerdings auch einer Geschichte des Hörens.[12] Das Hören setzt aber das Musik-Machen

11 Vgl. den entsprechenden Band im »alten« *Handbuch der Musikwissenschaft* von Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931.

12 Laure Spaltenstein baut ihre Untersuchung in erster Linie auf rezeptionsgeschichtlichen Quellen auf. Welche Begriffe die Musik-Machenden selbst für ihr Tun verwenden – und damit die hier verfolgte Perspektive der Interpretationsforschung – steht nicht im Fokus der Untersuchung; vgl. Laure Spaltenstein: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz 2017; vgl. auch ihren Aufsatz in diesem Band, S. 15–27.

Historische Quellensorten zur Interpretationsforschung

Schriftliche Dokumente
– Vortragslehren, praktische Lehrwerke
– Praktische Ausgaben
– Instruktive Editionen
– Annotiertes Aufführungsmaterial

Bilddokumente
– Stillleben mit Instrumenten
– Musikerporträts
– Musikalische Szenen
– Bewegte Bilder

Tondokumente
– Wachszylinder
– Schallplatten

Selbstspielende Musikinstrumente
– Stiftwalzen für mechanische Musikautomaten
– Notenrollen für Reproduktionsklaviere

Musikinstrumente als Dokumente
– Stumme Museumsstücke (Abnutzungsspuren)
– Spielbare Objekte (Fokus »User Interface«)

voraus, denn ohne eine Klanggestalt kann Musik nicht gehört werden, und zu diesem Aspekt liegen wichtige Quellensorten außerhalb des traditionellen Gesichtsfeldes historischer Musikwissenschaft. Folgerichtig fokussieren die hier vorgestellten Forschungsfragen nicht auf bereits erklungene, gehörte Musik, sondern auf die Strategien, die dem Musik-Machen zugrunde liegen, also auf einen Wechsel von der rezeptiven in eine kreative Perspektive: Gefragt wird nämlich nach den Hintergründen und Entscheidungsprozessen, die in einem konkreten historischen und lokalen Kontext eine bestimmte musikalische Gestalt hervorbringen.

a) Verbindung von Textquellen und Tondokumenten Bislang wurden zur Beantwortung solcher Fragen im Bereich der Aufführungspraxis-Forschung vor allem musikalische Vortragslehren und Lehrwerke der jeweiligen Epoche herangezogen. Diese schriftlichen Dokumente haben zwar den Vorteil, dass die genannten textkritischen Methoden anwendbar sind, aber häufig sind diese Texte zu allgemein formuliert und richten sich nicht in erster Linie an professionelle Zielgruppen. Außerdem sind historische Textquellen nicht geeignet, die Klanggestalten hinreichend zu konkretisieren, sodass bei Fragen der Interpretationsforschung ergänzend auf kontextualisierende Quellen zurückgegriffen werden muss (Abbildung 1).

Besonders zielführend ist die Auswahl sich ergänzender Quellen, wenn sie mindestens einen gemeinsamen Nenner haben. Im Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts liegt ein Vergleich von Textquellen mit Tondokumenten auf der Hand, denn obwohl Tondokumente bereits das Ergebnis des Musik-Machens dokumentieren, liegen sie doch nah genug am Entscheidungsprozess der Ausführenden, dass aussagekräftige Rückschlüsse möglich sind. Anders als die zu allgemein gehaltenen Vortragslehren beziehen sich Tondokumente nämlich auf konkrete Musikstücke und sind Zeugnisse professioneller Interpretationspraxis. Sie erscheinen somit als eine ideale Ergänzung zu den

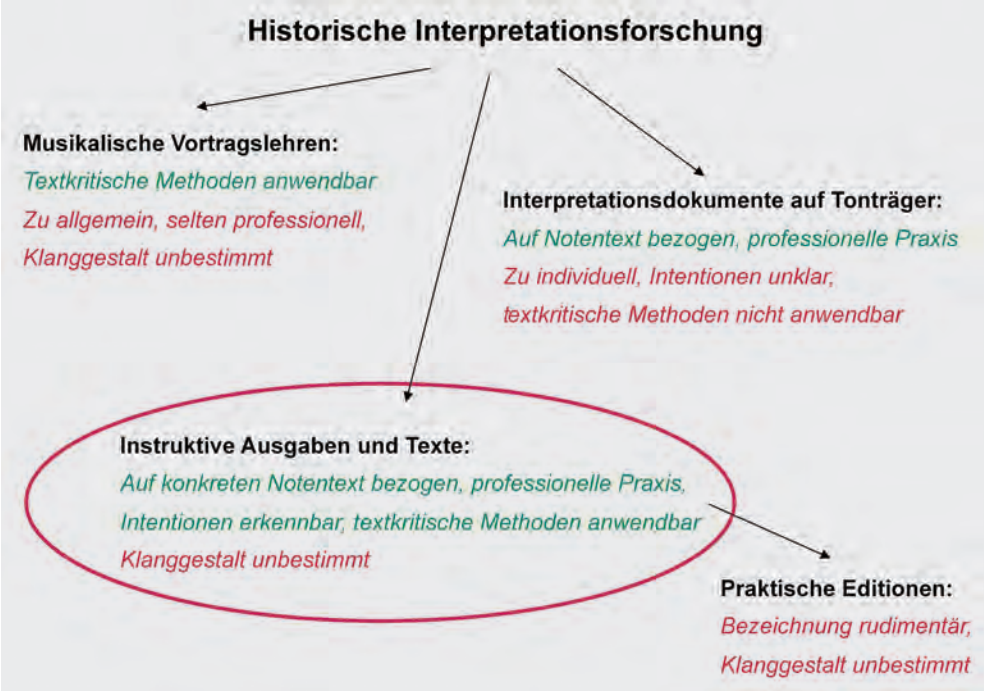


Abbildung 1 Vor- und Nachteile historischer Quellensorten in der Interpretationsforschung

Texten, insbesondere wenn Aufnahme und Textquelle das gleiche Musikstück behandeln. Allerdings haben auch Tondokumente ihre Grenzen, denn textkritische Methoden sind in diesem Medium nicht anwendbar und die Fülle der enthaltenen Informationen ist ungeordnet und schwer zu verarbeiten. So ist ein frühes Tondokument zwar – wie eine ungeschnittene Live-Aufnahme heute – ein Abbild der im Zeitablauf produzierten Klänge, aber jede solche Momentaufnahme muss letztendlich als einer von mehreren denkbaren oder tatsächlichen Versuchen oder Takes definiert werden, die im Detail recht unterschiedlich ausfallen könnten. Insbesondere können diejenigen Elemente, die in allen hypothetischen Takes ähnlich ausfallen – und daher in den intentionalen Bereich der Interpretation fallen – qualitativ kaum von solchen unterschieden werden, die von Take zu Take variieren.

Durch die Verknüpfung von verschiedenen Quellensorten soll erreicht werden, intentionale Elemente von unreflektierten, zufälligen oder sogar missglückten Bestandteilen einer akustischen Momentaufnahme abzugrenzen (Übersicht siehe unten).[12] In

12 Zu diesem Konzept der Tonträgeranalyse vgl. bereits Kai Köpp: Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900. Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stephan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff, Bd. 4), S. 65–82, insb. S. 67 f.

besonderen Überlieferungszusammenhängen gibt es die Möglichkeit, auch mehrere aufeinanderfolgende Takes einer historischen Aufnahmesitzung zu analysieren (erhalten beispielsweise in den Archiven der Victor Gramophone Company), um die wiederkehrenden Interpretationsentscheidungen von missglückten Passagen oder zufälligen, also nicht aufmerksam kontrollierten Abschnitten zu unterscheiden.

Kategorien der Tonträgeranalyse

1. *Intentionales*
zum Beispiel Gestaltungskonzept, rhetorische Effekte, musikalische Entscheidungen
(wiederholt in der nächsten Aufführung)

2. *Unreflektiertes*
zum Beispiel zeitgenössische Selbstverständlichkeiten wie Arpeggio oder Portamento
(wiederholt in der nächsten Aufführung)

3. *Zufälliges*
zum Beispiel Tempo-Flexibilität, spontane Schlusswirkungen
(nicht wiederholt in der nächsten Aufführung)

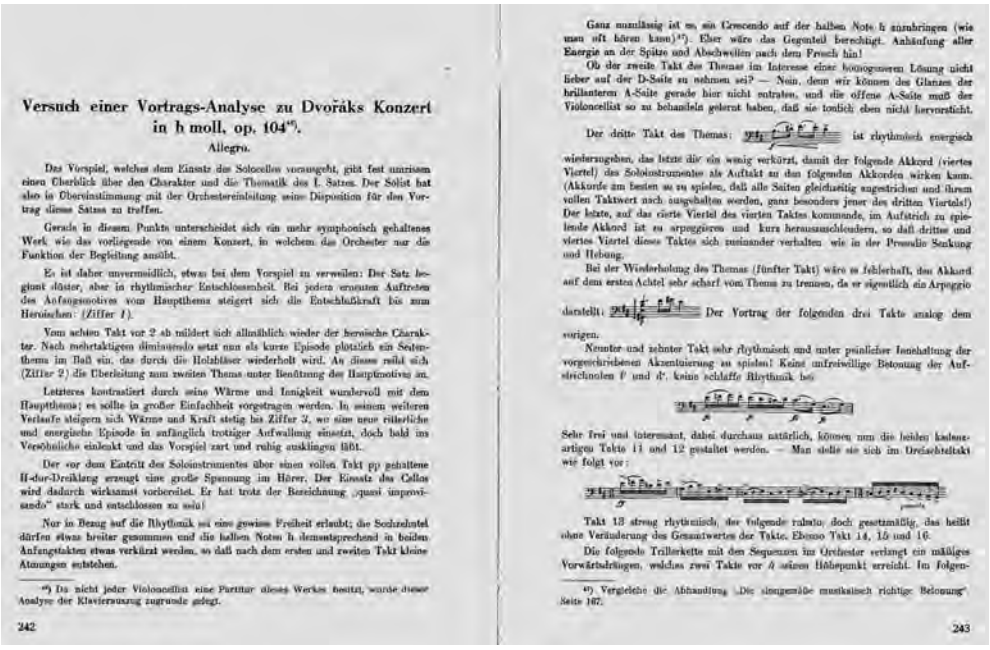
4. *Missglücktes*
zum Beispiel technische Fehler, wirkungslose rhetorische Mittel
(nicht wiederholt beziehungsweise korrigiert in der nächsten Aufführung)

Eine Unterscheidung zwischen diesen zufälligen und lediglich unreflektierten – weil den Zeitgenossen selbstverständlichen – Elementen ist aber anhand des Tondokuments allein kaum möglich. Viel besser eignen sich dazu die bereits erwähnten instruktiven Ausgaben und Texte, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in überraschend großer Zahl veröffentlicht worden sind, gemessen an der geringen Aufmerksamkeit, die sie bislang in der Musikforschung erfahren haben.[14]

Nach der hier verwendeten Definition handelt es sich dabei nicht um pädagogische Traktat-Literatur für Anfänger, die den musikalischen Vortrag – Interpretation – in der Regel nur sehr oberflächlich beschreibt, sondern um Instruktionen für weit fortgeschrittene beziehungsweise professionelle Musikerinnen und Musiker. Dabei wird der für den praktischen Gebrauch ausführlich bezeichnete Notentext um teilweise sehr umfangreiche erläuternde Fußnoten erweitert, die konkrete Fragen der Interpretation behandeln. Auf diese Weise können diese Quellen nicht nur als ein »virtueller Meisterkurs« rezipiert werden.[15] Sie geben auch wertvolle Auskunft über intentionale Elemente einer Interpretation, denn alle sprachlichen Anmerkungen zum Notentext dürften nach reiflicher

14 Ebd., S. 68.

15 Vgl. Kai Köpp: Musikalisches Körperwissen. Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung, in: *Dissonance* 135 (September 2016), S. 14–18, hier S. 16.



Versuch einer Vortrags-Analyse zu Dvořáks Konzert in h moll, op. 104[45].

Allegro.

Das Vorspiel, welches dem Einsatz des Solocellos vorausgeht, gibt fest umrissen einen Überblick über den Charakter und die Thematik des I. Satzes. Der Solist hat also in Übereinstimmung mit der Orchestereinleitung seine Disposition für den Vortrag dieses Satzes zu treffen.

Gerade in diesem Punkte unterscheidet sich ein mehr symphonisch gehaltenes Werk wie das vorliegende von einem Konzert, in welchem das Orchester nur die Funktion der Begleitung ausübt.

Es ist daher unvermeidlich, etwas bei dem Vorspiel zu verweilen: Der Satz beginnt düster, aber in rhythmischer Entschlossenheit. Bei jedem erneuten Auftreten des Anfangsmotives vom Hauptthema steigert sich die Entschlußkraft bis zum Heroischen (Ziffer 1).

Vom achten Takt vor 2 ab mildert sich allmählich wieder der heroische Charakter. Nach mehrtaktigem diminuendo setzt nun als kurze Episode plötzlich ein Seitenthema im Baß ein, das durch die Holzbläser wiederholt wird. An dieses reiht sich (Ziffer 2) die Überleitung zum zweiten Thema unter Benützung des Hauptmotives an.

Letzteres kontrastiert durch seine Wärme und Innigkeit wundervoll mit dem Hauptthema; es sollte in großer Einfachheit vorgetragen werden. In seinem weiteren Verlaufe steigern sich Wärme und Kraft stetig bis Ziffer 3, wo eine neue ritterliche und energische Episode in anfänglich trotziger Aufwallung einsetzt, doch bald ins Versöhnliche einlenkt und das Vorspiel zart und ruhig ausklingen läßt.

Der vor dem Eintritt des Soloinstrumentes über einen vollen Takt pp gehaltene H-dur-Dreiklang erzeugt eine große Spannung im Hörer. Der Einsatz des Cellos wird dadurch wirksamst vorbereitet. Er hat trotz der Bezeichnung „quasi improvisando" stark und entschlossen zu sein!

Nur in Bezug auf die Rhythmik sei eine gewisse Freiheit erlaubt; die Sechzehntel dürfen etwas breiter genommen und die halben Noten h dementsprechend in beiden Anfangstakten etwas verkürzt werden, so daß nach dem ersten und zweiten Takt kleine Atmungen entstehen.

[45] Da nicht jeder Violoncellist eine Partitur dieses Werkes besitzt, wurde dieser Analyse der Klavierauszug zugrunde gelegt.

242

Ganz unnötig ist es, ein Crescendo auf der halben Note h anzubringen (wie man oft hören kann)[47]. Eher wäre das Gegenteil berechtigt. Anhäufung aller Energie an der Spitze und Abschwellen nach dem Frisch hin!

Ob der zweite Takt des Themas im Interesse einer homogeneren Lösung nicht lieber auf der D-Saite zu nehmen sei? — Nein, denn wir können des Glanzes der brillanteren A-Saite gerade hier nicht entraten, und die offene A-Saite muß der Violoncellist so zu behandeln gelernt haben, daß sie tonlich eben nicht hervorsticht.

Der dritte Takt des Themas: ist rhythmisch energisch wiederzugeben, das letzte dir ein wenig verkürzt, damit der folgende Akkord (viertes Viertel) des Soloinstrumentes als Auftakt zu den folgenden Akkorden wirken kann. (Akkorde am besten so zu spielen, daß alle Saiten gleichzeitig angestrichen und ihrem vollen Taktwert nach ausgehalten werden, ganz besonders jener des dritten Viertels!) Der letzte, auf das vierte Viertel des vierten Taktes kommende, im Aufstrich zu spielende Akkord ist zu arpeggieren und kurz herausanschleudern, so daß drittes und viertes Viertel dieses Taktes sich zueinander verhalten wie in der Prosodie Senkung und Hebung.

Bei der Wiederholung des Themas (fünfter Takt) wäre es fehlerhaft, den Akkord auf dem ersten Achtel sehr scharf vom Thema zu trennen, da er eigentlich ein Arpeggio darstellt: Der Vortrag der folgenden drei Takte analog dem vorigen.

Neunter und zehnter Takt sehr rhythmisch und unter peinlicher Innehaltung der vorgeschriebenen Akzentuierung zu spielen! Keine unfreiwillige Betonung der Aufstrichnoten f' und d'; keine schlaffe Rhythmik bei

Sehr frei und interessant, dabei durchaus natürlich, können nun die beiden kadenzartigen Takte 11 und 12 gestaltet werden. — Man stelle sie sich im Dreiachteltakt wie folgt vor:

Takt 13 streng rhythmisch, der folgende rubato doch gesetzmäßig, das heißt ohne Veränderung des Gesamtwertes der Takte. Ebenso Takt 14, 15 und 16.

Die folgende Trillerkette mit den Sequenzen im Orchester erfordert ein mäßiges Vorwärtsdrängen, welches zwei Takte vor 4 seinen Höhepunkt erreicht. Im Folgen-

[47] Vergleiche die Abhandlung „Die sinngemäße musikalisch richtige Betonung" Seite 167.

243

Abbildung 2 Hugo Becker: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien 1929, S. 242 f., Instruktionen: »Versuch einer Vortrags-Analyse zu Dvořáks Konzert in h moll, op. 104«

Überlegung niedergeschrieben worden sein. Insbesondere die bereits erwähnten jargonartigen Begriffe, mit deren Hilfe das musikpraktische Denken der Zeitgenossen erschlossen werden kann, verweisen darauf, dass es sich um eine lehr- und wiederholbare Vortragsstrategie handelt.

Der gegenseitige, enge Bezug von Notentext und Vortragskommentar (Abbildung 2), teilweise noch unter Einbezug von Bilddokumenten, die in Beckers Violoncello-Lehrwerk beispielsweise im Anhang wiedergegeben werden (siehe auch die historische Fotografie einer Aufnahmesituation in Abbildung 3), verbindet auch die quellenkritischen Vorteile dieser Quellensorten: Dadurch dass eine bekannte Musikerpersönlichkeit sowohl die musikpraktischen Annotationen als auch die Kommentare verfasst hat, sind diese als intentional identifizierbar; überdies können textkritische Methoden angewendet werden. Nicht ausformuliert bleiben dagegen diejenigen Elemente der Interpretation, die die jeweiligen Autorinnen und Autoren für selbstverständlich hielten und die als Subtexte nach allen Regeln der Quellenkritik mitgelesen werden müssen. Einzig die konkrete Klanggestalt, die der Verfasser sich vorgestellt hat, bleibt unbestimmt. Für den Fall, dass der Verfasser auch eine Tonaufnahme des edierten Musikstücks hinterlassen hat, können allerdings auch diese Lücken weiter aufgefüllt werden.

Leider haben diese instruktiven Editionen wegen ihres engen Bezugs zur professionellen Musikpraxis selten Eingang in wissenschaftliche Bibliotheken gefunden, während

sie aus Praxisbibliotheken wiederum entfernt wurden, sobald man ihre stilistische Verjährung als störend empfand. Stichproben anhand der Datenbank »Hofmeister XIX«[16] zeigen jedenfalls, dass schon jetzt gravierende Quellenverluste im Repertoire des 19. Jahrhunderts zu beklagen sind. Ähnliche Quellenverluste betreffen auch die sogenannten Interpretationsausgaben sowie annotiertes Aufführungsmaterial, das häufig in den Notenschränken von traditionsreichen Theatern und Orchestervereinigungen lagert. Auch diese Quellensorten geben über konkrete Interpretationsentscheidungen Auskunft. Im Fall von annotierten Stimmensätzen aus dem Musiktheater greifen diese oft gering geachteten Quellen sogar tief in die editorische Stemmatik ein, enthalten sie doch in der Regel die letzte Stufe einer kompositorischen Konkretisierung, wie am Beispiel Wagners gezeigt werden konnte.[17]

b) Verbindung von Tondokumenten und Klavierrollen Unter allen hier vorgestellten Quellen zur Interpretationsgeschichte stehen die gelochten Notenrollen für Reproduktionsklaviere den Tondokumenten am nächsten. Quellenkritische Studien zeigen jedoch, dass gerade die akustische Wiedergabe dieser Notenrollen problematisch ist, während die zweidimensionalen Papierrollen selbst mit ihren quasi-digitalen Ein-Aus-Informationen verlässliche, sogar singuläre Informationen über pianistische Praxis enthalten (beispielsweise zu Tastenkontakt und Pedalgebrauch), die aus akustischen Tonaufnahmen nicht gewonnen werden können.[18]

Am Beispiel der historischen Tondokumente wird die notwendige Quellenkritik deutlich: Da es sich um ungeschnittene Live-Aufnahmen handelt, wird diesen Tonaufnahmen häufig unkritisch Dokumentcharakter zugesprochen. Ein Blick in die Mediengeschichte zeigt jedoch, dass es große Unterschiede in der dokumentarischen Qualität gibt, die mit der Erfindung des elektrischen Mikrofons um 1925 einhergingen. Bei der analogen Schallaufzeichnung durch einen Schalltrichter war es nämlich kaum möglich, dynamische und artikulatorische Feinheiten abzubilden, sodass während des Aufnahmeprozesses manipulierend eingegriffen wurde, sei es durch Veränderung der Distanz zwischen Schallquelle und Trichter, besonders profilierte Spielweise oder durch die

16 Vgl. www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

17 Vgl. Kai Köpp: Der Fliegende Holländer an der Dresdner Hofoper 1843. Proben- und Vortragspraxis auf dem Weg zu einer Uraufführung, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, hg. von Anselm Gerhard, Ivana Rentsch und Arne Stollberg, Würzburg 2016, S. 583–619, hier S. 618.

18 Vgl. Kai Köpp: Das Reproduktionsklavier. Zwischen Musikinstrument und Medium, in: *Spiel (mit) der Maschine*, hg. von Marion Saxer, Frankfurt a. M. 2016, S. 157–176, hier S. 159, und allgemein zu dieser Frage ders.: Historische Interpretationspraxis. Interpretationsforschung an Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel, in: *Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, Seewen 2011, S. 21–33.

Verwendung präparierter Instrumente (beispielswiese sehr hart intonierte Klaviere oder mit Schalltrichtern versehene Violinen, die sogenannten Stroh-Geigen). Die solcherart entstandenen Tondokumente sind also mit einer Aufführungssituation im Konzertsaal kaum zu vergleichen und dürfen nicht ohne Weiteres als ein Dokument für Interpretationsentscheidungen im Konzertsaal behandelt werden. Entsprechend muss in jedem Einzelfall geprüft werden, wie stark die Interpretinnen und Interpreten ihre Spielweise während einer Aufnahme an die technologischen Bedingungen der Aufnahmesituation angepasst haben könnten.

Umgekehrt brauchten die Pianisten bei Aufnahmen für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier ihre Spielweise nicht zu verändern, weil das Aufnahmeverfahren nicht auf die Aufzeichnung von Schallwellen, sondern vielmehr auf die Anschlagsenergie der einzelnen Klavierhämmer ausgerichtet war. Insofern sind Notenrollen für Reproduktionsklaviere auch keine Tondokumente, sondern Kodierungen für mechanische Musikinstrumente. Immerhin hat dieser Unterschied im Aufnahmeverfahren dazu geführt, dass berühmte Musiker wie Carl Reinecke (1824–1910) oder Gustav Mahler (1860–1911) bereitwillig Klavierrollen für die Reproduktionsklaviere der Firma Welte einspielten, während sie offenbar nicht bereit waren, sich auf Grammophon-Aufnahmen einzulassen.

Allerdings gibt es auch bei Reproduktionsklavieren erhebliche quellenkritische Vorbehalte.[19] Einerseits ist das Aufnahmeverfahren der Firma Welte zur automatisierten Aufzeichnung der Dynamik, das vom Wiedergabeverfahren methodisch getrennt betrachtet werden muss, nicht restlos geklärt. Andererseits ist die Wiedergabe einer Klavierrolle nicht nur stark vom Erhaltungs- und Regulierungszustand des elektropneumatischen Apparates abhängig, wie bereits viele Untersuchungen gezeigt haben, sondern auch vom Musikinstrument, das durch die Welte-Anschlagstechnologie zum Klingen gebracht wird.[20] Vielfach wird übersehen, dass die meisten Klaviere nach dem Zweiten Weltkrieg routinemäßig modernisiert worden sind, indem die Mechanik verändert wurde. In der Regel wurden die Tasten durch kleine Bleigewichte beschwert und die Hämmer mit Lack getränkt, um einen härteren Anschlag zu erzielen.[21] Es liegt auf der

19 Zur Quellenkritik bei Welte-Künstlerrollen vgl. Manuel Bärtsch: Welte vs. Audio. Chopins vielbesprochenes Nocturne Fis-Dur op. 15/2 im intermedialen Vergleich, in: »Recording the Soul of Music«. Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente, hg. von Christoph Hänggi und Kai Köpp, Seewen 2017, S. 106–131, insb. S. 127.

20 Vgl. Edoardo Torbianelli/Sebastian Bausch: Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?, in: »Recording the Soul of Music«, S. 132–139.

21 Vgl. Kai Köpp: Interpretationsanalyse an Welte-»Künstlerrollen«. Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen, in: Claude Debussys Aufnahmen eigener Klavierwerke, hg. von Tihomir Popovic und Olivier Senn, Stuttgart 2019 (im Druck).

Hand, dass die Klaviermechanik eines Reproduktionsklaviers die gleichen Eigenschaften haben muss wie diejenige, die bei der Einspielung der Notenrolle zum Einsatz kam, denn die aufgezeichneten Daten beziehen sich ja auf die Geschwindigkeit, mit der bei der Einspielung der Klavierhammer die Saite traf. Analoge Relativierungen gelten auch bei Einspielungen mittels anderer Aufnahme- und Reproduktionssysteme wie Hupfeld, Ampico et cetera.

c) Musikinstrumente: Resonanzkörper und Interface Die Klaviermechanik erweist sich also als der kritische Bestandteil des Klaviers als Musikinstrument, weil sie das Potenzial von Anschlagsnuancen und Dynamik bestimmt. Diesen kritischen Bestandteil bezeichnet der Autor in Anlehnung an die Medientheorie und den etablierten Sprachgebrauch der elektronischen Musik als ›User-Interface‹, also als diejenige Schnittstelle, die die Auswahl der Gestaltungsmöglichkeiten von Klang in den Händen eines ›Users‹ auf charakteristische Weise einschränkt und dadurch mitgestaltet. Zu dieser Kategorie gehören etwa bei Blasinstrumenten die Mundstücke und bei Streichinstrumenten die Bögen.[22] Auch das organologische User-Interface erhält seine Bedeutung durch den genannten Perspektivwechsel auf die Entscheidungsprozesse der Ausführenden. Während sich die Instrumentenkunde nämlich auf die empirische Untersuchung und Klassifizierung von Objekten konzentriert, gilt das interpretationsgeschichtliche Interesse jener Schnittstelle zwischen Akteur und Musikinstrument, die das Klangerzeugungspotenzial – wie in der elektronischen Musik – auf charakteristische Weise bestimmt und einschränkt.[23] Damit bilden die organologischen User-Interfaces ein Bindeglied zwischen Notentext und Instruktionen.

Im Gegensatz zu den vielfach beschriebenen Resonanzkörpern der erwähnten Musikinstrumente sind die User-Interfaces bis heute kaum erforscht, zumal sie häufig als Verschleißteil angesehen und von ihren Erbauern weder signiert noch datiert wurden.[24] Oft geben realistische Darstellungen in historischen Stillleben wertvolle Aufschlüsse über ihre Datierung und Lokalisierung. Die Untersuchung dieser Interfaces lässt jedoch Rückschlüsse auf die Spiel- und Klangeigenschaften der zugehörigen Musikinstrumente zu, denn in der Bauweise des Interface materialisiert sich die Klangvorstellung eines Benutzers. Die charakteristische Begrenzung der Klangerzeugungsmöglichkeiten kann

22 Vgl. Kai Köpp: Musikinstrumente in der Interpretationsforschung. Klavierhämmer, Mundstücke, Saiten und Bögen als Interfaces, in: *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hg. von Andreas Münzmay und Marion Saxer, München 2017, S. 96–111.

23 Ebd., S. 98.

24 Vgl. Kai Köpp: German Bows – from »Cramer bow« to »Biedermeier bow« in: *L'Archet Revolutionaire Tome II* [Katalog London 2015], hg. von Jérôme Akoka, Paris 2015, S. 9–12, hier S. 10.

analysiert werden und erlaubt damit Rückschlüsse auf die zugrunde liegende Erwartung eines Benutzers an die Möglichkeiten der Klangerzeugung.

So rechnet beispielsweise die Tastenmusik des sogenannten Empfindsamen Stils mit den spezifischen Spieleigenschaften der Clavichord-Mechanik und nutzt – trotz der insgesamt leisen Grunddynamik des Instruments – die dynamische Bandbreite des Anschlags und den vibrato-ähnlichen Tremulanten für ausdrucksvolle Gestaltung. Das zeitlich parallel dazu verwendete Cembalo ist zwar lauter, hat aber keine Möglichkeiten zur dynamischen Differenzierung (mit Ausnahme von Stimmenzahl oder Registerwechsel), sodass der Gestaltungsspielraum nicht auf den Beginn der Töne bezogen ist, sondern auf deren Dauer – wie beim Orgelspiel. Entsprechend wurden Instrumente mit Federkiel-Mechanik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem als Generalbass-Instrument im Ensemble eingesetzt, bevor sich das Hammerklavier mit seiner Verbindung von differenzierter Anschlagsdynamik und größerer Lautstärke gegenüber Clavichord und Cembalo durchsetzte, obwohl die Aufführung von Repertoire der Empfindsamkeit auf einem Hammerklavier auf Vibrato-Effekte verzichten musste.

Klaviermechaniken weisen als organologische User-Interfaces also repertoirespezifische Spieleigenschaften auf, die perfekt an die Erwartungen der Musiker angepasst sind. Dabei ist aber der Klang an sich für die Interpretationsforschung gar nicht so entscheidend, denn dieser wird von der Art des schwingenden Materials und des Resonanzkörpers mitbestimmt. Im Zentrum des Interesses stehen vor allem die charakteristischen Möglichkeiten und Grenzen der Klanggestaltung durch ein bestimmtes User-Interface. Außerdem ist für die Interpretationsforschung interessant, wie stark das Interface von den Benutzern manipuliert werden konnte oder ob es überhaupt manipulierbar war. Im Bereich der Tasteninstrumente war es bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich, dass die professionellen Musikerinnen und Musiker nicht nur die Klaviersaiten selbst stimmten und bei Bedarf austauschten, sondern auch, dass sie die Mechanik selbst regulierten und Verschleißteile erneuerten, beispielsweise beim Bekielen der Springer eines Cembalos. Damit nahmen sie einen direkten Einfluss auf die Spieleigenschaften des jeweiligen Interface und konnten diese in gewissen Grenzen anpassen, wenn sich die Klangvorstellungen änderten. Daher sind nicht nur allgemeine repertoirespezifische Spieleigenschaften analysierbar, die in die Beschaffenheit der musikalischen Interfaces eingeschrieben sind, sondern sogar persönliche Klangvorlieben – ähnlich wie in der elektronischen Musik. Falls die analysierbare Manipulation eines bestimmten Interfaces auf einen konkreten Benutzer zurückgeführt werden kann, könnten sogar Rückschlüsse auf bevorzugte Interpretationsentscheidungen dieser Musikerin oder jenes Musikers gezogen werden. Hier trifft sich die Interpretationsforschung mit Fragen der Provenienzforschung zu Musikinstrumenten.

III. Methoden der historischen Interpretationsforschung a) Historische Informationen im Experimentalsystem Um die Informationen der oben genannten Quellensorten für die Interpretationsforschung nutzbar zu machen, muss zunächst ihr Informationswert quellenkritisch analysiert werden. Dazu werden die relevanten Informationen isoliert, seien es Instruktionen, auf Tondokumenten festgehaltene Interpretationsentscheidungen, filmische Bewegungsinformationen oder Interfaces von Musikinstrumenten. Da es sich um Informationen zur Interpretationspraxis handelt, besteht der gemeinsame methodische Ansatz darin, die praktische Relevanz dieser Informationen zu erschließen. Der Umgang mit diesen Quellen führt also zu retrospektiven Übersetzungsprozessen, beispielsweise von instrumentalen Interfaces zurück in Tonproduktion, von Annotationen im Aufführungsmaterial zurück in Kulturtechniken, von interpretationspraktischen Instruktionen zurück in Klanggestalten, von Tondokumenten zurück in Aufführungen, von bewegten Bildern zurück in Körperhaltungen. Häufig werden in diesen Übersetzungsprozessen mehrere Quellensorten miteinander verknüpft, beispielsweise wenn Musikinstrumente und Notenmaterial dazu dienen, die auf einem Tondokument fixierten Kulturtechniken und Interpretationsentscheidungen zu rekonstruieren – möglicherweise sogar unter Zuhilfenahme von Instruktionen und bewegten Bildern.[25]

Für diese körperliche Übersetzungsarbeit von historischen Quellen in Klangproduktion liegt der Begriff des ›Embodiment‹ auf der Hand, obwohl er im Zuge der aktuellen Körperdiskurse bereits mit unterschiedlichen Definitionen besetzt ist. Um die Verwendung des Begriffs in der historischen Interpretationsforschung zu schärfen, wird das ›musikhistorische Embodiment‹ lediglich als ein Werkzeug der rekonstruierenden Interpretationsanalyse definiert und unterscheidet sich damit beispielsweise von den Körperdiskursen und Embodiment-Konzepten der Soziologie beziehungsweise der Kognitions- und Kulturwissenschaften.[26]

Wird die körperliche Übersetzungsarbeit als Methode des Erkenntnisgewinns nicht nur auf isolierte Informationen angewandt, sondern auf größere Zusammenhänge ausgedehnt, erweitert sich das musikhistorische Embodiment zum Reenactment. Auch dieser Begriff wird hier durchaus im Sinne der Geschichtswissenschaften als nüchterne Methode des Erkenntnisgewinns definiert und unterscheidet sich damit von aktuellen Konzepten des Reenactments als performativer Praxis, wie sie in den Theater- und

25 Vgl. Köpp: Musikalisches Körperwissen.

26 Vgl. beispielsweise den Sammelband *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication*, hg. von Frank Adloff, Katharina Gerund und David Kaldewey, Frankfurt a. M. 2015, und die Überblicksartikel zur Praxeologie, Embodied Cognition, Embodied Knowledge und Tacit Knowledge in Wikipedia (zuletzt besucht am 11. April 2019).

Kulturwissenschaften definiert werden.[27] Im Kontext musikhistorischer Forschungsfragen beruft sich der nüchterne Gebrauch der Begriffe Embodiment und Reenactment weniger auf einen diskursiven als vielmehr auf einen experimentellen Ansatz. Aus erkenntnistheoretischen Erwägungen will dieser Ansatz zudem auf präexistente Konzepte, Diskurse und Hypothesen ausdrücklich verzichten.

Dieser erkenntnistheoretische Ansatz wurde vom Schweizer Biologen und Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger als Experimentalsystem beschrieben.[28] Ein solches experimentelles System eignet sich hervorragend dazu, das ganzheitliche Zusammenwirken von Notentext, Musikinstrument und Interpretationspraxis, auf dem das Musik-Machen der Interpretierenden beruht, zu erforschen und zu beschreiben. Dabei formulierte Rheinberger seine Theorie der Experimentalsysteme – ganz im Sinne des ›linguistic turn‹ – als Kritik an überkommenen naturwissenschaftlichen Forschungsmethoden, in denen Hypothesen den Ausgangspunkt für Versuchsreihen bilden, die erstere verifizieren oder falsifizieren sollen. In der Verschriftlichung von Forschungsergebnissen werde zwar ein logisches, aber auch linguistisch befangenes Narrativ generiert, das den Blick für Unerwartetes und Unbenanntes verstelle, also für unvorhersehbar neue Erkenntnisse, die Rheinberger als »epistemische Dinge« bezeichnet:

> »Experimentalsysteme sind die Orte, an denen sich in den empirischen Wissenschaften das Neue ereignet. Und das meine ich jetzt ganz konkret: Das Neue ereignet sich weniger in den Köpfen der Wissenschafter – wo es allerdings letztlich ankommen muss – als vielmehr im Experimentalsystem selbst«.[29]

Neue Erkenntnisse können in diesem Prozess daher nur retrospektiv formuliert werden, denn in die Zukunft gerichtete Erwartungen (Hypothesen) verengen den Blick auf bekannte Denkmuster und Narrative, auch wenn sie – wie Rheinberger zugibt – zugleich geeignet seien, den Blick zu fokussieren:

> »Was wirklich neu ist, muss sich einstellen, und man muss Bedingungen dafür schaffen, dass es sich einstellen kann. Mit dem Experiment schafft sich der Forscher eine empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen handlungsfähig zu werden. […] Das Experiment ist, wenn man so will, eine Suchmaschine, aber von merkwürdiger Struktur: Sie erzeugt Dinge, von denen man immer nur nachträglich sagen kann, dass man sie hätte gesucht haben müssen.«[30]

27 Vgl. *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Jens Roselt und Ulf Otto, Bielefeld 2012.

28 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.

29 Hans-Jörg Rheinberger: Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen, in: NZZ vom 5. Mai 2007, S. 30.

30 Ebd.

In der empirischen Struktur eines Experimentalsystems werden relevante (weil miteinander in Beziehung stehende) Agenten einander ausgesetzt – nicht um Hypothesen zu veri- oder falsifizieren, sondern um zu interagieren: Die empirische Beobachtung dieser Interaktion öffnet den Blick auf »epistemische Dinge«, deren Wahrnehmung in neuer Erkenntnis mündet, so Rheinberger.

Dieser für die Naturwissenschaften neuartige Ansatz ist in den historischen – also retrospektiven – Disziplinen nicht unbekannt. Er wird sogar bereits seit langem in der experimentellen Archäologie verfolgt, die in ihren unter kontrollierten Bedingungen durchgeführten und vollständig dokumentierten Experimenten archäologische Fragestellungen untersucht, zu denen nicht nur technologische, sondern auch psychologische und soziologische Aspekte gehören.[31] Ein typisches Beispiel ist die Rekonstruktion von handwerklichen Arbeitsweisen in der Herstellung von Feuerstein-Klingen, zu denen sowohl Werkzeuge als auch Abfall-Splitter und fertige Klingen gefunden wurden. Experimente mit Repliken und Rohmaterial sollen die genaue Handhabung der Werkzeuge und die typischen Abfallprodukte sowie Artefakte reproduzieren, wobei die Forschenden selbst als ›Archäotechniker‹ in das Experiment eingebunden sind und ihre empirischen Erfahrungen auch selbst interpretieren. Auf sehr ähnliche Weise wird in der Kriminologie beziehungsweise der Kriminalistik aus den empirisch gesicherten Spuren einer Straftat deren Hergang rekonstruiert,[32] und auch hier beteiligen sich die Forschenden, indem sie Teil eines Experimentalsystems werden und ihre empirischen Erfahrungen interpretieren. Beiden Ansätzen gemeinsam ist die retrospektive Konstruktion von zeit-/räumlichen Abläufen unter Körpereinsatz.[33]

Der Ansatz, Spuren der Vergangenheit in einem empirischen Experimentalsystem interagieren zu lassen, eignet sich hervorragend dazu, historische Interpretationspraxis zu analysieren, denn das Aufführen von Musik baut auf verschiedenen Komponenten auf, die in enger und notwendiger Beziehung zueinander stehen: Instrumente und Notenschrift werden durch handwerkliche Techniken und interpretatorische Entscheidungen der Musikerinnen und Musiker verbunden zur klanglichen Gestalt einer musikalischen Komposition. Da sich die Interpretationsforschung mit historischen Klanggestalten beschäftigt, die durch besondere Quellensorten dokumentiert sind (Ton-/Filmdokumente, Klavierrollen) oder deren Klangwerkzeuge und Kulturtechniken ver-

31 Vgl. Peter Kelterborn: Was ist ein wissenschaftliches Experiment?, in: *Anzeiger der Arbeitsgemeinschaft für Experimentelle Archäologie der Schweiz* AEAS 1 (1994), S. 7–9, und James R. Mathieu: *Experimental Archaeology. Replicating Past Objects, Behaviors, and Processes*, Oxford 2002.

32 Vgl. Achim Gründel/Helmut Ziegert: Archäologie und Kriminalistik. Ziele und Wege der Erkenntnisgewinnung, in: *Archäologische Informationen* 5 (1983), S. 175–192.

33 Vgl. Christian Bachhiesl: *Zwischen Indizienparadigma und Pseudowissenschaft. Wissenschaftshistorische Überlegungen zum epistemischen Status kriminalwissenschaftlicher Forschung*, Münster 2012, S. 13 f.

Abbildung 3 Reenactment einer historischen Aufnahmesituation von 1903 (Abbildung aus einer undatierten Annonce der Gramophone Company, um 1904) am Beispiel von Joseph Joachims *Romanze* an der HKB 2015

fügbar sind (historische Musikinstrumente, Instruktionen zu ihrer Handhabung sowie Annotationen im Aufführungsmaterial), ist die methodische Parallele zu den Experimentalsystemen der retrospektiv arbeitenden experimentellen Archäologie beziehungsweise der Kriminalistik – mithin die Methodenübertragung – offensichtlich.

Im Nachvollzug einer Tonaufnahme von 1903, in der Joseph Joachim eine selbst komponierte Romanze interpretiert, wird deutlich, wie Instrumente und historisches Notenmaterial in einer speziellen Aufnahmesituation interagieren. Zugleich machen instruktive Texte zur Interpretationspraxis Joachims die zugehörigen Kulturtechniken identifizierbar und reproduzierbar, wie ein 2015 an der HKB durchgeführtes Experiment zeigte.[34] Darüber hinaus wurde in dem Experiment untersucht, ob Joachim sein Violinspiel an die problematische Aufnahmetechnologie mit dem Grammophontrichter angepasst hat, etwa durch besonders laute oder akzentuierte Tongebung (Abbildung 3). In diesem Sinne erweist sich das hier demonstrierte musikhistorische Reenactment als ein klassisches Experimentalsystem im Sinne Rheinbergers, das zwar durch einen experimentellen Aufbau ein Spielfeld der Fragestellung absteckt, aber zugleich auch unvorhersehbare Erkenntnisse zur historischen Musikpraxis generiert.

Gemeinsam ist den oben beschriebenen, auf retrospektive Erkenntnisgewinnung abzielenden Experimentalsystemen die Rekonstruktion von Prozessen, die in der Vergangenheit liegen. Bezogen auf die historische Interpretationsforschung und insbesondere auf die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts, die im Zentrum der Forschungsaktivitäten an der HKB steht, besteht das Ziel darin, Entscheidungsprozesse historischer Musiker und Musikerinnen zu rekonstruieren und zu verstehen. Die noch junge Interpretationsforschung kann dabei vom Erfahrungsvorsprung der Archäologie wie der Kri-

34 Vgl. www.youtube.com/watch?v=19_bwbDZAhU (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

minalistik insbesondere mit dem Herstellen kontrollierter Bedingungen, dem Lesen von Spuren und nicht zuletzt auch mit den Grenzen rekonstruktiver Forschungsansätze in Form eines interdisziplinären Austausches profitieren.

Dafür ist die Qualifikation der Forschenden entscheidend, die langjährige Erfahrung nicht nur in der professionellen Musikpraxis, sondern auch im experimentellen Umgang mit den genannten Quellenarten mitbringen sollten. Solche ›performer-researcher‹ finden sich heute vor allem im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis, in dem traditionell das Erforschen und Rekonstruieren von Kulturtechniken aufgrund musikalischer Artefakte und damit auch eine gewisse Distanz zwischen einem etwaigen künstlerischen Ausdrucksbedürfnis und der Selbstbeobachtung in einem kontrollierten Umfeld vorausgesetzt wird. Diese Expertise – vergleichbar den oben erwähnten ›Archäotechnikern‹ – ist eine notwendige Voraussetzung für die Anwendung der oben vorgestellten Methoden des Embodiment und des Reenactment.[35]

b) Embodiment und Reenactment Im Interpretationsexperiment werden Informationen zu einem konkreten Musikstück oder einer konkreten Praxis aus Text- und Tondokumenten zusammengetragen und mit Hilfe des »close listening« und des Sonic Visualisers analysiert. Dieses Verfahren und das zugehörige, frei verfügbare Computerprogramm zur Analyse von historischen Tondokumenten wurde 2004–2009 im Rahmen des britischen Forschungsprojektes CHARM entwickelt und vorgestellt.[36]

Auf diesem empirischen Ansatz aufbauend, wurden in Bern weitere Analyseschritte entwickelt, die sich als Methode des musikhistorischen Embodiment zusammenfassen lassen. In einem zweiten Analyseschritt werden die Hörbefunde nämlich auf musikpraktische Techniken am Instrument bezogen, um die spezifische Interaktion des Körpers mit dem Instrument zu rekonstruieren (»embodied listening«).[37] Im dritten Schritt werden die Analyseergebnisse am Instrument praktisch reproduziert. Oft erweist sich erst in diesem Stadium, dass dem »embodied listening« die körperliche Praxis als Korrektiv beigegeben werden muss – gewissermaßen als materieller Widerstand, an dem sich die Idee bewähren sollte. In diesem Stadium des »aktiven und passiven Embodiments« gilt es beispielsweise, Fingersätze, Bogenstriche oder Ausdrucksmittel wie Tempoflexibilität oder bestimmte Portamentotechniken im Detail zu rekonstruieren. Wie häufig bei der

35 Aufgrund ähnlicher Überlegungen wurde bereits 1933 die Schola Cantorum Basiliensis als Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik gegründet, das sich allerdings auf die Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts konzentriert. Im Kernrepertoire der Romantik liegen jedoch mit den Tondokumenten und bewegten Bildern viel zahlreichere und aussagekräftigere Dokumentenarten vor als für früheres Repertoire.

36 Vgl. www.charm.rhul.ac.uk und www.sonicvisualiser.org (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018).

37 Vgl. als Beispiel Köpp: Musikalisches Körperwissen, S. 17 f.

Aneignung neuer körperlicher Techniken (gut erforscht beispielsweise im Hochleistungssport[38]) lassen sich zwei Stadien unterscheiden: erstens das aktive Einüben neuer Bewegungsabläufe unter kontrollierten Bedingungen und zweitens die Automatisierung ohne eine willentliche Steuerung der Muskulatur.

Nach diesem Schritt, der auf die Lösung von Einzelaspekten ausgerichtet ist, werden die eingeübten Techniken und Ausdrucksmittel zur Reproduktion komplexer Interpretationsleistungen eingesetzt, nämlich im musikhistorischen Reenactment. In diesem Schritt zeigt sich meist sehr klar, welche Befunde in der Originalinterpretation gesteuert wurden und welche unkontrolliert oder zufällig abliefen, denn letztere lassen sich kaum präzise reproduzieren. Die dank der neuartigen Methode gewonnenen Erkenntnisse können in wissenschaftlichen und/oder künstlerischen Output münden:

Embodiment und Reenactment als Methoden des Erkenntnisgewinns

1. *»Close listening«-Methode nach Leech-Wilkinson 2009 und Cook 2014 (»Was ist zu hören?«)*
   Die Methode beschreibt eine empirische, computergestützte Auswertung einer historischen Tonaufnahme. In Bern wird der Schwerpunkt auf die Höranalyse gelegt, indem eine Partitur in zahlreichen Hör-Durchgängen sukzessiv mit protokollierenden Symbolen bezeichnet wird. Anders als in den Sound Studies bildet das Analyseprogramm Sonic Visualiser nicht den Ausgangspunkt, sondern dient der Ergänzung und Überprüfung von Hörergebnissen.
2. *Embodied listening – Hören mit Körpereinsatz (»Wie wird das gemacht?«)*
   Dieser Schritt konzentriert sich auf jene Informationen, die verraten, wie die Klänge praktisch erzeugt worden sind, beispielsweise Atempausen, Klanggestaltung, Fingersätze, Pedalgebrauch, Bogen- und Lagenwechsel usw. Voraussetzung ist eine professionelle musikpraktische Expertise der Forschenden.
3. *Aktives und passives Embodiment – körperliche Reproduktion (»Wie kann man das nachmachen?«)*
   Danach reproduziert der Forschende seine Beobachtungen am eigenen Instrument. Dieser Schritt dient der Verfeinerung der Fragestellung, denn durch die Versuche, ein konkretes Ergebnis zu reproduzieren, erschließen sich zuvor unbeachtete Aspekte. Aktive Versuche, einen Klangbefund kontrolliert zu imitieren, können auch zur Aneignung neuer Techniken führen, deren Abläufe – ähnlich der Optimierung einer Sprungtechnik im Leistungssport – vom Gehirn sublimiert werden und keiner aktiven Kontrolle mehr bedürfen.
4. *Reenactment – Identifikation mit einem Modell (»Wie fühlt sich das an?«)*
   Eine Folge isolierter Embodiment-Übungen kann zur Wiederholung größerer Abschnitte der Vorlage zusammengefasst werden. Dadurch sind Erkenntnisse zum musikalischen Zusammenhang (Phrasierung) aber auch zu intentionalen (gut wiederholbaren) beziehungsweise zu unkontrollierten (schwer reproduzierbaren) Anteilen einer Interpretation möglich.
5. *Wissenschaftliche und/oder künstlerische Expertise (»Was war vorher unbekannt?«)*
   Neue Einsichten in historische Kulturtechniken sowie deren praktische Aneignung erzeugen eine zusätzliche Expertise. Diese kann außerhalb des Experimentalsystems auch künstlerisch eingesetzt werden, beispielsweise in der historisch informierten Musikpraxis.

38 Vgl. beispielsweise *Skill Acquisition in Sport. Research, Theory and Practice*, hg. von Nicola Hodges und A. Mark Williams, London 2012.

Für Rekonstruktionsversuche, die bei Aufführungen vor der Erfindung der Tonaufzeichnung ansetzen, ist die Embodiment-Methode ebenfalls anwendbar, wenn die Beschreibung der interpretationspraktischen Details detailliert genug ist. Dies ist regelmäßig bei instruktiven Notenausgaben und ähnlichen Texten der Fall, denn diese richten sich ausdrücklich an professionelle Musikerinnen und Musiker, die in der Lage sind, die schriftlichen Instruktionen am Instrument umzusetzen – ähnlich einem virtuellen Meisterkurs. In diesem Fall setzt das Experiment mit dem dritten Schritt »Aktives und passives Embodiment« ein. Dabei muss jedoch zusätzlich der Subtext der Instruktionen mitgelesen beziehungsweise mitrekonstruiert werden, denn in der Regel ist in den Kommentaren nur verschriftlicht, was der Autor für notwendig hielt: Vermeintlich selbstverständliche Elemente der Spielpraxis bleiben unerwähnt und müssen durch begründete Auswahl von inhaltlich relevanten Quellen ergänzt werden. Dies können sowohl weitere Texte (etwa an Anfänger gerichtete Instruktionen) als auch Tondokumente beispielsweise aus einer etwas späteren Zeit sein. Im zweiten Fall sind die Anfangsschritte (1. Close listening, 2. Embodied listening) an dieser Stelle einzuschieben.

Im Rahmen des musikhistorischen Embodiments wurden erstmals auch frühe Filmdokumente herangezogen, um die in Schriftquellen fehlenden Detailinformationen zur (notwendigerweise bewegungsgesteuerten) Tonerzeugung zu gewinnen. Wie bei den Tondokumenten vor und nach der Erfindung des elektromagnetischen Mikrofons und den Notenrollen für Reproduktionsklaviere muss auch der Auswertung von Filmdokumenten eine quellenkritische Bewertung vorausgehen. Immerhin wird deutlich, dass zeitgleich mit den instruktiven Texten zur Bewahrung der musikalischen Tradition des 19. Jahrhunderts seit den 1920er-Jahren das neue Medium Film ausdrücklich auch zur Dokumentation herangezogen wurde.[39] So erfasst beispielsweise ein Amateur-Stummfilm des sich einspielenden Geigers Bronisław Huberman (1882–1947) von 1929 die Daumenführung bei absteigendem Lagenwechsel. Weil der Geiger während der Aufnahme zufällig im Zimmer auf und ab lief, ist er für einmal von hinten zu sehen, von jener Seite, die im normalen Konzertvortrag vom Publikum abgewandt ist (Abbildung 4).[40]

Diese rare Episode belegt, dass die Finger zuerst in die tiefere Position wechseln, bevor der Daumen nachgezogen wird, anstatt – wie heute üblich – gleichzeitig mit den übrigen Fingern hinuntergeschoben zu werden. Hieraus wird ersichtlich, dass die Violine nicht fest unter dem Kinn eingeklemmt war, sondern die linke Hand immer noch

39 Beispielsweise bereits 1926 – gleich nach der Erfindung des Tonfilms – in einer didaktischen Tonfilmreihe der Berliner Hochschule für Musik; vgl. Dietmar Schenk: *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preussens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und neuer Musik, 1869–1932/33*, Berlin 2004, S. 262.

40 Für den Hinweis auf diesen Stummfilm möchte ich Clive Brown herzlich danken.

Abbildung 4 Bronisław Huberman (1882–1947) beim Einspielen, privater Stummfilm, Cincinnati/Ohio 1929 www.youtube.com/watch?v=oOWpp_wrsFM (zuletzt aufgerufen am 31. Januar 2018)

eine stabilisierende Funktion hatte. Dieses auf den ersten Blick rein technische Detail wirkt sich auf eine größere Bereitschaft zu hörbaren Lagenwechseln (Portamento) aus und zeigt, wie bei einer historischen Violinhaltung mit freierem Kinn die Bogenführung und damit die Klangwirkung so modifiziert werden, dass sie in den Details der Interpretationsanalyse ihre haptische Entsprechung finden – und im Interpretationsexperiment körperlich nachvollzogen werden können.

Der performative Nachvollzug der Erkenntnisse, die aus der kontextualisierten Analyse der Text-, Ton- und Filmdokumente gewonnen wurden, ist dabei noch nicht als künstlerische Tätigkeit zu verstehen, sondern als Methode, neues Wissen zu generieren. Denn obwohl die Archäotechniker am Instrument Klänge (re)produzieren, sind diese Klänge nicht das Ergebnis künstlerischer Entscheidung, sondern sie sind durch die kontrollierten Bedingungen des Interpretationsexperiments (beziehungsweise des Experimentalsystems) vorgegeben. Ähnlich wie in der experimentellen Archäologie und im historischen Reenactment müssen im Interpretationsexperiment auch historische Originalinstrumente eingesetzt werden, die auf die haptischen Aspekte der Forschungsfragen eingestellt sind. Der Entstehungsprozess von Wissen im Interpretationsexperiment wird dokumentiert und ausgewertet, um die Fragestellungen bei einer Wiederholung des Interpretationsexperiments gegebenenfalls verfeinern zu können.

Durch eine Verknüpfung dieser instruktiven Texte mit historischen Ton- und Filmdokumenten wurde also eine Interpretationsanalyse entwickelt, die durch die experimentelle Methode des musikhistorischen Embodiments auch die körperliche Erfahrungsebene der Klangproduktion in den Erkenntnisprozess miteinbezieht. Dank dieses Ansatzes werden die aktuell von der systematischen Musikwissenschaft dominierten Sound und Performance Studies um die Perspektive der historischen Musikforschung bereichert und zugleich die konkreten musikpraktischen Ausdrucksmittel beschrieben, durch die sich die Interpretationsstile des 19. Jahrhunderts, die für die besondere Wirkung romantischer Kompositionen verantwortlich sind, voneinander unterscheiden.

Die Tatsache, dass Textquellen den Ausgangspunkt der Berner Forschungsaktivitäten zur historischen Interpretationsforschung bilden, widerspricht dem Konzept der Performance Studies, die spätestens seit dem ›linguistic turn‹ allen textlichen Dokumenten mit gut begründetem Misstrauen begegnen. Insofern schließt der Aufbau antizyklisch eine Lücke, die aus den konzeptionellen Grundlagen der neueren Forschung resultiert. Zugleich kennzeichnet der Begriff ›historische Interpretationsforschung‹ einen Sonderweg, der sich von den angelsächsischen Performance Studies, aber auch von der traditionellen Aufführungspraxis-Forschung unterscheidet und auf Entscheidungsspielräume beim Aufführen von Musik seit dem 19. Jahrhundert bezogen ist. Dieser Blickwinkel ist darin begründet, dass ›Interpretation‹ als Begriff für musikalische Aufführungen nicht nur relativ jung ist, sondern zugleich auch bis ins frühe 20. Jahrhundert eine bestimmte Haltung des musikalischen Vortrags kennzeichnete, die es vorher in dieser Form nicht gab, nämlich das Zurschaustellen individueller künstlerischer Entscheidungen in einer Aufführung.

Schließlich wäre es auch denkbar, die Erfahrungen des kontrollierten Embodiments auf Musikstücke zu übertragen, zu denen es keine oder nur eine geringe Zahl von kontextualisierbaren Quellen gibt. Bei solchen Aufführungen wäre die Grenze zu einer künstlerischen Forschungsleistung überschritten, denn hier wird eine Expertise aus wissenschaftlicher Forschung in einen Bereich übertragen, der sich der strengen Wiederholbarkeit entzieht und der Entscheidungen verlangt, die sich nicht in allen Einzelheiten durch Quellen rechtfertigen lassen. Die Grenze zwischen diesen Präsentationsformen darf jedoch nicht verwischt werden. Ziel bleibt es, den Entscheidungsspielraum einer historischen Interpreten-Persönlichkeit im Rahmen der von ihr vertretenen Traditionen und Überzeugungen zu erforschen und zu bestimmen und unterschiedliche Lösungen zu benennen, mit denen dieser Spielraum – auch in einer heutigen, historisch informierten Aufführung – ausgefüllt werden kann.

Manuel Bärtsch

›Interpretation‹. Beethovens *Sonate* A-Dur op. 101 in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond

Ein problematischer Begriff ›Interpretation‹ ist ein großes Wort, um das zu bezeichnen, was noch anfangs des 19. Jahrhunderts ausschließlich ›Vortrag‹ oder ›Ausführung‹ genannt wurde. Die Etablierung des Begriffs fällt zeitlich und geografisch ungefähr mit dem Aufkommen der neudeutschen Schule zusammen. Nach 1945 ist ein inflationärer Gebrauch festzustellen, sodass seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Interpretation als Synonym für Performance gebraucht wird, wie auch Interpret für Musiker. Sogar Googles Ngram-Viewer, sicherlich nur ein grobes Tool für musikwissenschaftliche Zwecke, bestätigt diese zunehmende Verwendung.[1]

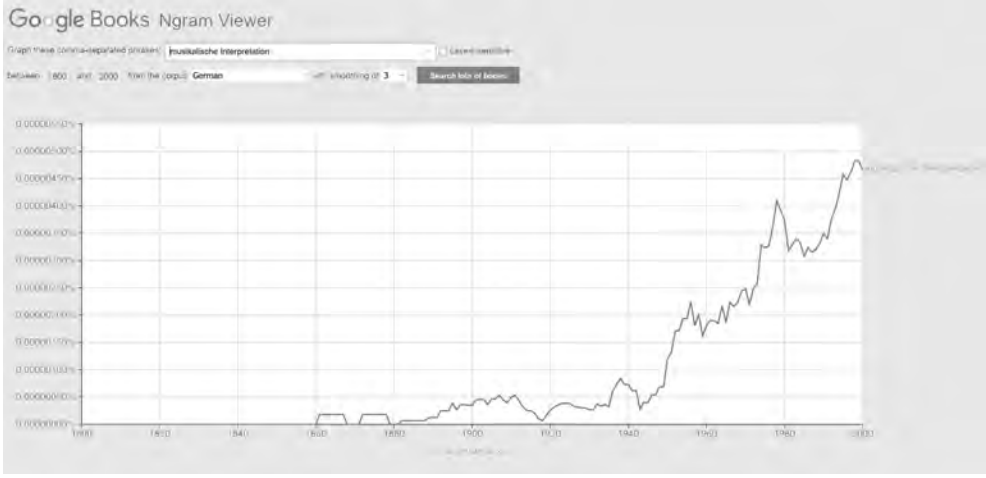


Abbildung 1 ›Musikalische Interpretation‹: ein junger Begriff mit inflationärer Entwicklung. Google Ngram-Viewer (24. Januar 2018)

Dabei beinhaltet die vorinflationäre Verwendung des Begriffs der Interpretation eine ganz spezifische Betrachtungsweise des performativen musikalischen Akts. Seine Herkunft aus der Theologie und der Jurisprudenz zeigt, wie gewagt die Metapher ist: Sie impliziert, dass auch auf musikalischem Gebiet ein performativer Vorgang eine Deutung darstellt. Ein normativer, ›heiliger‹, unter Umständen rätselhafter oder problematischer Text bedarf der Auslegung. Damit verbunden ist die Vorstellung des Werks als sich selbst genügendem, den letzten Willen des Autors beinhaltendem Notentext, der in autoritati-

1 Vgl. Hermann Danuser: Vorwort, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von dems., Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. IX.

ver, vollständiger und unveränderlicher Weise vorliegt. Gegen diese Paradigmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts lässt sich viel Offensichtliches vorbringen, und die englische Sprache ist dieser Theoretisierung des performativen Vorgangs nie gefolgt. Tatsache ist allerdings, dass viele Musikerinnen und Musiker vor dem Ersten Weltkrieg sich ihre Tätigkeit so erklärten – doch philosophische Ideen werden nicht immer von der Realität bestätigt. Dieser Aufsatz soll nun anhand früher Aufnahmen eines ikonischen Werks zeigen, ob ein solcher Deutungsvorgang im klingenden Resultat nachzuweisen ist und, wenn ja, wie er konkret aussehen kann. In einem weiteren Schritt sollen andere Phänomene, die nicht einer solchen Logik der Textexegese zugeordnet werden können, aber bestimmend für das Gesamtresultat sind, der ›Deutung‹ im engeren Sinne gegenübergestellt werden, um die Bedeutung verschiedener performativer und kognitiver Vorgänge für den Vortrag einer späten Beethoven-Sonate um 1900 abschätzen zu können.

Auswahl und Quelle Interpretation erfordert also einen auratischen, autoritativen, unter Umständen problematischen Text. Als Inbegriff des Autoritativen kommt im 19. Jahrhundert vor allen anderen Beethoven infrage; das Spätwerk, dessen zögerliche allgemeine Rezeption sich umgekehrt proportional zu seiner Bedeutung als Inspirationsquelle für nachfolgende Komponistengenerationen verhält, bietet sich als Objekt der Untersuchung an. Die erste der sogenannt ›späten‹ Sonaten, die seiner Schülerin Dorothea Ertmann gewidmete *Sonate* A-Dur op. 101, ist in verschiedener Beziehung bemerkenswert. Sie ist die erste Klaviersonate Beethovens, die die für den ›Spätstil‹ charakteristische Merkmalskombination zeigt: den Rückgriff auf Fugato-Techniken, Wiederverwendung von Material vorausgegangener Sätze, formale Eigenständigkeit. Insbesondere der erste Satz ist ungewöhnlich und erfüllt mit seiner Lyrik und der knappen, sehr spezifischen Gestalt keineswegs die herkömmlichen Erwartungen an einen ersten Satz einer Sonate. Gerade an diesem Satz entwickelte Wagner seine Idee der ›unendlichen Melodie‹.[2]

Im Zentrum dieser Analyse steht die Aufnahme, die Eugen d'Albert (1864–1932) 1913 für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier eingespielt hat. D'Albert, einer der herausragenden Schüler von Franz Liszt, war als Virtuose ebenso wie als Opernkomponist erfolgreich und galt als Pianist lange als das Maß aller Dinge. Walter Niemann stellt ihn in seinem Buch *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit* an die erste Stelle, wobei er sich durchaus kritisch mit d'Alberts pianistischer Fitness im Alter auseinandersetzt.[3]

2 Vgl. auch den Beitrag von Roger Allen in diesem Band, S. 431–440.

3 Walter Niemann: *Meister des Klaviers. Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 17–19.

Als Kontrast und Kontext benutze ich eine sogenannte Animatic-Rollenaufnahme der Konkurrenzfirma Hupfeld, die Frederic Lamond (1868–1948) einspielte. Beide Pianisten verband und trennte zugleich vieles. Neben dem gemeinsamen Geburtsort Glasgow und dem Studium bei Franz Liszt waren beide Komponisten und gaben als Editoren Beethovens Klaviersonaten heraus.[4] Die ästhetischen Urteile der Zeitgenossen über ihr Klavierspiel waren jedoch sehr unterschiedlich. Während Lamond für seinen »musikalischen Intellekt« und sein »tiefes Verständnis« gelobt wird,[5] stehen bei d'Albert Temperament und Virtuosität im Vordergrund; Bruno Walter bezeichnete ihn als Kentauren, »half piano, half man«.[6] Das Repertoire beider Pianisten beinhaltete sowohl Werke von Brahms als auch Liszt, eine Kombination, die – mit Ausnahme Hans von Bülows – für die Vorgängergeneration noch sehr ungewöhnlich gewesen wäre; sie galten zudem als ausgesprochene Beethoven-Spieler.

Quellenkritik und Methodik Die Auswertung von Reproduktionsrollen ist mit Vorsicht anzugehen – weder sind vernichtende Kritik noch begeisterter Enthusiasmus gute Ratgeber. Seit der Zeit von Harold Schonberg und seiner negativen Polemiken[7] hat sich, gerade was das Welte-Mignon-Reproduktionssystem betrifft, ein Wissensstand herangebildet, der meines Erachtens eine Auswertung vieler Interpretationsmerkmale zulässt, sofern dies unter Berücksichtigung der Einschränkungen des Instruments, seiner Technik und der Grenzen unseres Wissens geschieht. In noch viel stärkerem Maße gilt dies für die Animatic-Rollen von Hupfeld, da hier die editorischen Eingriffe viel bedeutender waren als bei Welte und einige Interpretationsparameter nachträglich ›künstlich‹ erzeugt wurden.[8] Die wichtigsten Resultate der unabdingbaren quellenkritischen Forschung seien hier zusammengestellt, da sie die nachfolgende Analyse mitprägen.

4 Im Fall der *Sonate A-Dur op. 101* handelt es sich dabei um folgende Ausgaben: *Ludwig van Beethoven. Sonaten für Pianoforte*, hg. von Eugen d'Albert, Leipzig [1903], Bd. 3; *Beethoven. Klavierwerke*, Bd. 2: Sonaten, hg. von Frederic Lamond, Leipzig [1923], S. 197–212.

5 Vgl. Miguel Montfort: Art. »Lamond, Frederic«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., www.mgg-online.com/mgg/stable/14882 (28. Dezember 2018); vgl. auch Axel Schröter: Beethovens Geist aus Liszts Händen? Frederic Lamond als Erbe einer heute vergessenen Tradition, Beethoven zu interpretieren, in: *Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien 2014 (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik, Bd. 2), S. 149–166.

6 http://arbiterrecords.org/catalog/eugen-d-albert-the-centaur-pianist (11. November 2018).

7 Vgl. Harold C. Schonberg: From Leschetizky to Gabrilowitsch. Twenty Pianists on Piano Rolls, in: *High Fidelity* 14/3 (1964), S. 67 f.

8 Verwiesen sei hier auf den Artikel von Sebastian Bausch in diesem Band (S. 71–91) und auf meine in Vorbereitung befindliche Dissertation.

Dem Welte-Mignon-Klavier wird eine »getreue Wiedergabe des Künstler-Spiels« nachgesagt; so lautet zumindest die Firmenpropaganda.[9] Dies gilt allerdings nur mehr eingeschränkt für Abspielungen, die heute auf den über hundertjährigen Originalinstrumenten stattfinden. Das Instrument ist so konstruiert, dass ›Ausfälle‹ als solche nicht sofort bemerkt werden, sondern eher dem Vortrag des Aufnehmenden zugezählt werden, oder anders gesagt: das Instrument ›interpretiert‹ mit – dies wohl auch, um einige Defizite der Erfindung zu kompensieren. Die weitaus wichtigste klangliche Einschränkung ist die Teilung der Tastatur in zwei Hälften, innerhalb derer nur eine einzige Dynamik möglich ist. Obwohl das Instrument sehr schnell seine Dynamik ändern kann, muss doch eigentlich gesagt werden, dass es nur dann fähig ist, Polyphonie wiederzugeben, wenn diese nicht genau gleichzeitig im selben Register stattfindet. Eine weitere außerordentlich störende Einschränkung ist die Instabilität der Abspielgeschwindigkeit: Sie ist stark von Luftfeuchtigkeit und Materialalterung, Revisionszustand des Instruments, Rollenlänge und vielen anderen volatilen Umständen abhängig; meist ist es kaum möglich, hintereinander zwei Abspielungen mit identischem Geschwindigkeitsverhalten zu erzielen.

Aus diesen Gründen ist es notwendig, direkt auf die Rolleninformationen zugreifen zu können. Die Forschungsabteilung der Berner Hochschule der Künste hat darum einen Rollenscanner und eine Analysesoftware entwickelt, die es erlaubt, Scans in Schwarz-weiß und Farbe zu erfassen, zu vergleichen und auszuwerten.[10] Dabei zeigt sich, dass das Schweigen über Aufnahmeprozedere und Produktion, in das sich Welte hüllte, durch genaue Betrachtung des Endresultats weitgehend kompensiert werden kann: Die Tonlängen sind grifftechnisch plausibel, die Pedalspuren erscheinen so charakteristisch, dass größere Eingriffe unwahrscheinlich sind, und sogar falsche Töne werden in der Regel stehengelassen. Das ›Künstlerspiel‹ scheint also im Rahmen des Möglichen sehr genau festgehalten worden zu sein, ohne dass danach sinnentstellende Modifikationen vorgenommen worden sind.

Von der Dynamik kann das mit Rücksicht auf den aktuellen Forschungsstand noch nicht gesagt werden. Sie ist außerordentlich schwierig zu rekonstruieren, da die auf der Rolle kodierten Befehle dynamisch sind, also keine festen Abstufungen bewirken, sondern schnelle und langsame Crescendi oder Decrescendi bewirken. Die beste Möglichkeit eines Zugriffs auf diesen Parameter besteht darin, Emulationen zu verwenden, wie

9 Vgl. Peter Hagmann: *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984, S. 12.

10 Vgl. das Projekt »Der virtuelle Welte-Flügel«: www.hkb-interpretation.ch/projekte/der-virtuelle-welte-fluegel.html (28. Dezember 2018).

sie Peter Phillips herstellt.[11] Das Verfahren von Phillips ist dabei auf eine physische Abspielung der Rolle mit allen dazugehörigen Unwägbarkeiten angewiesen, lässt aber auf jeden Fall eine recht genaue Approximation zu, die sich konsistent zu akustischen Abspielungen verhält, die ich im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau und im Museum für Musikautomaten in Seewen (im Schweizer Kanton Solothurn) dokumentieren konnte.

Frederic Lamonds Aufnahme lag mir in einem Format vor, über dessen eingeschränkten Quellenwert man sich bewusst sein muss. Es handelt sich um eine sogenannte Animatic-Rolle, das heißt um eine bezüglich der Dynamik und der Pedalisierung vereinfachte Kopie einer für das DEA-Reproduktionssystem hergestellten Aufnahme. Diese Animatic-Rolle war für fußbetriebene Hupfeld-Klaviere bestimmt. Die Dynamik wird vom Spielenden hinzugefügt, der mit einem Hebel einer aufgezeichneten Linie folgt; er hat aber auch die Möglichkeit, im Sinne eines Pianola-Spielers bezüglich des Tempos und des Rubatos kreativ zu werden. Dass dies insbesondere bei älteren Systemen als Interpretation ohne die lästige Beschäftigung mit der Klaviertechnik beworben werden konnte, sagt einiges über den Begriff aus: Eine Interpretation konnte also aus Tempo- und Dynamikmodifikationen eines präexistenten musikalischen Materials bestehen. Bis jetzt wurden solche Rollen von der Interpretationsforschung entweder als bloße Vorlagen ohne Erkenntniswert betrachtet oder unkritisch wie Reproduktions-Rollenformate behandelt. Dieser Artikel wagt den Versuch, in Kenntnis der beschränkten Aussagekraft eine solche Aufnahme als Kontextmaterial zu benutzen.

Eine sorgfältige Analyse der vorliegenden Rolle zeigt schnell, welche Informationen konsistent sind:

- Aussagen über absolute Tempo- und Dynamikwerte sind konstruktionsbedingt nicht möglich, es ist aber nicht ersichtlich, warum die relativen Tempoverhältnisse angezweifelt werden müssten. Lamonds Aufnahme ist in dieser Beziehung – wie noch zu zeigen sein wird – von einer bemerkenswerten logischen Konstanz.
- Die einzigen dynamischen Informationen auf der Rolle sind die Dynamiklinie, an der sich der Animatic-Abspieler orientieren kann, und die sogenannten Solodant-Lochungen. Diese dienen dazu, einzelne Töne hervorzuheben. In Lamonds Aufnahme finden sie sich zum Beispiel im ersten Satz, Takt 41–52. Diese dramatisch bewegte Passage enthält – abgesehen von Takt 86 – die einzigen forte-Anweisungen des Satzes. Jeder Ton erhält hier eine Betonung, diese Regelmäßigkeit, die sich bei Welte nirgends zeigt, deutet darauf hin, dass diese Steuerungsbefehle erst nachträglich hinzugefügt wurden. Gleiches könnte wohl von der Dynamiklinie angenommen

11 Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, Sydney 2016, S. 181–200.

werden, entsprechende Dynamiklinien auf Welte-Rollen sind ungleich differenzierter. Es ist an dieser Stelle jedoch auffällig, wie schief und unsorgfältig diese Linie gezeichnet scheint: Die senkrechte Linie in der Mitte der folgenden Abbildung hat eine Ausbuchtung nach rechts, und das Piano subito in Takt 52 kommt zu spät, um für diesen Akkord noch Wirkung zu entfalten. Generell folgt die Dynamik den Angaben der Partitur, jedoch nicht immer und oft zu spät. Diese grafischen Eigenheiten lassen zumindest eine Hypothese zu: Die Ausbuchtung zeigt, dass hier unmöglich die Dynamik des Spiels von Lamond gemessen wurde; ebenfalls aber ist es schwer vorstellbar, dass jemand diese Linie von Hand im Stile einer Kinderzeichnung anfertigte, es handelte sich ja um ein Produkt, das verkauft werden wollte. Auch die oft zu beobachtende Verspätung einzelner Dynamikänderungen wäre schwierig zu erklären. Vielmehr legt diese Passage nahe, dass die Dynamik während des Spiels in ähnlicher Weise protokolliert wurde, wie das für das amerikanische Ampico-System nachgewiesen ist:[12] Ein Editor bedient ein Rad (bei Ampico zwei), mit dem er der gehörten Dynamik nachsteuert. Es wäre denkbar, dass er dabei die Partitur mitlas, die Konzentration lag aber wohl auf der Protokollierung des Spiels. Das würde auch die Verspätung des piano subito erklären, ebenso die grafisch sichtbare Erregung, die sich in dieser Passage möglicherweise auf den Editor übertragen hat. Ein Rest des Lamond'schen Vortrags findet sich also möglicherweise in diesen dynamischen Linien wieder.

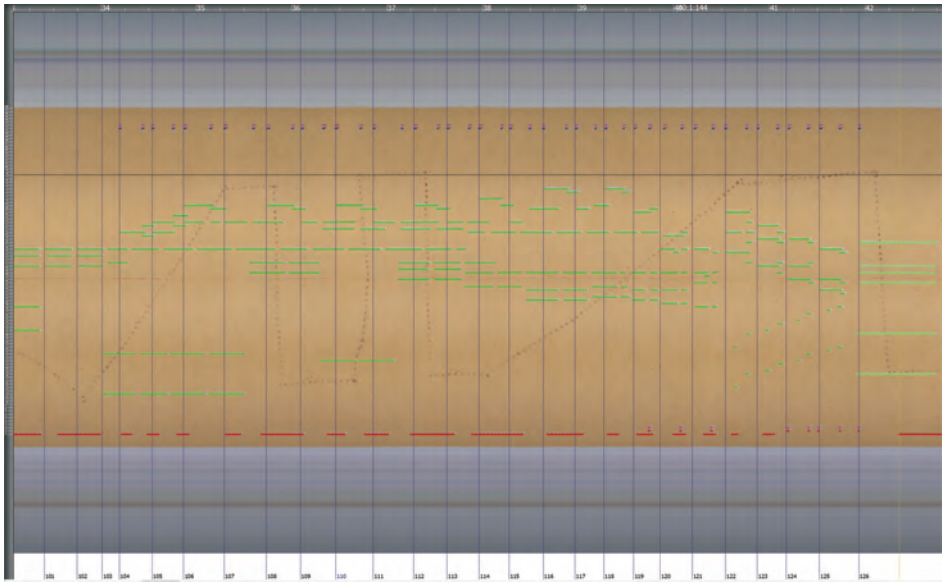


Abbildung 2 Animatic A 51951. Frederic Lamond spielt den ersten Satz der *Sonate* op. 101, Takt 41–52. Zu beachten ist die auffällig schräg gezogene Dynamiklinie.

12 Siehe zum Beispiel Jürgen Hocker: *Faszination Player Piano*, Bergkirchen 2009, S. 144.

– Ein weiterer wichtiger Unterschied zu Reproduktionsrollen zeigt sich in Artikulation und Pedalsetzung. Im Gegensatz zu d'Alberts Aufnahme, bei der enges Fingerlegato mit durch Pedaleinsatz ergänztem freiem Spiel sinnvoll abwechselt, ist in der Animatic-Rolle ein dichtes Dauerlegato zu sehen; dies findet sich auch dort, wo es aus grifftechnischen Gründen unmöglich zu spielen ist.

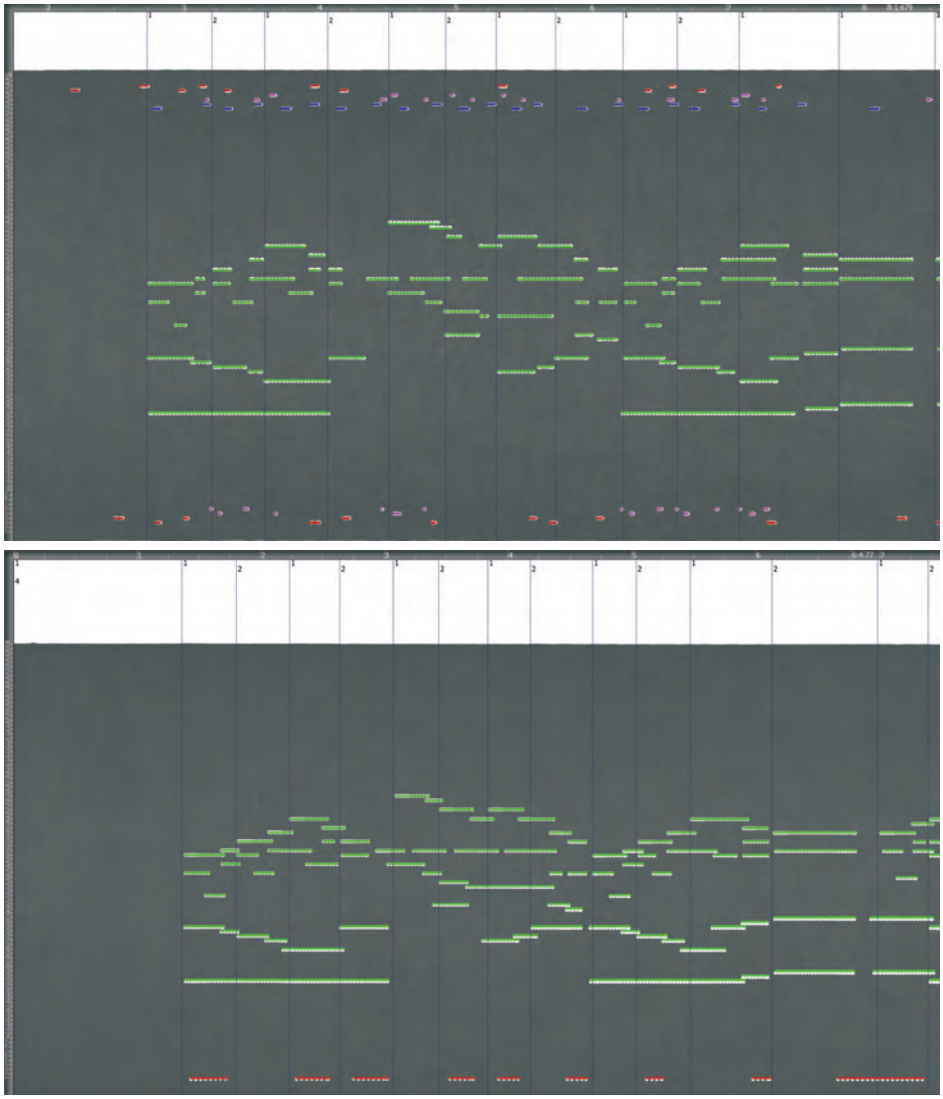


Abbildung 3 Beethoven op. 101, erster Satz Anfang, oben die Welte-Rolle mit Eugen d'Albert, unten der Vergleich mit der Animatic-Aufnahme von Frederic Lamond. Bei d'Albert: dynamische Steuerspuren (rot, magenta), differenzierter Pedaleinsatz (blau), grifftechnisch plausible Artikulation. Hupfeld: keine dynamische Information, physisch unmöglich zu realisierendes Dauerlegato, dementsprechend schematischer Pedaleinsatz (rot)

Offensichtlich sind die gehaltenen Töne also editorisch verlängert, und in Anbetracht der spärlichen Pedalisierung ist auch klar, wozu diese Verlängerung dient,

nämlich als Ersatz für möglicherweise komplizierte Originalpedalisierungen. Damit kann also, ganz im Gegensatz zu den Welte-Aufnahmen, nichts darüber ausgesagt werden, wie lange ein Ton gehalten wurde; damit fällt die Möglichkeit eines Rückschlusses auf die originale physische Ausführung weitgehend weg. Die Pedalisierung der Animatic-Rolle ist mit dieser Art des Fingerlegatos logisch verknüpft und folgt weitgehend schematischen Regeln; auch sie kann also als nachträglich hinzugefügt betrachtet werden. Über die originalen Tonenden kann also nichts gesagt werden, wohl aber über die Anfänge: Arpeggien und horizontale Verschiebungen erscheinen konsistent sowohl aufnahmeimmanent als auch im Vergleich zum Beethovenspiel Lamonds auf Welte.[13] Insgesamt entscheiden die technischen Besonderheiten der Systeme, worüber in einer Rollenanalyse gesprochen werden kann oder geschwiegen werden muss.

	Welte-Mignon	*Animatic*
Tempo absolut	historisch definiert	bedingt rekonstruierbar
Tempo relativ	konsistent	konsistent
Dislocation	konsistent	konsistent
Tastenkontaktdauer	konsistent	künstlich
Pedal	konsistent	selten Residuen
Dynamik	komplizierter Code	Residuen

Analysen Erster Satz – D'Albert/Welte. Komplexe Vielfalt D'Alberts Version des ersten Satzes, so wie sie sich in seiner Welte-Mignon-Aufnahme spiegelt, zeigt eine auffällige Variationsbreite im rhythmischen Detail. Beim ersten Hören glaubt man bisweilen Überpunktierungen, binäre Rhythmen oder fehlende Achtel wahrzunehmen. Eine genauere Untersuchung zeigt, dass es sich dabei um ein veritables *trompe-l'oreille* handelt, denn die relativen Verhältnisse der gespielten Notenwerte sind deutlich komplizierter. Es lassen sich drei teilweise voneinander abhängige Phänomene systematisieren: 1. Die Verlängerung der ersten Note bei Phrasen- oder Motivanfängen (Takt 1 und 16) und expressiver Melodik (Takt 9), eine durchgehende Verkürzung des 3. und 6. Achtels sowie die Verkürzung lang ausgehaltener Akkorde (Takt 9 und 12). Verkürzungen langer Noten sind im gesamten Klavierrollenrepertoire häufig, möglicherweise aufgrund eines pianistischen *horror vacui*. Ebenso wie die Verlängerungen interagieren sie mit der Konstruktion des Satzes. Dagegen ist die Verkürzung der letzten Gruppenachtel – um 5–10 % – ein mit bemerkenswerter quantitativer Konsistenz wiederkehrender Effekt, solange er nicht von den beiden anderen überlagert wird. In diesen Anfangstakten lassen sich also im

13 Siehe zum Beispiel die *Sonate* op. 111 (WR 563, 564).

kleinteiligen Timing expressive, konstruktionsbedingte Dehnungen, idiosynkratische Abkürzungen und taktmetrisch bedingtes geringfügiges Übergehen der leichtesten Zählzeiten nachweisen.

Die Artikulation verdient besondere Aufmerksamkeit. Beethoven notiert in Takt 1–8 zweitaktige Legatophrasen. D'Alberts Aufnahme zeigt nun eine ungemein differenzierte, mehrschichtige Artikulationsstruktur: Einerseits schafft die meist halbtaktige Pedalisierung einen metrisch korrekten Rahmen, der mit Beethovens Phrasierungsbögen kompatibel ist, andererseits benutzt d'Albert innerhalb dieser etwas schematischen Pedalräume enge physische Legati, um Unterphrasen zu bilden. Diese sind von variabler Länge – oft auftaktig, von Zweiton-Motiven bis zu Gebilden reichend, die länger als ein Takt sind – und schaffen Verbindungen, die über metrische Grenzen hinweg reichen. Ein Gegenbeispiel dazu findet sich jedoch schon in Takt 7. Die regelmäßige Artikulation in Dreiergruppen wird durch ein langes und keineswegs regelkonformes Pedal zusammengehalten, das dem Takt eine dominantische Bedeutung aufzwingt (Abbildung 4).

Die Analyse des Anfangs ergibt also bei dieser Klavierrolle – trotz der improvisatorischen Anmutung des Spiels – überaus schlüssige Resultate, die sich auch im weiteren Verlauf des Satzes als konsistent erweisen. Die Coda des Satzes indes, insbesondere bezüglich der Tempogestaltung, zeigt eine andere Seite von d'Alberts Spiel. Die Coda beginnt streng genommen mitten in der synkopierten Schlussgruppe (Takt 81 f., in der Exposition Takt 25 f.). Vom ersten neuen Akkord in Takt 85 an, der wie die folgenden mit Arpeggien markiert wird, findet ein regelmäßiges, nicht im Notentext aufscheinendes Ritardando statt, bis hin zum dynamischen Höhepunkt, der gleichzeitig den rhythmischen Stillstand des Satzes bildet (Takt 87 mit Auftakt). Dieser lange Stillstand von acht Achteln wird nun, im Gegensatz zum Anfang, durchaus nicht verkürzt, sondern zählt gleich viele Achtel wie die Synkope davor.

Eine Tempokurve in extrapolierten Achteln zeigt, wie stark sich danach das Rubato in quantitativer Hinsicht verändert (Abbildung 5).

Die folgenden beiden Phrasen finden in einem langsameren Tempo statt, die Variationsbreite des Rubato ist deutlich eingeschränkt, und zum Ende überrascht d'Albert mit einer aufschlussreichen Auslegung der rhythmischen Gestalten, die sich stark vom Vorhergehenden unterscheidet: Die langen, auftaktigen Akkorde Takt 96 und 97, bei denen man ein rezitativisches Ungefähr erwarten könnte, finden genau im Tempo des Vorhergehenden statt. In Takt 98 notiert Beethoven nun *ritardando*; abgesehen vom *poco ritardando* in Takt 5 ist dies die erste explizite Anweisung zur Tempoänderung. D'Albert findet ein einfaches Mittel, um diesen Sachverhalt darzustellen, was indes den musikalischen Text vollständig verändert. Der letzte Synkopenakkord, der im Gegensatz zu den vorhergehenden nicht sechs, sondern zwei Achtel umfasst, sollte dreifach kürzer sein; die Verkürzung beträgt aber nur rund 25 %. Damit verlässt die Interpretation das metrische

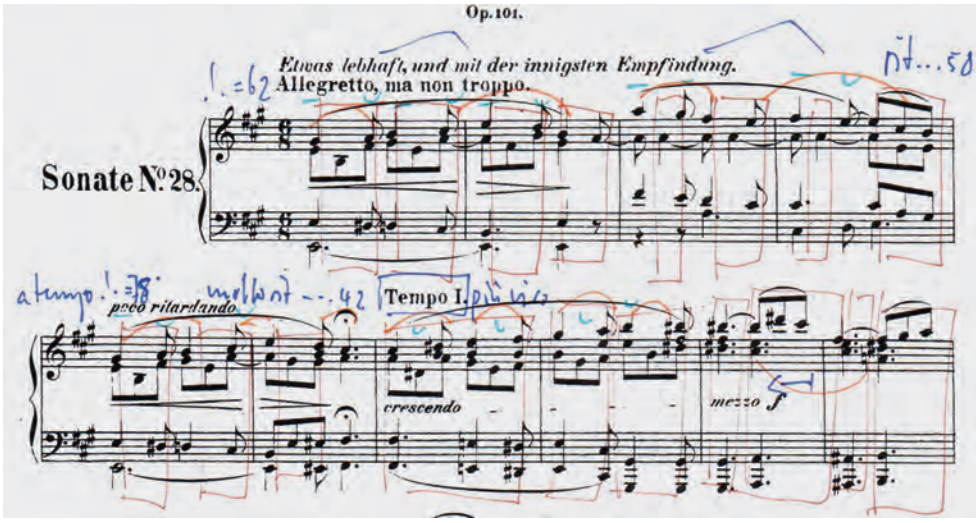


Abbildung 4 Lamond, 1. Satz, Takt 1–10. Die Pedalräume (braun) entsprechen ungefähr der Metrik, während die Artikulation (orange) kleinteilige Phrasen bildet, die variabel sind. Ab Takt 7 kehrt sich dieses Verhältnis um.

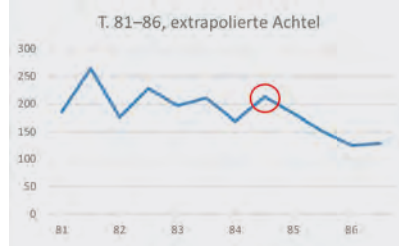


Abbildung 5 Das Tempo der einzelnen Achtel an der Schnittstelle zur Coda (Takt 81–86): mit dem neuen Formabschnitt verschwindet die Volatilität des Rubato.

Schema. Die Akkorde können auch als exterritoriale, etwa gleich lange Schläge verstanden werden. Diese beschleunigen von 𝅗𝅥. = 24 auf 32. Dieses Tempo 32 gilt dann für die letzten vier Takte, allerdings neu für die punktierte Viertel. Der Satz geht also im halben Tempo zu Ende, die letzte Phrase erhält damit eine besonders expressive Bedeutung (Abbildung 6).

D'Alberts Interpretation dieses ersten Satzes zeigt also zwei Gesichter: eine komplexe Mischung von Phrasenausdeutung, idiosynkratischen Rückungen und taktmetrischer Inégalité zu Beginn sowie gegen Schluss eine Tempogestaltung, die sich bald dem Text fügt, bald von ihm löst und durch ihre mathematische Konsistenz eine eigene klingende Wirklichkeit schafft.

Erster Satz – Lamond/Animatic. Trügerische Einfachheit Im Verhältnis zur d'Albert-Aufnahme erscheint Lamonds Version des ersten Satzes – soweit dies mittels der Animatic-Rolle erkennbar ist – eher streng, sachlich und zielgerichtet. Dies ist offenbar eine durch den technikbedingten Mangel an Artikulationsvariationen hervorgerufene Täuschung, wie die nachfolgende Analyse der Rolle zeigt.

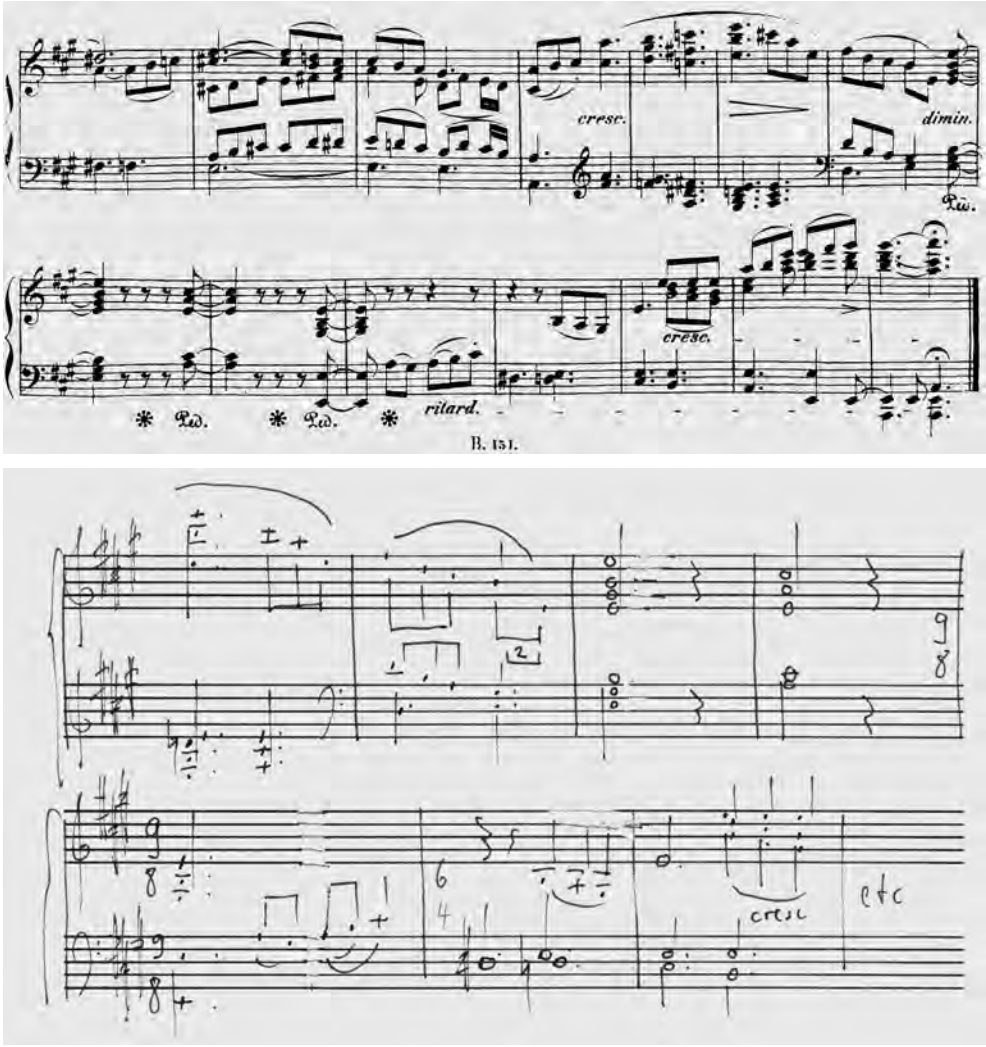


Abbildung 6 Eugen d'Alberts Wiedergabe der Takte 94–102 kann alternativ auch so verstanden werden.

Als besonders interessant erweist sich hierbei die Tempogestaltung, wie es die Natur der Quelle vorgibt. Es können dabei vier Gestaltungmerkmale nachgewiesen werden: rhythmisch ausgezählte Fermaten, Phrasendefinition mittels Rubato, konstruktive Klärung des Texts durch *tenuti* und ein spezifisches Tempo für Gesangliches, wobei nicht die Existenz dieser Techniken, sondern ihr Einsatz im Verhältnis zur musikalischen Situation im Zentrum des Interesses liegt.

Im ersten Satz gibt es drei von Beethoven ausgeschriebene Fermaten: In Takt 6, 52 und auf dem letzten Akkord. Die Messung zeigt, dass die Fermate in Takt 6 genau doppelt so lang ist wie der erste Schlag in Takt 1; das Gleiche gilt für die Fermate auf dem ersten Schlag in Takt 52. Eine Auslegung der Fermaten als Vielfaches des Grundtempos

scheint eine Bülow'sche Obsession gewesen zu sein, und Lamond fügt in seiner Ausgabe der Sonate in Takt 6 eine entsprechende Fußnote ein. Interessant dabei ist aber das Erreichen des halben Tempos: Dieses findet über zwei Takte in einem ausgeprägten Ritardando statt, das sogar schneller als im Haupttempo beginnt. Genau die gleiche Ausführung zeigt Takt 52, wobei das im vorhergehenden Takt beginnende Ritardando noch schroffer wirkt (Abbildung 7).

Lamond grenzt Phrasen mittels eines spezifischen Rubatoverhaltens ab. Am Anfang der Phrase steht entweder ein schnelles Accelerando oder ein deutlich schnelleres Tempo, am Ende finden sich deutliche Ritardandi, die ins halbe Tempo führen können (Takt 24). Diese übergeordneten Phrasen – zum Beispiel Takt 1–6, 7–24, 25–34 – fallen mit der offensichtlichen Kompositionsstruktur zusammen. Innerhalb dieser Einheiten unterteilt Lamond Unterphrasen mittels Ritardandi, die sich etwa um 12 bpm von ihrer Umgebung unterscheiden. Diese Einteilung geht manchmal mit der kompositorischen Struktur parallel, kann diese aber auch in kreativer Weise kommentieren oder durchkreuzen: Der Anfang teilt sich so – musikalisch logisch – in 1×2, 2×1, 1×2, danach aber wird die Geradtaktigkeit durchbrochen: 1×3, 1×2, 1×4, was wieder eine dreitaktige Figur in Takt 17–19 bewirkt. Die strukturell konformen Phrasen wirken deutlich, fast etwas didaktisch gegliedert, während die heterodoxen Einteilungen den Fluss und die lockere Fügung des kompositorischen Materials betonen (Abbildung 8).

Immer wieder finden sich in der Länge deutlich veränderte Taktteile, die nicht mit der Gliederung der Phrasen erklärt werden können. Ein paradigmatisches Beispiel dafür sind die Takte 55–58, wo der durch alle Stimmen wandernde thematische Halbtonschritt gis – *a* viermal durch Verkürzung und einmal durch ein Ritardando herausgehoben wird.

Ein anderes, eher ungewöhnliches Phänomen besteht darin, dass Lamond offenbar ein feststehendes, deutlich langsameres Tempo für besonders gesangliche Stellen wählt. Diese finden, unabhängig von ihrer lokalen Umgebung, in ♩. = 60–66 statt. Beispiele dafür gibt es im ganzen Satz: die zweiten Taktteile von 9, 11, 12, die Takte 20, 22, 59 und ihre Parallelstellen – dieses Herausstellen der Kantabilität mittels eines feststehenden Tempos bereitet die formale Pointe von Lamonds Interpretation vor. Die Phrase nach dem dynamischen Höhepunkt in Takt 87 wird in diesem Cantabile-Tempo vorgetragen und führt so zum Abschluss des Satzes; es ist naheliegend, dies als Höhepunkt der »innigsten Empfindung« zu verstehen.

Zweiter Satz. Alla marcia? Die beschriebene Detailfülle ist bezeichnend für die Analyse ruhiger Sätze. Bei virtuosen Herausforderungen wie dem ersten Teil des Scherzo-Satzes werden nun die Tempokurven beider Aufnahmen vergleichbar, was einerseits auf eine gemeinsame Aufführungstradition hinweisen kann; andererseits ist es aber ebenfalls

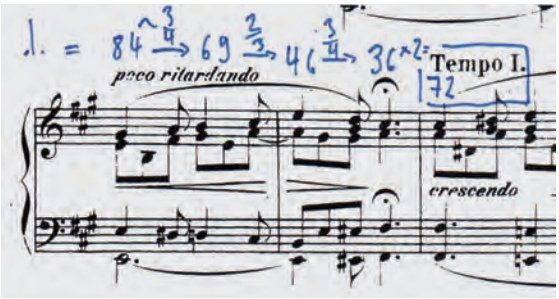
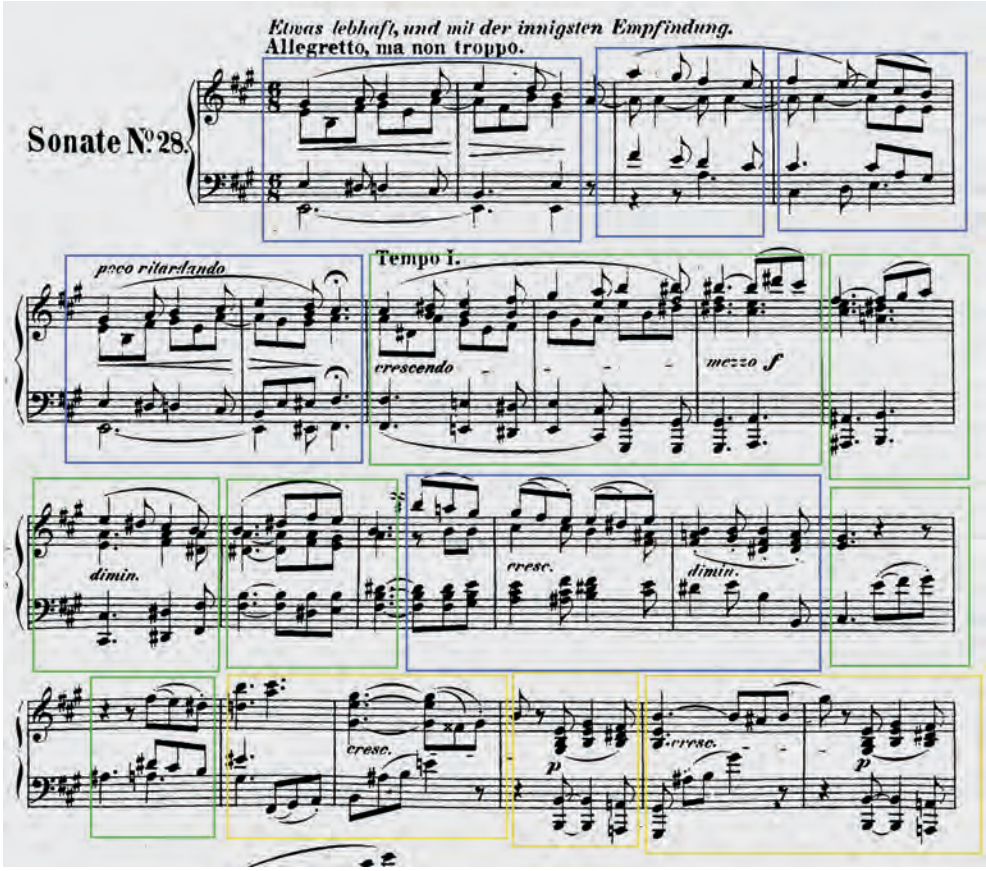


Abbildung 7 Lamond, op. 101, erster Satz, Takt 5–7. Das Ritardando führt genau ins halbe Tempo des Folgenden.

Abbildung 8 Lamond, op. 101, erster Satz, Phraseneinteilung mittels Rubato. Blau: konstruktionskonform, fest gefügtes Material, grün: konstruktionsdissonant; gelb: fast konstruktionskonform, locker gefügtes Material



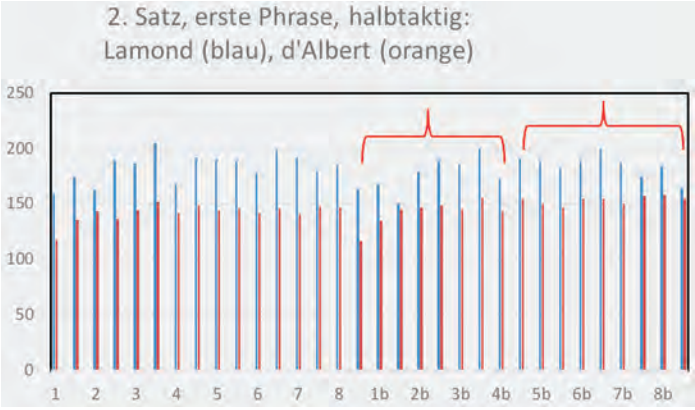


Abbildung 9 Anfang des zweiten Satzes, Messwerte in halben Noten. Lamonds und d'Alberts Tempokurven zeigen weitgehende Ähnlichkeiten. Lamond tendiert etwas stärker zu einer viertaktigen Einteilung, während d'Albert die achttaktigen Perioden zusammenfasst.

wahrscheinlich, dass die physischen Anforderungen der Passage bestimmte Phrasenformen nahelegen (Abbildung 9).

Das generell höhere Tempo der Lamond-Auswertung ist nicht signifikant, da die Animatic-Rollen kein feststehendes Tempo kennen. Die relativen Gemeinsamkeiten und Unterschiede hingegen zeigen interessante Details; gemeinsam ist beiden Interpreten, dass sie mit ihrer Tempogestaltung die Phrasen überaus deutlich formen, und zwar in metrisch korrekter Weise: Die achttaktigen Phrasen werden mit einer starken Tempozäsur versehen, die viertaktigen Subphrasen leicht abgetrennt. Gegenüber diesem etwas didaktisch anmutenden Rubatokonzept steht eine militärkapellenartige *alla marcia*-Anweisung für beide Interpreten offenbar im Hintergrund. Die leichten Asymmetrien in Takt 4 und 8 sind weiten Sprüngen auf der Tastatur geschuldet. Hier benötigt d'Albert deutlich mehr Zeit als Lamond. Auch im Folgenden bremst d'Albert vor schwierigen Passagen ab, was den Eindruck technischen Wankelmuts hinterlässt. Zu diesem Phänomen wird bei der Besprechung des vierten Satzes noch mehr zu sagen sein.

Trio. Bülows Problemstelle Das Trio des zweiten Satzes zeichnet sich durch satztechnische Strenge und eine daraus resultierende pianistische Kargheit aus. Bülow kommentiert dies in charakteristischer Schärfe:

> »Wer in diesem Canon nur eine geistvolle ›mathematische‹ Combination erblickt, sich für die melodische Anmuth seiner liebenswürdigen Arabesken nicht zu erwärmen vermag, wird gut thun, ihn überhaupt ungespielt zu lassen.«[14]

Dort, wo diese Auffassung der »liebenswürdigen Arabesken« unhaltbar wird, korrigiert Bülow mittels Artikulation und schreibt:

> »Die vom Herausgeber hinzugefügte Phrasirung mildert, bei genauer Befolgung, die sogenannten Härten der verschiedenen ›Querstände‹ bis zur Unmerklichkeit.«[15]

Die ergänzende Phrasierung besteht darin, den ersten vom zweiten Ton des Querstandes zu trennen (Abbildung 10). Carl Reinecke geht hier in seiner instruktiven Ausgabe noch weiter und fordert eine Zäsur in beiden Händen, obwohl eine solche die kontrapunktische Setzweise infrage stellt (Abbildung 11).

D'Albert folgt offensichtlich keiner dieser Auffassungen. Schon das Eröffnungsmotiv des Trios wird überaus charakteristisch mittels Überpunktierung wiedergegeben.

14 *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von L. van Beethoven*, hg. von Hans von Bülow, Stuttgart [1875] (Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke, Abt. 3, Bd. 5), S. 3–22, hier S. 9, Fußnote zu Trio, Takt 1.

15 Ebd., Fußnote zu Trio, Takt 17.

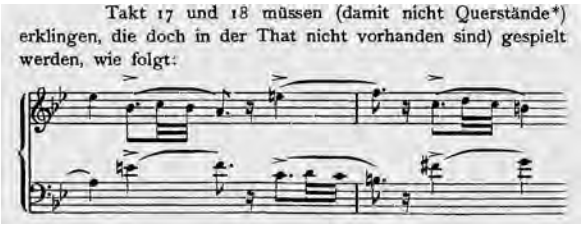


Abbildung 10 Hans von Bülow: Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von L. van Beethoven, Stuttgart [1875], S. 9

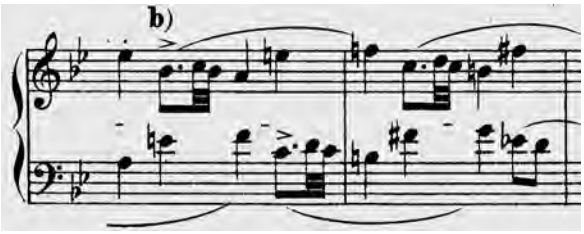


Abbildung 11 Carl Reinecke: Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin, Leipzig 1895, S. 91

Da d'Albert zudem die originale Artikulation beachtet, entsteht ein Rhythmus, der sich der Notation entzieht. Im Folgenden jedoch bildet er größere Legatobögen. Zu diesem Zweck wendet er ein differenziertes Fingerlegato an, wobei entgegen einer positivistischen Lesart von Beethovens Anweisung auffällig oft über den Taktstrich hinaus gebunden wird. Bei der Passage mit den Querständen vermeidet er hingegen jede Überlagerung, die Töne wechseln ganz präzise, ohne Zäsur oder Überbindung, und die Zweiunddreißigstel werden im Gegensatz zum Anfang des Trios »unterpunktiert«. Der Effekt dieser Spielweise widerspricht Bülow und Reinecke: Das strenge, »kahle« Legato zwischen den Querständen lässt diese besonders hervortreten, während die Passagen dazwischen durch die weiche Artikulation und teilweise durch Ungleichzeitigkeiten in den Hintergrund treten.

Für Lamond hingegen ist dieser Punkt weniger zentral, seine Interpretation, soweit sie aus der Animatic-Rolle zu erkennen ist, konzentriert sich auf die Polyphonie der Stelle. Er verschiebt die Stimmen gegeneinander, und zwar so, dass der Bass meist, aber nicht immer vorausgeht. Damit entsteht Phrasierung, denn das genaue Zusammenfallen der Stimmen wirkt unter diesen Umständen wie eine Zäsur.

Irritierend ist d'Alberts Langsamkeit zu Beginn des zweiten und vierten Satzes. In beiden Fällen ist nicht ganz klar, in welchem absoluten Tempo d'Albert hier ursprünglich gespielt hat, aber es ist offensichtlich, dass er gerade diese beiden markanten Anfänge zunächst sehr vorsichtig angeht. Dieses langsame Tempo wird im zweiten Teil der Phrasen deutlich beschleunigt. Auch bei Lamond findet sich diese Verfahrensweise an den gleichen Stellen. Offenbar ist es weniger wichtig, am Anfang ein konsistentes Tempo zu vermitteln, als eine erste abgeschlossene Phrase zu markieren. Nicht jede dieser Stellen erscheint als freiwillige Entscheidung des Interpreten; sie sind bisweilen auch ein notwendiges Übel. Dies zeigen diverse Unfälle, die d'Albert in virtuosen Passagen unterlaufen.

Dritter Satz. Erfinderische Empfindsamkeit Der dritte Satz der Sonate, der mit der Doppelbezeichnung »Langsam und sehnsuchtsvoll/Adagio, ma non troppo, con affetto« überschrieben ist, kann gleichermaßen als emotionales Zentrum der Sonate oder als Introduktion zum letzten Satz verstanden werden. Diese kompositorisch locker gefügte, empfindsame Musik erfährt bei d'Albert eine sehr frei anmutende Auslegung. Nur einige signifikante Details dieser detailreichen Interpretation seien hier erwähnt.

D'Albert setzt Ungleichzeitigkeit als Ausdrucksmittel ein. Er geht dabei nicht doktrinär vor, benutzt alle Abstufungen zwischen genauer Gleichzeitigkeit, verschobenen Einzeltönen und Arpeggien, die in einer Hand stattfinden, aber auch den ganzen Akkord erfassen können. Insbesondere die ersten beiden Kadenzakkorde in Takt 1 erhalten eine demonstrative Brechung. Da d'Albert zusätzlich die Sechzehntel, in einem Fall sogar die Zweiunddreißigstel inegal spielt (Takt 2, 3, 7), erhält dieser Anfang eine stark barockisierende Anmutung. Dies gilt jedoch nur für die ersten vier Takte; Takt 5 und 6 finden synchron in einem feierlichen Ritardando statt, einen Choralsatz evozierend. Einzeln vorgezogene Noten haben jedoch weniger stilistische als harmonische oder metrische Ursachen. So kann in Takt 2 die Tatsache, dass der Akkord auf dem ersten Schlag im Gegensatz zum dritten als Arpeggio ausgeführt wird, als Klärung der Taktart nach rezitativischem Beginn verstanden werden, und die vorgezogenen Noten in Takt 3 betonen die Dissonanz *e* – *d* und ihre Auflösung. Der Orgelpunkt in Takt 7 wird vorgezogen und erhält dadurch Gewicht, während die arpeggierte zweite Stufe in Takt 8 die Einleitung der Kadenz anzeigt. Bei der folgenden responsorischen Passage scheint mir neben den emphatischen Verlängerungen der aufsteigenden Sexte die Pedalisierung ab Takt 13 bemerkenswert. Beethoven gibt ab der Mitte von Takt 14 Pedalangaben, die der harmonischen Struktur folgen. D'Albert beginnt schon in Takt 13 mit ausgesprochen großzügigen Pedalräumen und verschiebt leicht, sodass der emphatisch betonte zweite Ton der Sexte im neuen Pedal mitklingt. In einem Fall, zwischen Takt 14 und 15, übergeht er sogar einen Harmoniewechsel. Diese irritierend klingende Praxis zeigt hier möglicherweise die Grenzen des Welte-Instruments auf: In einem gehauchten Pianissimo ergibt eine solche Pedalisierung möglicherweise einen reizvollen Chiaroscuro-Effekt.

Der Übergang zum vierten Satz bringt eine Reminiszenz des Beginns. Hinrichsen erklärt diesen besonderen Moment damit, dass hier der fehlende Beginn der Reprise des ersten Satzes nachgeliefert werde.[16] Ein Vergleich ist hier aus interpretatorischen und technischen Gründen reizvoll. Er zeigt einerseits, dass die unterschiedliche Position auf den Rollen, die diese beiden diastematisch quasi identischen Anfänge einnehmen, die Interpretation kaum beeinflusst. Andererseits zeigt sich, dass die ungewöhnlichen Verlängerungen durchaus nicht improvisatorisch zustande kamen, sondern an das musika-

16 Hans-Joachim Hinrichsen: *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013, S. 335.

lische Material gebunden sind. D'Albert intensiviert jedoch bei dieser Reminiszenz das agogische Insistieren auf den Taktanfängen, sodass hier jeweils binäre Rhythmik naheliegt:

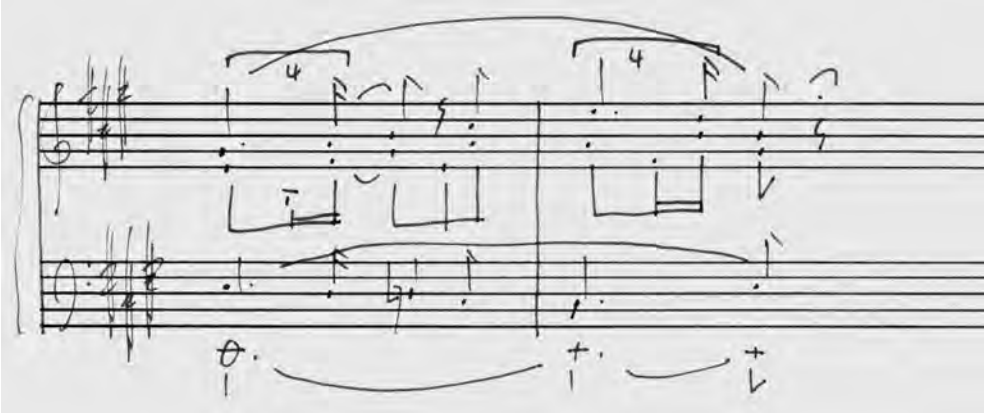


Abbildung 12 D'Albert, 3. Satz, Takt 21 f. Die agogische Betonung des Taktanfangs erzeugt eine binäre Zeitgestaltung.

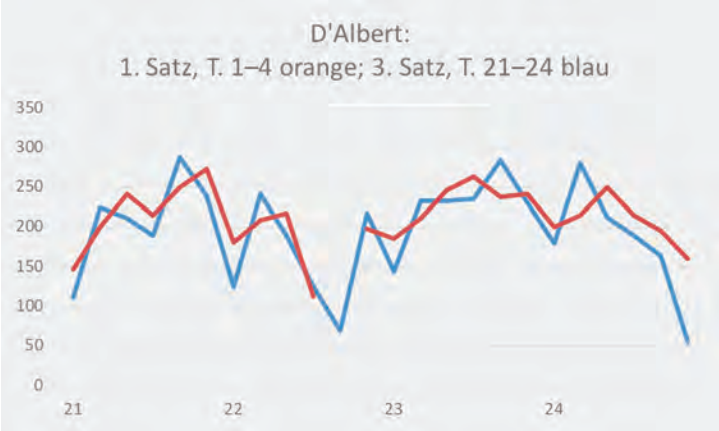


Abbildung 13 Messwerte in Achteln: D'Albert spielt die Reminiszenz aus dem ersten Satz (blau) mit deutlich geschärfter Agogik, die Verlängerungen der ersten Taktschläge lassen eine binäre Hörweise zu.

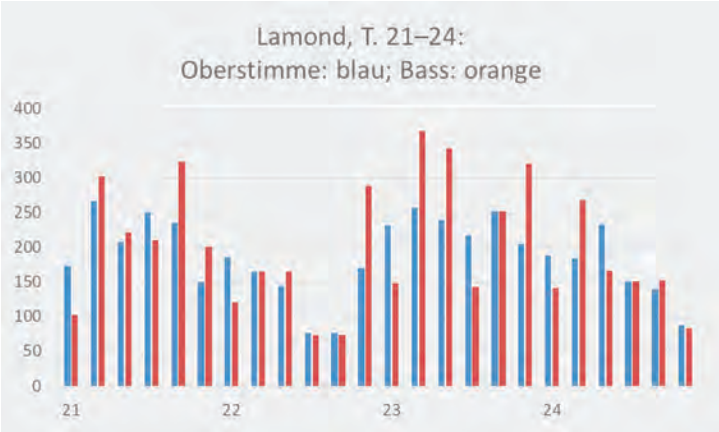


Abbildung 14 Lamonds Ausführung der Anfangsreminiszenz, oberstimmen- und bassorientiert ausgemessen: Während die Oberstimme die thematische Gestalt trotz Rubato wahrt, suggeriert der Bass binäre Anfänge in Takt 21 und 23.

Bei Lamond ist dieses Verhältnis weniger ausgeprägt, aber nur, wenn man die Messung an der Hauptstimme orientiert. Bei einer Ausmessung der Bässe kommt eine noch klarere Tendenz zum Binären zum Vorschein. Durch die Dislocation trägt diese Version also beide metrischen Varianten in sich (Abbildung 14).

Die auf der Animatic-Rolle notierte Dynamiklinie zeigt hier ein aufschlussreiches Detail: Beethoven selbst notiert gar keine Dynamik, sondern begnügt sich mit der Anweisung »Langsam und sehnsuchtsvoll/Adagio, ma non troppo, con affetto« und »Mit einer Saite/sul una corda« (Abbildung 15). Lamond in seiner Edition hingegen fügt ein Crescendo auf den dritten Takt hin hinzu, wobei dieses durch die beiden senkrechten Striche als Zutat des Herausgebers gekennzeichnet ist (Abbildung 16).

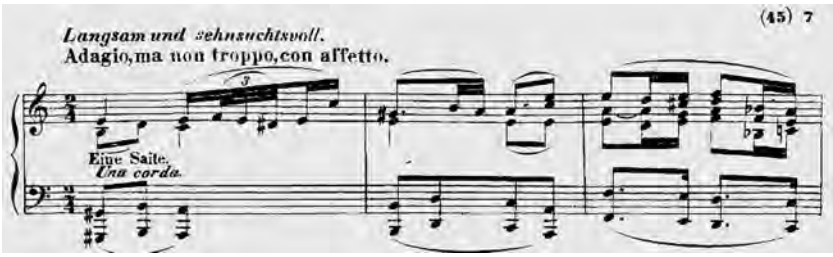


Abbildung 15 Die erste Beethoven-Gesamtausgabe (1862–1890) folgt dem Manuskript: keine Dynamikeinzeichnungen.

Abbildung 16 Lamonds Ausgabe von 1918 mit einem Crescendo auf Takt 3 hin, als Zusatz des Herausgebers gekennzeichnet.

Die auf der Animatic-Rolle aufgezeichnete Dynamik zeigt nun klar dieses von Lamond in seiner Edition vorgeschlagene Crescendo, aber zusätzlich noch ein weiteres, das auf die zweite Hälfte des zweiten Taktes zielt, dort aber in ein Piano subito mündet. Beide Crescendi erscheinen musikalisch sinnvoll (Abbildung 17).

Lamonds Edition erschien deutlich später als diese Aufnahme, ein Rolleneditor konnte also diese Idee nicht aus dem Notentext entnehmen. Es ist also wahrscheinlich, dass diese Linie trotz ihrer Simplizität direkter mit Lamonds Aufnahme zu tun hat, als dies angenommen werden konnte.

Vierter Satz. »Der einst größte Pianist«[17] Um Redundanzen zu vermeiden, sei hier nur eine besonders auffällige Stelle kurz thematisiert: D'Alberts Ausführung der Fuge ab Takt 123 irritiert. Ist es auch schon vorher aufgefallen, dass er sich zum Beispiel für Sprünge viel Zeit lässt, so wird hier die technische Mühsal deutlich: D'Albert spielt

17 Vgl. Niemann: *Meister des Klaviers*, S. 19.

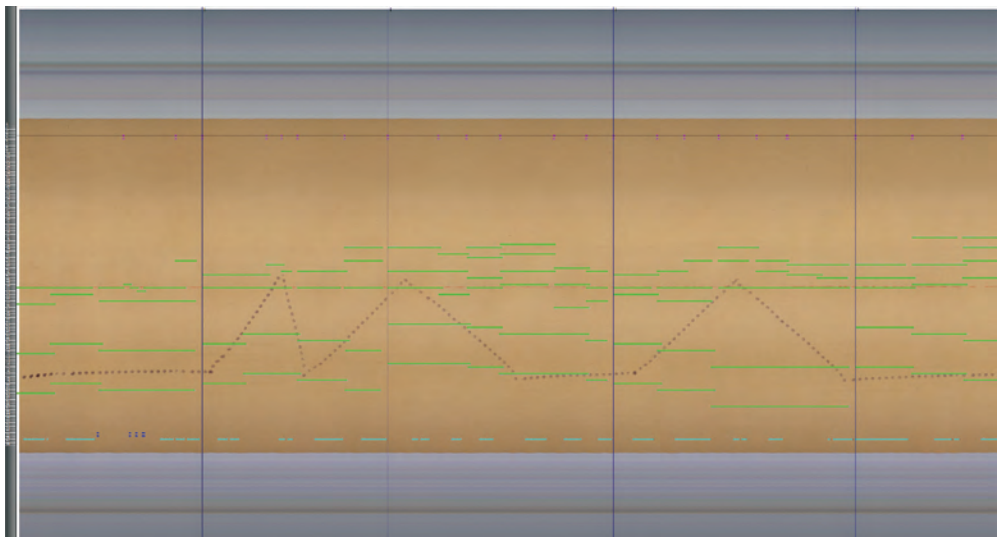


Abbildung 17 Lamonds Animatic-Rolle: Crescendo auf Takt 3 hin und ein Crescendo mit Piano subito auf die Mitte von Takt 2. Beachtenswert die schiefen Linien, insbesondere im Piano, und die Verspätungen der dynamischen Spitzen.

schlichtweg erstaunlich viele falsche Noten. Schon im Thema wiederholt er das g, wo eigentlich eine Pause stehen müsste. Danach ist durchschnittlich alle zwei Takte etwas zu bemängeln, eine auch bei Welte ungewöhnlich hohe Quote. Ein Beispiel:

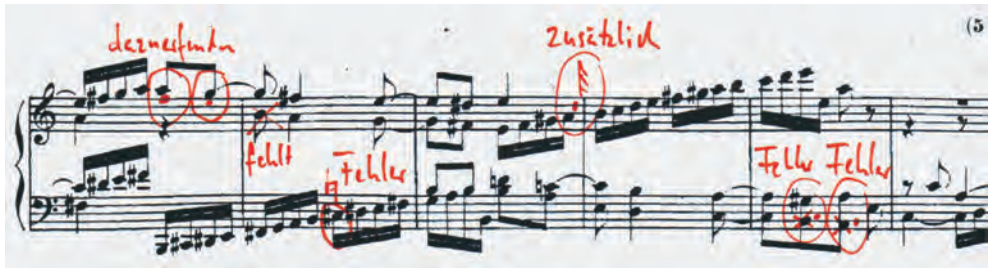


Abbildung 18 D'Albert, vierter Satz, Takt 204–209: erstaunlich viele Fehler

Diese Fehlerhäufung belegt zwei wichtige Tatsachen. Erstens: Welte korrigierte zumindest in diesem Fall gar nichts manuell, zumindest nicht an der Diastematik. Es braucht eine doch sehr disziplinierte Vorstellung von Treue zum Originalspiel, um das überflüssige g im Thema nicht zu korrigieren; dies gilt auch für die folgenden, weder unauffälligen noch ästhetisch wertvollen Fehler. Und zweitens: Auch d'Albert ließ sie stehen, was wohl dafür spricht, dass er die Rolle nicht abhörte. Es gibt zwei Sorten von Fehlern: zusätzliche Noten, das heißt Tasten, die im Eifer des Passagenspiels mitgerissen werden, und Irrtümer. Gerade diese zeigen auch, inwieweit ein Pianist wie d'Albert trotz seiner

Tätigkeit als Editor dem Notentext in Form einer inneren Imagination folgt, die im Laufe der Zeit Veränderungen erfahren kann.

Was bedeutet nun ›Interpretation‹? Dem eine implizite Hypothese in sich tragenden Begriff der Interpretation steht also ein bunter Strauß an Phänomenen gegenüber, die ihrerseits der interpretierenden Auslegung bedürfen. Ein Versuch, den Begriff nicht philosophisch, sondern anhand dieser beiden Quellen empirisch zu umschreiben, ergibt Folgendes:

1. Interpretation als Auslegung eines erklärungsbedürftigen Texts kann in zwei unterschiedliche Ausprägungen beobachtet werden. Die philologische Ausdeutung, das heißt die klingende Erklärung des schriftlichen Zeichens, tritt exemplarisch im Trio des zweiten Satzes auf. Zu beachten ist hier, dass zu diesem Verfahren eine Problematisierung des Texts notwendig erscheint; in diesem Falle stammt sie aus der instruktiven Ausgabe von Hans von Bülow. Diese hermeneutische Editorik fordert eine performative Stellungnahme; Ausgabe und Interpretation gehen hier ein spannungsvolles Verhältnis ein.
   Eine andere Art der Ausdeutung beschäftigt sich mit den performativen Lücken, die ein Notentext notwendigerweise offenlässt. Dazu gehören einfache Fragen wie Längen der Fermaten, aber auch Komplexeres wie Phrasenabgrenzungen. D'Albert und Lamond zeigen teilweise ähnliche Vorgehensweisen, d'Alberts Spiel wirkt dabei freier, aber auch verwirrender, während Lamonds Spiel konsequent und konsistent erscheint. Diese Ausdeutungen zielen nicht in erster Linie auf den Notentext, sondern auf seine konstruktive Bedeutung und konvergieren teilweise mit der zeitgenössischen Musiktheorie von Hugo Riemann.[18]
2. Gerade bei der metrischen Ausführung der Fermaten wird klar, dass Lamond hier einer Bülow'schen Manie folgt. Zu der komplexen Wechselwirkung zwischen Schrift und Performanz tritt also die Weitergabe von bestimmten Traditionen. Wie weit dies gehen kann, ist bei d'Alberts Spiel deutlich zu sehen; hier ist noch der vor-Riemann'sche Akzenttakt im Rubatospiel des ersten Satzes messtechnisch nachweisbar.
3. Die Pianisten zeigen jedoch auch eine bemerkenswerte Kreativität in der Benutzung eigener Ausdrucksmittel. D'Albert mit seiner die vorherrschende formale Ordnung kontrapunktierenden, nur in den physischen Spielvollzügen zu sehenden Komplementärphrasierung und Lamonds feststehendes Cantabile-Tempo stehen hier

18 Die allgemeine Terminologie, die Riemann zum Beispiel in *Musikalische Dynamik und Agogik* (Leipzig 1884) oder im *Katechismus des Klavierspiels* (Leipzig 1888) einführt, kann in vielen Bereichen auf Lamonds Beethoven-Interpretation angewandt werden; Riemanns »Phrasierungsausgabe« wie auch seine Analysen zeigen jedoch kaum Ähnlichkeiten mit Lamonds Spiel.

exemplarisch für persönliche, eventuell auch situations- und werkgebundene Vortragstechniken, die im Verlaufe des 20. Jahrhunderts der Standardisierung zum Opfer gefallen sind.

4. Neben diesen hochintentionalen Vortragsentscheidungen stehen auch Zufälliges, Halbgelungenes und von physischen Grenzen Diktiertes. Der Trennstrich ist hier schwierig zu ziehen, denn sogar bei d'Alberts Version der Coda im ersten Satz ist es denkbar, dass er eher einem rhythmischen Instinkt folgt, der ihn die Halbierung des Tempos in den letzten Takten als stimmig empfinden lässt, obwohl der Notentext widerspricht. Der gleichmäßige Puls ist derweil gewährleistet.

Wenn man den Diskurs der Interpretationsforschung anhand von Klavierrollen überblickt, so lassen sich grob zwei unterschiedliche Stadien erkennen: Die ältere Literatur misst die Rollen an ihrer Texttreue und kommt so oft zu überaus kritischen Resultaten.[19] Als Reaktion auf diese unzweckmäßige Vorgehensweise wurde dann die Konsultation des musikalischen Texts für einen Großteil der neueren Forschung zum Anathema. Sicher war diese taktische Amnesie für die Forschungsgeschichte von großer Wichtigkeit, sorgte sie doch dafür, dass nicht vom Notentext generierte Phänomene in den Vordergrund rückten[20] und die Interpretation als Kunstleistung eigenen Rechts verstanden werden konnte.[21] Ebenfalls sehr produktiv war die Betrachtung der Rollen als Bewahrer alter Aufführungstraditionen.[22] Nun scheinen mir aber die Zeit und die Mittel reif dafür, das Phänomen in seiner ganzen Komplexität analysieren zu können.[23]

Beethoven-Interpretation um 1900, wie sie in diesen Dokumenten greifbar wird, bedeutet also durchaus Ausdeutung eines als problematisch erkannten Texts, aber noch viel mehr: Die Komplexität des performativen Akts sorgt für ein Resultat, in dem sich ebenso Traditionsreste, Eigengesetzlichkeiten, kreative Aneignung und physische Gegebenheiten spiegeln, meist in wechselnder Zusammensetzung während der gleichen Ausführung. Oft erscheint der Einsatz dieser Mittel absichtlich, die Interpreten scheinen mit den durch diese Kategorien implizierten Stilebenen zu spielen. Es erscheint mir sinnvoll, dieses hochartifizielle Spiel nicht nur als selbstreferenziellen künstlerischen Akt zu beschreiben, sondern als Kulturtechnik, die Vorstellung und Physis, Intention und Intuition, Tradition und Kreativität gleichermaßen beansprucht und dadurch klingende

19 Vgl. Werner König: Das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier und seine musikgeschichtliche Bedeutung, in: *Welte Gästebuch von 1849–1928*, hg. von Werner Baus, Helsa 2006, S. 275–289.

20 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013.

21 Vgl. Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996.

22 Vgl. Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

23 Vgl. Manuel Bärtsch: Wer hat das schönste Paradigma? Interpretationsforschung unter der Lupe, in: *Dissonance* 135 (2016), S. 2–8.

Welten schafft, deren Beziehungsreichtum weder durch die Vorstellung eines teleologischen noch eines eigengesetzlichen Interpretationsvorgangs allein zu erklären wäre. Das spannungsvolle Verhältnis von Editorik und Ausführung, das wiederum zu editorischen Resultaten führt, scheint ein wichtiges Merkmal der pianistischen Interpretation um 1900 gewesen zu sein.

Sebastian Bausch

Klavierrollen als Interpretationsdokumente. Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger

Wie kommt man dazu, sich mit Klavierrollen zu beschäftigen? Wann immer ich nach den Gründen gefragt werde, warum ich mich seit Jahren mit der Erforschung und Analyse von Klavierrollen beschäftige, wird mir bewusst, wie sehr meine Faszination für diese Quellen von meinen persönlichen Erfahrungen abhängig ist. Schon sehr früh kam ich mit Klavierrollen in Kontakt und fand dann – oftmals eher en passant als zielgerichtet – einen individuellen Zugang zu ihnen, geleitet zunächst von musikalischem, später dann mehr und mehr von wissenschaftlichem Interesse. Bis heute erscheint mir die Beschäftigung damit immer wieder lohnenswert und gewinnbringend. Ich bin überzeugt, mit diesem sehr persönlich geprägten, durchaus auch emotionalen Zugang zu Klavierrollen nicht allein zu sein – vielmehr scheint es mir, dass man in die kleine Welt der Rollenforscher eben nur selten auf geradlinigem Wege und durch systematische Erschließung (die es freilich später dann auch braucht) Eingang findet.

Für das richtige Verständnis ist zunächst eine Einschränkung vorzunehmen: Ich spreche hier nur über sogenannte ›Künstlerrollen‹, also jene Rollen für mechanische Klaviere, die den Anspruch erheben, das zuvor aufgezeichnete Spiel einer Pianistin oder eines Pianisten möglichst originalgetreu wiederzugeben. Solche Rollen wurden im Zeitraum von 1905 bis etwa 1930 von einer Vielzahl an Firmen in Europa und den USA gefertigt. Angesichts dieses Zeitraums mag es verwundern, dass meine erste Begegnung mit Rollenaufnahmen im Cembalounterricht[1] stattgefunden hat. Auch damit stehe ich bei weitem nicht allein da: Unter jenen Rollen-Aficionados, die Rollenaufnahmen primär unter musikalischen Gesichtspunkten betrachten, finden sich viele, die sich ihnen von den sogenannten ›historischen Tasteninstrumenten‹ her oder zumindest ganz allgemein aus der Sicht der historischen Aufführungspraxis genähert haben.[2] Warum? Beim Versuch, Musizierpraktiken vergangener Zeiten zu rekonstruieren, erweist sich der Mangel an klingendem Anschauungsmaterial vor der Erfindung der Tonaufnahme als kaum zu überschätzendes Hindernis. Selbstverständlich ist die sogenannte ›historisch informier-

1 An der Musikhochschule Freiburg i. Br. bei Prof. Dr. Robert Hill, dem ich an dieser Stelle für die vielen unschätzbaren Anregungen und Impulse, von denen ich bis heute profitiere, herzlich danken möchte.

2 Stellvertretend sei hier nur Neal Peres Da Costa genannt, dessen Buch die bislang umfangreichste Darstellung der auf den Rollen dokumentierten Aufführungspraxis enthält und dem ich für die Unterstützung meiner Arbeit in den letzten Jahren ebenfalls herzlich danken möchte; siehe Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

te Aufführungspraxis‹ dennoch zu sowohl wissenschaftlich belastbaren wie künstlerisch überzeugenden Aussagen und Ergebnissen gelangt. Aber die Frage »Wie mag es wirklich geklungen haben?« bleibt.

Klavierrollenaufnahmen eröffnen uns die Möglichkeit, die vergessenen Traditionen im Klavierspiel früherer Generationen nicht mehr nur aus Büchern und Beschreibungen rekonstruieren zu müssen, sondern sie unmittelbar hörend nachvollziehen zu können. Zwar stellen Klavierrollen nicht die frühesten Aufnahmen von Klavierspiel dar, denn schon in den 1880er- und 1890er-Jahren konnten die ersten akustischen Aufnahmen auf Edison-Walzen und Schellackplatten hergestellt werden. Aber immerhin sind uns auf Klavierrollen Interpretationen des ältesten Pianisten, dessen Spiel jemals aufgenommen wurde, erhalten geblieben: Carl Reinecke wurde 1824 geboren, also noch zu Lebzeiten Beethovens, und nahm 1905 und 1906 Rollen für die Firmen Welte und Hupfeld auf.

Vor allem aber ist es das beeindruckend umfangreiche Repertoire der Aufnahmen, das die Klavierrollen gegenüber den akustischen Aufnahmen der Zeit heraushebt. Bereits in den wenigen Jahren zwischen 1905 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs wurden die Pianistik des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Vertreterinnen und Vertreter in mehreren tausend Aufnahmen umfassend dokumentiert. Der Erfolg der Klavierrollen im Wettbewerb mit akustischen Aufnahmen hatte vor allem zwei Gründe: So konnten auch längere Werke problemlos aufgenommen werden, ohne dass diese mühsam auf mehrere Plattenseiten aufgeteilt werden mussten. Vor allem aber übertraf die Klangqualität der Wiedergabe bei weitem alles, was akustische Aufnahmeverfahren vor der Einführung des elektrischen Mikrofons (1925) zu leisten imstande waren. Bei der Wiedergabe erklang nämlich der Ton eines echten Klaviers. Und dennoch: Auch dem Medium der Klavierrolle haften Probleme an, die ihre Glaubwürdigkeit in Zweifel ziehen können.

Aus technologischer Sicht ist es ein klarer Fall: Eine Klavierrolle ist kein Tonträger. Die Rolle speichert keine akustischen Informationen (Schwingungen), sondern enthält Steuerbefehle für ein mechanisches Musikinstrument. Insofern besticht der er von Martin Elste analog zum »Tonträger« eingeführte Terminus »Tonsteuerungsträger«,[3] der sich aber leider, vielleicht auch da er so typisch deutsch konstruiert ist und ihm eine griffige englische Entsprechung fehlt, nicht allgemein durchgesetzt hat. Während also bei der Wiedergabe der Ton zwar von einem echten Instrument erzeugt wird, er daher einer historischen Tonaufnahme klanglich weit überlegen ist, werden die dynamischen Differenzierungen des Klaviertons eben gerade nicht von einem echten, menschlichen Pianisten erzeugt, sondern müssen anhand detaillierter Steuerbefehle auf der

3 Vgl. Martin Elste: *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc*, Kassel 1989.

Rolle mittels eines hochkomplexen pneumatischen Betonungsapparats nachgeahmt werden.

Diese Betonungsapparate der Reproduktionsklaviere wurden allgemein als technologische Meisterleistungen anerkannt, ihre Differenziertheit konnte erst viele Jahrzehnte später durch digital gesteuerte Computer-Flügel übertroffen werden. Und dennoch: Die Subtilität der Nuancierung sowie der individuelle Klang eines Pianisten/einer Pianistin konnten damit nicht vollständig abgebildet werden. Gegenüber den gravierenden technischen Defiziten der akustischen Tonaufnahme fielen diese Einschränkungen gering aus, sodass die meisten Pianistinnen und Pianisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Klavierrollen den Vorzug gegenüber Schallplattenaufnahmen gaben.[4] Aber angesichts dessen, dass sich Klavierrollen heute mit der Klangqualität modernster Hi-Fi-Aufnahmen messen müssen, genügen oft schon kleine Unzulänglichkeiten in der Nuancierung, um Zweifel daran aufkommen zu lassen, ob die Klavierrollen auch wirklich ein glaubwürdiges Bild des Spiels der darauf verewigten Künstlerinnen und Künstler zu liefern vermögen und uns als zuverlässige Quelle für die Erforschung der Musizierpraxis des 19. Jahrhunderts dienen können.

Gerade bei der Beurteilung solcher Unzulänglichkeiten der Rollenwiedergabe scheint mir die persönliche Erfahrung zentral, insbesondere wenn ein erstes Urteil über die Aufnahme vor allem durch ein von der Intuition geleitetes Anhören gefällt wird. Viele Ausdrucksmittel, die von Pianisten der Jahrhundertwende selbstverständlich angewendet wurden und fester Bestandteil der professionellen Interpretationspraxis waren, sind uns heute völlig fremd geworden. Dementsprechend neigen wir dazu, sie auf den Rollenaufnahmen als unglaubwürdig einzustufen – besonders dann, wenn sie durch eine allzu grobe Nuancierung klanglich unbefriedigend realisiert werden.

Die Herausforderung besteht nun darin, unmittelbar beim Anhören zu erfassen, welche Aspekte des Gehörten authentischer Teil der Interpretation sind, wo es sich um unvermeidbare Einschränkungen der dynamisch-klanglichen Differenzierung des Reproduktionsapparats handelt und was höchstwahrscheinlich einem mangelhaften Erhaltungszustand des Wiedergabeinstruments geschuldet ist.

Hierbei wird mir immer wieder bewusst, wie sehr mein persönlicher Zugang zu den Aufnahmen davon geprägt ist, dass ich seit meiner ersten Begegnung mit den Rollenaufnahmen angeleitet worden bin, das darin gehörte auch in der eigenen Praxis am Instrument nachzuvollziehen. Erst durch diese praktische Auseinandersetzung konnte

4 So etwa Ferruccio Busoni, der in großer Zahl für vier Hersteller von Reproduktionsklavieren (Welte, Hupfeld, Philipps und Aeolian) aufnahm, jedoch mit seinen akustischen Schallplattenaufnahmen und ihren Entstehungsumständen so sehr haderte, dass die Aufnahmen einer ersten Session im Jahre 1919 unveröffentlicht blieben und er das nahezu identische Repertoire 1922 nochmals aufnahm.

ich lernen, wie die beobachteten Ausdrucksmittel klanglich überzeugend gestaltet werden können und sich organisch in eine Interpretation integrieren lassen. Inzwischen erlaubt mir dies oft, auch dort die gestalterische Bedeutung solcher Ausdrucksmittel unmittelbar zu erkennen, wo die klangliche Umsetzung der Rolle nicht völlig zu überzeugen vermag. Die notwendige Nuancierung, die ein professionelles Klavierspiel auszeichnet und mit Sicherheit von allen großen Meistern der Jahrhundertwende auf höchstem Niveau beherrscht wurde, vermag ich beim Anhören im Geiste zu ergänzen.

Es scheint mir also wichtig, zu verstehen, dass ein objektives, analytisches Anhören von Klavierrollenaufnahmen nicht voraussetzungslos möglich ist. Es erfordert eine gewisse Vertrautheit mit den typischen Gestaltungsmitteln spätromantischen Klavierspiels sowie mit den technischen Voraussetzungen und Einschränkungen des jeweiligen Reproduktionsinstruments. Dennoch gilt auch: Ziel der Herstellung einer Klavierrolle war einzig und allein deren Wiedergabe, oder aus Sicht des Käufers: das Anhören der darauf enthaltenen Interpretation. So lässt es sich leicht nachvollziehen, warum selbst heute noch die klangliche Realität einer einzelnen Rollenabspielung oft im Wesentlichen als identisch zur Rolle selbst, also zu den darauf in Lochform (quasi digital) enthaltenen Informationen, angesehen wird – gedanklich handelt es sich dabei gewissermaßen bloß um zwei verschiedene ›Aggregatszustände‹ derselben Sache, nämlich der eingespielten Interpretation.

Dass die Rolle auch ohne abgespielt zu werden Zugang zur darauf enthaltenen Interpretation gewähren kann und sich auf diese Weise unter Umständen sogar präzisere und aussagekräftigere Informationen erhalten lassen als durch das bloße Anhören, ist findigen Musikwissenschaftlerinnen, Musikwissenschaftlern, Psychologinnen und Psychologen zwar schon früh bewusst geworden,[5] dennoch war eine wissenschaftliche Nutzung von Klavierrollen bei deren Erfindung und Produktion kein Thema. Heute stellt sich die Situation anders dar: Zum einen dürfen die beiden ›Aggregatszustände‹ (Rolle und Abspielung) insbesondere angesichts einer Fülle von unbefriedigenden Überspielungen auf Langspielplatte/Compact Disc oder im Internet nicht als identisch angesehen werden, zum anderen ist die Analyse der auf der Rolle enthaltenen ›Rohdaten‹ dank neuer Digitalisierungsmethoden wesentlich leichter geworden.

Die Analyse der digitalisierten Rollen am Computer ermöglicht gerade jenen Forscherinnen und Forschern, denen die eigene pianistische Erfahrung oder die Vertrautheit mit historischen Spielweisen fehlt, gegenüber dem bloßen Anhören einen objekti-

5 Vgl. zum Beispiel folgende, aus den 1920er- und 30er-Jahren stammenden Untersuchungen: John B. McEwen: *Tempo Rubato. Or Time-Variation in Musical Performance*, London 1928; Artur Hartmann: Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 84 (1932), S. 103–192.

veren Zugang zu den Interpretationen. Durch ein empirisches Messverfahren kann die Analyse auf jene Einzelaspekte der Aufnahme beschränkt werden, die als weitestgehend zuverlässig gelten können (insbesondere die zeitliche Anordnung der Töne).

Letztlich bin ich aber der Meinung, dass für die Analyse einer Rollenaufnahme im Idealfall auf beide ›Aggregatszustände‹ zurückgegriffen werden sollte und sich je nach Fragestellung mal der eine und mal der andere besser eignet. Dabei sollten Vorbehalte in Bezug auf den Quellenstatus von Klavierrollen, die mit Recht immer wieder vorgebracht werden, für jedes individuelle Forschungsvorhaben aufs Neue gewissenhaft thematisiert werden. Gleichzeitig bin ich überzeugt: Rollenaufnahmen haben sich als Ausgangspunkt für einen Erkenntnisgewinn über die Interpretationspraxis im frühen 20. Jahrhundert in der wissenschaftlichen Praxis vielfach bewährt. Die daraus gewonnenen Einsichten sind in den meisten Fällen schlüssig, überprüfbar und halten auch dem kritischen Vergleich mit Untersuchungen an anderen Quellentypen, etwa akustischen Tonaufnahmen, stand.[6]

Die Erfahrung lehrt aber, dass ein sachgerechter Umgang mit den Rollen, der ihnen als Quelle zur musikalischen Interpretation gerecht wird, oft mit großen Hürden verbunden ist und Forschende vor vielfältige Herausforderungen stellt. Ich möchte daher im Folgenden versuchen, einige grundlegende praktische Erfahrungen aus meiner Arbeit mit den Klavierrollen so darzustellen, dass sie interessierten Neulingen als Einstiegshilfe und Handleitung dienen können, sich selbst mit dieser hochspannenden Thematik zu befassen. Darüber hinaus kann der Aufsatz vielleicht auch dazu beitragen, einen offenen Austausch darüber anzuregen, wie innerhalb der kleinen und zudem weitverstreuten Gemeinschaft der Rollenforschenden Ideen für einen methodisch einheitlichen Umgang mit den Klavierrollen als Quelle der Interpretationsforschung entwickelt werden könnten.

Ich beschränkte mich hierbei im Wesentlichen auf die Reproduktionsklaviere der deutschen Hersteller Welte (Welte-Mignon 1904/05), Hupfeld (Dea 1907/08) und Philipps (Duca 1908/09). Zum einen sind mir diese aus der eigenen Arbeit wesentlich vertrauter als die amerikanischen Systeme von Aeolian (Duo-Art) und der American Piano Corporation (Ampico), zum anderen ist es mir ein Anliegen, von Beginn an ein Be-

6 Vgl. zum Beispiel Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996; Nigel Nettheim: The Reconstitution of Historical Piano Recordings. Vladimir de Pachmann Plays Chopin's Nocturne in E Minor, in: *Music Performance Research* 6 (2013), S. 97–125, http://mpronline.net/Issues/Volume%206%20[2013]/MPR0074.pdf (aufgerufen am 20. Juni 2019); Manuel Bärtsch: Welte vs. Audio. Chopins vielbesprochenes Nocturne Fis-Dur Op. 15/2 im intermedialen Vergleich, in: *»Recording the Soul of Music«. Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente?*, hg. von Christoph E. Hänggi und Kai Köpp, Seewen/Bern 2017, S. 106–131.

wusstsein dafür zu schaffen, dass mit den Künstlerrollen von Hupfeld und Duca ein noch nahezu unerschlossenes Repertoire von mehreren tausend Rollen der Wiederentdeckung und einer eingehenderen Analyse harrt.[7]

Wie geht man nun also vor, wenn man auf der Suche nach einer Rollenaufnahme ist?

Künstlerrollen-Repertoire Begibt man sich auf die Suche nach Klavierrollenaufnahmen, so geschieht dies in der Regel aus zwei verschiedenen möglichen Perspektiven. Entweder gilt das Hauptinteresse einer einzelnen Pianistin/einem einzelnen Pianisten, deren/dessen Spiel man über die Aufnahmen kennenlernen möchte, oder aber man ist auf der Suche nach verschiedenen Aufnahmen eines oder mehrerer bestimmter Werke. Diese verschiedenen Ausgangslagen spiegeln sich bereits in den frühesten Rollenkatalogen wider, auf deren mitunter mehreren hundert Seiten die Herstellerfirmen die Aufnahmen in der Regel sowohl nach Interpreten als auch nach Komponisten sortiert auflisteten. Leider existiert für keinen der Hersteller von Reproduktionsrollen ein vollständiger firmeneigener Gesamtkatalog. Um eine komplette Übersicht sämtlicher jemals veröffentlichter Aufnahmen zu erhalten, müssen stattdessen die Angaben aus verschiedenen, über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten erschienen General- und Supplementkatalogen zusammengeführt werden. Zumindest für drei Firmen sind solche Repertoirekataloge auf wissenschaftlich überzeugende Weise erstellt worden.[8]

Für die Interpretationsforschung wird es aber in den meisten Fällen nicht primär darauf ankommen, bei welcher Firma eine gesuchte Aufnahme erschienen ist. Eine methodische Beschränkung auf ein einzelnes Rollenformat wird daher eher die Ausnahme darstellen. Wer sich schnellstmöglich einen Überblick über das Gesamtrepertoire der Künstlerrollen verschaffen möchte, wird also am besten die einzige verfügbare Rollografie konsultieren, die zumindest den Versuch unternimmt, das Repertoire der Künstlerrollen möglichst vollständig zu erfassen: den Künstlerrollenkatalog von Larry Sitsky.[9]

7 Detaillierte Beschreibungen aller wichtigen Reproduktions- und Kunstspielklaviertypen finden sich auf der Seite des Pianola-Institute London, www.pianola.org (aufgerufen am 21. Juni 2019).

8 Hans-W. Schmitz/Gerhard Dangel: *Welte-Mignon Klavierrollen. Gesamtkatalog der europäischen Aufnahmen 1904–1932 für das Welte-Mignon-Reproduktionspiano*, Stuttgart 2006, als Online-Datenbank: www.welte-mignon.de/kat/index.php?design=museum (aufgerufen am 18. Februar 2019); Charles D. Smith/Richard J. Howe: *The Welte-Mignon. Its Music and Musicians. Complete Catalogue of Welte-Mignon Reproducing Piano Recordings 1905–1932*, New York 1994; Charles D. Smith: *Duo-Art Piano Music. A Complete Classified Catalog of Music Recorded for the Duo-Art Reproducing Piano*, Monrovia 1987; Elaine Obenchain: *The Complete Catalog of Ampico Reproducing Piano Rolls*, New York 1977.

9 Larry Sitsky: *The Classical Reproducing Piano Roll. A Catalogue-Index*, 2 Bde., New York 1990 (Music Reference Collection, Bd. 23).

Sitsky hat in jahrzehntelanger mühevoller Arbeit eine beeindruckende Zahl von Herstellerkatalogen zusammengetragen und daraus einen Repertoirekatalog erstellt, der in seiner Vollständigkeit bis heute unübertroffen ist. Dabei übernimmt er das Ordnungssystem der alten Kataloge und teilt sein Werk in zwei Bände, wobei der eine die Aufnahmen nach Komponistin/Komponist – Werktitel anordnet, der andere nach dem Namen der Interpretin, des Interpreten.

Ein warnender Hinweis sei mit Blick auf die in der englischsprachigen Welt weniger geläufigen Hupfeld-Rollen gegeben:[10] Sitskys Katalog führt alle Hupfeld-Titel als ›Triphonola‹-Rollen auf. Die überwiegende Zahl der verzeichneten Aufnahmen ist jedoch ursprünglich für das Vorgängersystem Dea aufgenommen und zusätzlich auch in Versionen für Hupfelds gewöhnliche Kunstspielklaviere (ohne Dynamikreproduktion) als Phonola- oder Animatic-Rollen veröffentlicht worden. Hupfeld nutzte für all diese Systeme verschiedene Nummerierungssysteme, sodass in Europa, wo auch die älteren Hupfeld-Systeme eine gute Verbreitung gefunden hatten, dieselbe Aufnahme gegebenenfalls unter drei verschiedenen Nummern gefunden werden kann. Nummern der Versionen für Phonola und Dea sind aus Sitskys Katalog allerdings nicht zu entnehmen (ihm stand kein Dea-Katalog zur Verfügung); jene der Animatic-Rollen sind mit den Triphonola-Nummern identisch. Auch existiert bedauerlicherweise bislang kein vollständiger Katalog zu den Hupfeld-Rollen. Hier ist man also immer noch darauf angewiesen, die alten Firmenkataloge zu konsultieren.[11] Ein Kuriosum stellt die während der Blütezeit der Klavierrollen von Hupfeld herausgegebene Buchveröffentlichung *Musikästhetische Betrachtungen* dar: Sie enthält umfangreiche Werkeinführungen zum Rollenrepertoire der Firma Hupfeld. Leider gehen die Autoren, die selbst gut mit dem Auf-

10 Die Firma Hupfeld brachte 1902 als deutsches Gegenstück zum amerikanischen Pianola die Phonola – ein Kunstspielklavier mit 72/73 Tönen – heraus und dominierte von da an dieses Marktsegment in Deutschland. Als Reaktion auf die Einführung des Welte-Mignons und die dafür aufgenommenen Künstlerrollen begann auch Hupfeld im Herbst 1905, Pianistinnen und Pianisten für die Herstellung von Notenrollen aufzunehmen. Diese Aufnahmen wurden zunächst nur in den Versionen für die Phonola veröffentlicht. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass der Aufnahmeapparat bereits von Beginn an alle notwendigen Informationen aufzeichnen konnte, die später für die Veröffentlichung von Rollen für das Reproduktionsklavier Dea benötigt wurden. Dieses 1907 vorgestellte Instrument setzte sich nie gegen die Konkurrenz des Welte-Mignons durch; so sind Dea-Rollen heute sehr selten. Später transferierte Hupfeld alle Aufnahmen auf ein den Normen der Buffalo-Convention entsprechendes Standardformat für Kunstspielklaviere mit 88 Tönen. Diese Rollen wurden Animatic genannt und waren auch auf Instrumenten anderer Hersteller abspielbar. Sie waren die Grundlage für die Triphonola-Rollen, die für das nach dem Ersten Weltkrieg eingeführte zweite Reproduktionsklavier von Hupfeld produziert wurden.

11 Diese sind bislang leider nicht online zugänglich. Beste Ansprechpartnerin bei der Suche nach Katalogen ist gegenwärtig die Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V., die ein umfangreiches Archiv unterhält: www.musica-mechanica.de (aufgerufen am 18. Februar 2019).

nahmebetrieb bei Hupfeld vertraut waren, dabei jedoch nirgends auf die individuellen Interpretationen der aufgenommenen Pianistinnen und Pianisten ein.[12]

Die Rollen für das Reproduktionsklavier Duca der Frankfurter Firma Philipps sind in Sitskys Katalog umfassend aufgeführt. 2017 wurde darüber hinaus ein erhaltenes, handschriftliches Aufnahmebuch der Firma digitalisiert und online zugänglich gemacht. Mit Angaben zu Aufnahmedaten und Rollenlänge enthält es wertvolle Zusatzinformationen zu diesem bislang nahezu unerschlossenen Rollenrepertoire.[13]

So unersetzlich der Blick in Sitskys Katalog auch ist, so ist er doch oftmals gleichermaßen inspirierend wie frustrierend. Häufig muss man nämlich feststellen, dass es für viele der dort gelisteten Aufnahmen alles andere als offensichtlich ist, wie und wo man an ein Exemplar der Rolle gelangen könnte.

Rollenabspielungen im Internet und auf CD In der Regel wird man wohl schon aus pragmatischen Gründen dazu neigen, zuerst nach einer Audioaufnahme der Rolle zu suchen. Für ein erstes Kennenlernen der Interpretation sollte diese in den meisten Fällen genügen, und sie erspart einem die Arbeit, selbst nach einem geeigneten Abspielinstrument zu suchen. Die Verfügbarkeit von Audio- beziehungsweise Videoaufnahmen von Rollenabspielungen hat sich in den letzten Jahren stark vergrößert, in erster Linie dank der fleißigen Arbeit vieler passionierter Sammlerinnen und Sammler, die ihre Instrumente in einer großen Zahl von Aufnahmen online präsentieren. Ich gebe zu, auch mir hat dieses reichhaltige Angebot an Rollenaufnahmen die Arbeit in den letzten Jahren enorm erleichtert – und noch immer gibt es einzelne Rollen, für die ein Youtube-Video meine bislang einzige Quelle darstellt. Dennoch musste ich lernen, diese Videos mit äußerster Vorsicht zu genießen, sofern ich sie als Quelle meiner wissenschaftlichen Arbeit verwenden möchte. Und manchen Kolleginnen und Kollegen, gerade den qualitätsbewussten Restauratorinnen und Restauratoren, sind viele dieser privaten Veröffentlichungen inzwischen ein Dorn im Auge: Divergiert doch das Niveau der Aufnahmen – sowohl in Bezug auf den Zustand der Instrumente als auch hinsichtlich der Abspielbedingungen der Rolle (dazu unten mehr) – so stark und ist in manchen Fällen leider derart indiskutabel, dass viele dieser Aufnahmen Gefahr laufen, den ohnehin schon immer umstrittenen Quellenstatus der Künstlerrollen nachhaltig zu ruinieren. Gleichzeitig erstaunt es, dass in der Fachliteratur der letzten Jahre einige Besprechungen von Klavier-

12 Otto Neitzel/Ludwig Riemann: *Musikästhetische Betrachtungen. Erläuterungen des Inhalts klassischer und moderner Kompositionen des Phonola- und Dea-Künstlerrollen-Repertoirs*, Leipzig ³1909.

13 Philipps-DUCA Aufnahmebuch 1908–1912, im Besitz von Thomas Richter, digitalisiert durch Marc Widuch, www.faszinationpianola.de/pianola-geschichte--typen/philipps-duca-aufnahmebuch/index.html (aufgerufen am 18. Februar 2019).

rollenaufnahmen nur anhand ebensolcher YouTube-Videos vorgenommen wurden, und zwar ohne dabei auf die quellenkritischen Probleme ausreichend einzugehen.

Es soll also einerseits ermutigt werden, den nahezu unerschöpflichen Fundus an Rollenaufnahmen auf YouTube zu durchstöbern, gerade weil einem das Kennenlernen der Rollen auf diesem Wege vielleicht die mühsame Suche nach einem Original erspart, wenn sich eine Interpretation schon beim ersten Eindruck als uninteressant herausstellt. Andererseits muss gewarnt werden, dass in den allermeisten Fällen ein YouTube-Video als Quelle tiefergehender Analysen nicht ausreicht und daher nicht von der Aufgabe entbindet, die notwendigen quellenkritischen Nachforschungen zur jeweiligen Rolle selbst anzustellen. Wo es doch notwendig sein sollte, weiterführende Analysen auf der Grundlage eines YouTube-Videos zu erstellen, sei empfohlen, bevorzugt auf jene Videos zurückzugreifen, in denen die Rolle bei ihrem Lauf über den Gleitblock gefilmt wurde und deutlich erkennbar ist. So können wichtige Details direkt von der Rolle abgelesen werden, selbst wenn diese möglicherweise aufgrund des fragwürdigen Zustands des Instruments bei der Wiedergabe nicht korrekt umgesetzt werden.[14]

Größtes Manko der Videos (und auch vieler CD-Aufnahmen) ist es, dass in der Regel nicht genau geklärt werden kann, mit welcher Geschwindigkeit die Rollen abgespielt wurden. Vielmehr scheinen manche Besitzer der Rollen die Geschwindigkeit willkürlich dem gegenwärtigen Zustand des Instruments oder dem eigenen Geschmack zu überlassen. Einige Videos erwecken geradezu den Eindruck einer Karikatur, so sehr neigen sie zu übermäßig schnellen oder langsamen Tempi. Aber auch dort, wo das gewählte Tempo aus musikalischen Überlegungen heraus realistisch erscheint, darf dies nicht als Beweis für die Richtigkeit der Abspielgeschwindigkeit gelten. Zu sehr unterscheiden sich unsere heutigen Hörgewohnheiten (gerade in Bezug auf das pianistische Kernrepertoire des 19. Jahrhunderts) von den Aufführungspraktiken des frühen 20. Jahrhunderts, als dass wir imstande wären, die Rollentempi bloß nach ihrer musikalischen Plausibilität korrekt einzustellen. Außerdem darf nicht vergessen werden, dass das Klangbild der Aufnahme wesentlich von den Abspielbedingungen (Lautstärke und Intonation des Instruments, Größe und Akustik des Raums) abhängig ist und dies die Wahrnehmung des Tempos wesentlich beeinflusst. Auch in Bezug auf diesen Punkt muss leider angemerkt werden, dass viele der in den Videos verwendeten Instrumente klanglich weder nach musikalischen noch nach historischen Gesichtspunkten zu überzeugen vermögen.

14 Teilweise empfiehlt sich bei diesem Vorgehen, das Video mit Hilfe spezieller Software zu rotieren und gegebenenfalls zu spiegeln, sodass der Gleitblock waagrecht im Bild zu sehen ist und die Tonlöcher von tief (links) nach hoch (rechts) angeordnet sind. Dies erleichtert bei einiger Übung das Mitlesen der Rolle.

Neben den Online-Quellen gibt es selbstverständlich eine große Menge an Schallplatten- und CD-Veröffentlichungen, die zumindest bedeutende Ausschnitte aus dem Künstlerrollenrepertoire zugänglich und hörbar machen. Leider gilt aber auch hier, dass selbst eine (unter den Gesichtspunkten der Audiotechnik) noch so professionell produzierte Hi-Fi-Aufnahme keine Garantie dafür darstellt, dass die Rollen unter adäquaten Bedingungen und auf vorbildlich restaurierten Instrumenten abgespielt wurden. Auch lässt die Dokumentation (und damit die Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit) des Aufnahmevorgangs meist sehr zu wünschen übrig. Da sich einige dieser CD-Produktionen allerdings schon aufgrund ihrer weiten Verbreitung zu ›Standard-Versionen‹ mancher Rollen entwickelt haben, sollen ein paar wichtige hier dennoch kurz genannt werden:[15] Für das Welte-Mignon-System sind in Deutschland seit den 1950er-Jahren im Abstand von jeweils mehreren Jahrzehnten drei bedeutende Veröffentlichungen erschienen:

- *Musikalische Dokumente (Berühmte Komponisten spielen ihre Werke und Bedeutende Pianisten vergangener Zeiten)*, 25 10"-LPs, Telefunken 1955. – Die Mono-Aufnahmen entstanden noch zu Lebzeiten Edwin Weltes an dessen privatem Flügel. Bereits seine Witwe äußerte jedoch Bedenken hinsichtlich der Qualität dieser Aufnahmen.[16]
- *Welte-Mignon 1905. Erste Stereo-Aufnahmen mit berühmten Künstlern der Jahrhundertwende von Welte-Klavierrollen*, LP-Album, Telefunken 1971, später auch als CD. – Ambitioniertes Aufnahmeprojekt an einem Steinway-Welte-Flügel mit umfangreichen historischen und technischen Informationen im Booklet. Das klangliche Ergebnis vermag heute nicht mehr voll zu überzeugen.
- *Welte-Mignon Mystery*, CD-Serie, Tacet seit 2005. – Umfangreichste Aufnahmeserie, die technisch durch Hans-W. Schmitz, einen der führenden Restauratoren von Reproduktionsklavieren, betreut wird. Verwendet wird ein Welte-Mignon-Vorsetzer vor einem modernen Steinway-D-Konzertflügel, woraus ein verhältnismäßig ›moderner‹ Aufnahmeklang entsteht. Da insbesondere die Tempoeinstellung der Rollen sehr gewissenhaft vorgenommen wurde und die Provenienz der Rollen über Hans-W. Schmitz eindeutig nachvollziehbar ist, kann der dokumentarische Wert dieser CD-Reihe als sehr hoch eingeschätzt werden.[17]

15 Eine ausführlichere Besprechung wichtiger CD-Veröffentlichungen mit Rollenaufnahmen findet sich in Martin Elste: Cinematograph des Clavierlautes, in: *Fono-Forum* 8 (2004), S. 40–44.

16 Dies geht aus privaten Dokumenten Elisabeth Weltes hervor, die sich heute im Augustiner-Museum Freiburg i. Br. befinden. Ich danke Gerhard Dangel vielmals für diese Information.

17 Darüber hinaus wurden in den USA noch zwei Schallplattenserien mit Welte-Mignon-Aufnahmen veröffentlicht: *Great Masters of the Keyboard*, Columbia 1950 (von Richard Simonton 1948 an Edwin Weltes private Flügel aufgenommen); *The Welte Legacy of Piano Treasures*, Recorded Treasures Inc. 1954, 12 LPs, von Walter S. Heebner mit einem Vorsetzer aufgenommen. Das Booklet enthält eine einflussreiche, heute aber nicht mehr anerkannte Hypothese über die Aufnahmetechnologie von Welte.

Gesondert zu betrachten sind die wenigen Einzelaufnahmen, die in den 1930er-Jahren für den Berliner Reichsfunk unter Mitwirkung des Welte-Erfinders und -Cheftechnikers Karl Bockisch produziert und anschließend als Schellackplatten beim Label Odeon veröffentlicht wurden. Sie können als einziges Tondokument angesehen werden, das ein Welte-Instrument im absoluten Optimalzustand hörbar macht, nicht nur was die den technischen Zustand des Instruments anbelangt, sondern auch seine klangliche Einrichtung. Aufgrund dieses Sonderstatus stehen diese Aufnahmen seit Jahren im Fokus der Berner Rollenforschung und dienen inzwischen auch den mitwirkenden Restauratoren als wichtigstes Vorbild für die Einrichtung der Instrumente.[18]

Auch über die Grenzen des Welte-Systems hinaus hat die CD-Reihe *The Condon Collection* die wichtigsten Rolleneinspielungen vieler bedeutender Interpretinnen und Interpreten des frühen 20. Jahrhunderts auf Tonträgern zugänglich gemacht.[19] Während die Qualität der Abspielungen in den meisten Fällen zumindest teilweise zu überzeugen vermag, sind die beiliegenden Informationen so unzureichend, dass sich bisweilen nicht einmal erkennen lässt, von welchem Rollensystem eine Aufnahme stammt. Während die Aufnahmen für sich alleine also nur bedingte Aussagekraft haben, so sind sie doch langfristig insofern relevant, als sie den umfangreichen Bestand der Rollensammlung von Denis Condon in klanglicher Gestalt dokumentieren, was eine wertvolle Ergänzung zu den Digitalisierungsprojekten derselben Sammlung durch Peter Phillips und die Stanford University (siehe unten) darstellt.[20]

Letztlich muss leider gesagt werden, dass kommerzielle CD-Veröffentlichungen in den meisten Fällen zumindest gegenüber den besseren YouTube-Aufnahmen keine wesentlichen Vorteile bieten, allerdings fast all ihre Einschränkungen teilen. Zu welch großen Unterschieden in der Wiedergabe einer Rolle eine unsachgemäße Einstellung und ein mangelhafter Zustand des Instruments führen kann, wird besonders deutlich,

18 Diese Aufnahmen wurden veröffentlicht auf *Piano Rolls & Discs – Selected Comparisons*, Symposium Records 1211, 2004. Zur Bedeutung dieser Aufnahmen als Maßstab für heutige Restaurierungsarbeiten an Welte-Mignon-Instrumenten vgl. Kai Köpp: Interpretationsanalyse an Welte-»Künstlerrollen«. Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen, in: *Claude Debussys Aufnahmen eigener Klavierwerke*, hg. von Tihomir Popovic und Olivier Senn, Stuttgart 2019 (im Druck).

19 Die CD-Serie ist heute als Neuauflage unter dem Titel *Masters of the Piano Roll* beim Label Dal Segno erhältlich.

20 Da die amerikanischen Reproduktionssysteme hier nur am Rande behandelt werden, kann auf CD-Veröffentlichen mit Ampico- oder Duo-Art-Aufnahmen nicht näher eingegangen werden. Neben den in der Condon-Collection enthaltenen Aufnahmen seien zwei hochwertige CD-Reihen zumindest kurz erwähnt: *Grand Piano*, Nimbus Records (CD-Serie mit Aeolian Duo-Art-Rollen); *A Window in Time. Rachmaninoff* (2 CDs mit Ampico-Rollen von Sergej Rachmaninoff). Die Rollen wurden von Wayne Stahnke zunächst digitalisiert und anschließend auf dem Bösendorfer 290SE Reproduktionsflügel abgespielt.

wenn man Rollen untersucht, zu denen mehrere verschiedene Audioüberspielungen erhältlich sind.[21]

Eine für die wissenschaftliche Arbeit vorbehaltlos nutzbare Aufnahmereihe steht noch aus.[22] Ideal wäre eine Produktion, die neben dem einwandfreien technischen Zustand des Reproduktionsmechanismus besonderen Wert auf ein historisches Klangbild des Wiedergabeinstruments legt. Nur die Klanglichkeit eines Flügels der Aufnahmezeit und die damals übliche technische und klavierbauerische Abstimmung auf das Reproduktionssystem kann das volle Potenzial der Rollenaufnahmen als historische Quellen auch hörend erfahrbar machen. Darüber hinaus sollten Neuveröffentlichungen die Aufnahmebedingungen so genau wie möglich dokumentieren. Als Idealfall könnte an eine kritische Quellenedition von Künstlerrollen gedacht werden, die neben bestmöglichen Audioaufnahmen auch Scans und digitalisierte Versionen der Rolle miteinschließen würde.

Auffinden von Rollenoriginalen Ob eine Audioaufnahme der Rolle für eine angestrebte Interpretationsanalyse ausreichend genau ist, kann nicht pauschal beantwortet werden. Zu sehr hängt dies davon ab, welche Parameter der Interpretation letztlich untersucht werden sollen. Sobald aber mehr als nur eine grobe Einordnung der Aufnahme vorgenommen werden soll, empfiehlt es sich dringend, sich selbst auf die Suche nach einem Exemplar der Rolle zu begeben. Nur anhand der konkreten Rolle kann das Potenzial der Quelle für die Interpretationsforschung voll ausgeschöpft werden. Rollenexemplare ausfindig zu machen, kann allerdings zu einer mühsamen und zeitraubenden, im schlimmsten Falle auch fruchtlosen Betätigung werden.

Der schnellste und einfachste Weg, an eine Rolle zu gelangen, ist der Erwerb einer neu gestanzten Kopie. Insbesondere für das Welte-Mignon-System bietet Thomas Jansen gegenwärtig eine beeindruckend große Auswahl an Titeln als Neustanzungen zum Kauf an.[23] Die Rollen sind von hoher Qualität und spielen in der Regel auf den meisten Instrumenten problemlos. Für die Wissenschaft stellt solch eine Rollenkopie allerdings ein methodisches Problem dar: Wird eine moderne Neustanzung als Grundlage für die Analyse herangezogen, ist deren Aussagekraft unauflöslich mit der Genauigkeit der

21 Vgl. dazu Edoardo Torbianelli/Sebastian Bausch: Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?, in: »*Recording the Soul of Music*«, S. 132–139.

22 Am nächsten kommen dem gegenwärtig neben den TACET-Aufnahmen die wenigen veröffentlichten Aufnahme des Pianola-Instituts, zu denen über die Produzenten und Leiter des Instituts Rex Lawson und Denis Hall auch gegebenenfalls benötigte Hintergrundinformationen eingeholt werden können. http://pianola.org/concerts/concerts_recordings.cfm (aufgerufen am 24. Februar 2019).

23 Musikwerkstatt Thomas Jansen, www.notenrollen.de/index.html (aufgerufen am 24. Februar 2019).

Kopie, also der Präzision sowohl des zugrunde liegenden Scanvorgangs als auch der Stanzung abhängig. Gegenwärtig gibt es allerdings keinen erkennbaren Grund, an der Zuverlässigkeit der Kopien zu zweifeln. Neben der unkomplizierten Verfügbarkeit bieten diese Kopien außerdem noch den Vorteil, dass eine eindeutige Referenzierung der Quelle möglich ist. Sollte es nötig sein, Messergebnisse zu einem späteren Zeitpunkt zu reproduzieren und zu überprüfen, ist dies jederzeit durch das Bestellen einer weiteren Kopie möglich.

Wird zwingend ein historisches Original einer Rolle – oder ein Titel, der nicht als Kopie erhältlich ist – benötigt, gestaltet sich die Suche oftmals schwieriger. Viele Museen, Bibliotheken, Universitäten und andere öffentliche Einrichtungen besitzen umfangreiche Sammlungen an Klavierrollen. Allerdings erwachte oft erst in den letzten Jahren ein Bewusstsein dafür, Klavierrollen ähnlich sorgsam zu katalogisieren wie andere Medien und die Bestände der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vielerorts existieren immer noch nur provisorische Bestandslisten, die nicht über die Online-Findmittel aufrufbar sind. Eine beispielhafte Ausnahme bildet die Rollensammlung des Deutschen Museums in München, die im Rahmen eines DFG-Forschungsprojekts aufwendig in einer Online-Datenbank katalogisiert und dokumentiert wurde.[24] Im Rahmen dieses Projekts wurden auch wegweisende Richtlinien zur Katalogisierung von Klavierrollen erstellt. Ähnlich umfangreiche Anstrengungen werden gegenwärtig auch im Rahmen des »Player Piano Project« am Stanford Department of Music & Archive of Recorded Sound – insbesondere für die Erschließung der Rollensammlung von Denis Condon – unternommen.[25] Insgesamt ist die Erschließung der Rollenbestände im Internet allerdings noch zu lückenhaft, als dass bei der Suche nach einzelnen Titeln eine Online-Recherche allein ausreichend Erfolg versprechen würde. Der aussichtsreichste Weg ist meist, gezielt bei einzelnen Institutionen anzufragen, die für umfangreiche Bestände beispielsweise eines bestimmten Repertoires oder Rollentyps bekannt sind.

Bis heute befindet sich aber der überwiegende Teil an Rollen in privatem Besitz, entweder halböffentlich in den Beständen privat geführter Museen für mechanische Musikinstrumente oder bei individuellen Sammlerinnen und Sammlern, Restauratorinnen und Restauratoren, Händlerinnen und Händlern. Eine systematische Suche nach einzelnen Titeln kann hier meist nicht vorgenommen werden. Allerdings sind Sammlerinnen, Sammler, Händlerinnen und Händler untereinander in der Regel so gut vernetzt, dass die Suche selbst nach seltenen Rollen durch persönliche Kontakte oftmals zum Erfolg führen kann.

24 Notenrollensammlung des Deutschen Museums, https://digital.deutsches-museum.de/projekte/notenrollen/ (aufgerufen am 24. Februar 2019).

25 http://library.stanford.edu/projects/player-piano-project (aufgerufen am 24. Februar 2019).

Bestrebungen, öffentliche und private Rollenbestände gleichermaßen nach einem einheitlichen und für die Zwecke der Wissenschaft optimiertem System zu erschließen und zu katalogisieren, werden gegenwärtig von verschiedener Seite aus angedacht.[26] Noch ist nicht absehbar, wie schnell hier mit einer erfolgreichen Umsetzung in relevantem Umfang zu rechnen ist, jedoch sollte fortwährend dafür geworben werden, jegliche Hürden abzubauen, die den freien Austausch von Wissen über Rollenbestände behindern.

Ob und auf welche Weise eine ausfindig gemachte Rolle für eine wissenschaftliche Untersuchung abgespielt oder möglicherweise auch entliehen werden kann, lässt sich nicht allgemein sagen. Zu sehr unterscheiden sich die Bedingungen zwischen den verschiedenen Sammlungen. Im schlimmsten Fall steht am Fundort kein geeignetes Instrument für den jeweiligen Rollentyp zur Verfügung, sodass ohne eine Ausleihe kein Anhören der Rolle möglich ist. Doch auch wenn es möglich ist, eine Rolle vor Ort abzuspielen, so ist die Aussagekraft der Abspielung wesentlich vom Zustand des Wiedergabeinstruments abhängig. Große Veränderungen am Instrument können natürlich ohne Hilfe eines kundigen Restaurators nicht vorgenommen werden. Mit einigen wenigen Vorbereitungen kann aber zumindest die Zuverlässigkeit mancher Abspielparameter überprüft und gewährleistet werden.

Rollenabspielungen selbst herstellen Mehr als von allem anderen hängt die Aussagekraft einer Rollenabspielung davon ab, das korrekte Abspieltempo am Wiedergabeinstrument einzustellen. Auch wenn in der Forschung der letzten Jahrzehnte immer wieder andere mögliche Modelle diskutiert wurden, kann es heute doch als nahezu gesichert gelten, dass alle eingespielten Künstlerrollen bei konstanter Achsgeschwindigkeit der Aufwickelspule abgespielt werden sollten.[27] Das richtige Grundtempo variiert allerdings zwischen den verschiedenen Herstellern. Die genauesten Untersuchungen zum Rollentempo wurden mit Blick auf das Welte-Mignon-System angestellt. Durch Quellen und Kalibrierungsrollen können Belege für ein Anfangstempo von 2,9 Metern oder 3,0 Metern pro Minute gefunden werden, eine Markierung am einzigen, nur fragmentarisch erhaltenen Aufnahmeapparat der Firma Welte deutet nach neuesten Untersuchungen auf ein Tempo von circa 2,97 Metern pro Minute hin.[28] Auch wenn Unter-

26 So zum Beispiel auf Initiative von Marc Widuch, Jerry McBride und Josef Focht im Rahmen des »Global Piano Roll Meeting« 2018, www.en.faszinationpianola.de/global-piano-roll-meeting/index.html (aufgerufen am 24. Februar 2019).

27 Vgl. Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk* sowie Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos. The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*, PhD Dissertation, University of Sydney 2017, https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16939 (aufgerufen am 25. Februar 2019).

28 Vgl. Hans-W. Schmitz: Untersuchungen am Aufnahmeapparat für die Welte-Philharmonie-Orgelrollen, in: »*Recording the Soul of Music*«, S. 51–67, hier S. 63.

schiede innerhalb dieser Bandbreite zumindest bei manchen Rollen durchaus wahrnehmbar sind, scheint es wenig sinnvoll zu sein, das Abspieltempo innerhalb dieses in jedem Fall zu plausiblen Ergebnissen führenden Spielraums weiter eingrenzen zu wollen, da auch über die Präzision bei der Kalibrierung des Aufnahmeapparats keine Informationen vorliegen.[29] Wichtig ist jedoch unbedingt, die bei der Abspielung einer Rolle verwendete Geschwindigkeit vorab genau zu ermitteln und zu dokumentieren.

Dafür kann folgendermaßen vorgegangen werden:[30] Auf einem langen Tisch oder dem Boden wird der Anfang der Rolle abgewickelt und ausgebreitet. Anschließend wird von der ersten Perforation der Rolle an eine Strecke von 1,5 Metern abgemessen und durch eine sehr feine und weiche Bleistiftmarkierung gekennzeichnet. Nachdem die Rolle vorsichtig wieder aufgewickelt worden ist, kann sie in das Instrument eingespannt werden. Nun wird der Abspielvorgang gestartet und in dem Moment, in dem die erste Perforierung den Gleitblock passiert, eine Stoppuhr gestartet. Sobald anschließend die Bleistiftmarkierung an den Gleitblock gelangt, wird die Uhr angehalten. An der genommenen Zeit kann leicht abgelesen werden, ob die Rolle zu schnell oder zu langsam lief. Der Temporegler am Instrument wird nun entsprechend verstellt, die Rolle zurückgespult und das Experiment wiederholt, bis zwischen erstem Loch und Bleistiftmarkierung möglichst exakt 30 Sekunden vergehen. Es ist dringend zu empfehlen, diesen Einmessvorgang bei jeder abzuspielenden Rolle von neuem vorzunehmen, da die unterschiedlichen Dicken, Papierarten und Erhaltungszustände der Rollen auch bei gleicher Einstellung des Temporeglers aufgrund der sich unterscheidenden Widerstände zu erheblichen Schwankungen im Tempo führen können. Dies hängt mit der drehmomentschwachen Konstruktionsweise des Windmotors zusammen, der für den Antrieb der Aufwickelspule zuständig ist.

Während des Abspielens der Rolle sollte außerdem darauf geachtet werden, dass keine ruckartigen Tempoveränderungen und Gleichlaufschwankungen zu erkennen sind. Wirklich genau kann die Tempostabilität nur mit speziellen Messgeräten überprüft werden, doch sowohl am Gleitblock als auch bei der Drehbewegung des Windmotors für den Spulenantrieb kann eine optische Überprüfung zumindest vor gröberen technischen Problemen warnen. Sofern ausreichend Zeit zur Verfügung steht, ist es außerdem zu empfehlen, die Rollen mehrmals abzuspielen. Gerade nach langer Lagerung und eventuell unsorgfältiger Aufwicklung können beim erstmaligen Abspielen einer Rolle

29 Einige wenige, insbesondere sehr lange Rollen müssen in deutlich langsamerer Geschwindigkeit abgespielt werden. In der Regel wurde dies von Welte mit dem Hinweis »langsamer stellen« auf der Rollenschachtel markiert. Eine genaue Tempoangabe für diese Rollen ist gegenwärtig nicht möglich.

30 Das im Folgenden beschriebene Praxiswissen verdankte ich vor allem der langjährigen Zusammenarbeit mit Hans-W. Schmitz, dem ich an dieser Stelle für seine Hilfsbereitschaft und die unzähligen wertvollen Auskünfte ganz herzlich danken möchte.

größere Schwierigkeiten auftreten, was sowohl die Spurhaltung als auch die Gleichmäßigkeit der Abwicklung anbelangt. Eine wenigstens einigermaßen zuverlässige Tonaufnahme der Rolle kann dann möglicherweise erst beim zweiten oder dritten Abspielvorgang erstellt werden. Während des gesamten Abspielvorgangs sollte die Rolle zudem am Gleitblock ›mitgelesen‹ werden. Mit ein wenig Übung lässt sich so ohne Probleme erkennen, ob zumindest alle auf der Rolle vorhandenen Töne ordnungsgemäß erklingen. Eine unangenehme Situation kann auftreten, wenn die Rolle während des Abspielens seitlich ›verläuft‹, also die Perforationen der Rolle auf den falschen oder auch zwischen den Löchern des Gleitblocks zu liegen kommen.[31] Oft ist damit verbunden, dass die Ränder der Rolle beginnen, an den Holzwangen der Aufwickelspule anzustoßen, was zu erheblichen Beschädigungen der Rolle führen kann. In diesem Fall ist große Vorsicht geboten. In der Regel sollte aber zumindest in den Museen für automatische Musikinstrumente Fachpersonal anwesend sein, das hinreichend mit solchen Situationen vertraut ist und zu beurteilen vermag, ob eine Rolle dennoch gefahrlos abgespielt werden kann. In vielen Sammlungen wird für die jeweiligen Instrumente auch eine Skala- oder Kalibrierungsrolle verfügbar sein, die den Technikerinnen und Technikern zur Funktionsüberprüfung und Feineinstellung des Instruments dient. Auch wenn unkundige Benutzerinnen und Benutzer natürlich keine Änderungen an den damit zu überprüfenden Einstellungen vornehmen können, ist das Abspielen der Rolle zu Beginn der Arbeit mit dem Instrument dennoch zu empfehlen. Dadurch kann zumindest schnell erkannt werden, ob am Instrument gravierende Probleme zum Beispiel in Bezug auf die Repetitionsfähigkeit und die Arbeit der Dynamikbälge bestehen.[32]

Für Duca-Rollen der Firma Philipps kann grundsätzlich das gleiche Vorgehen gewählt werden. Das Duca-Reproduktionssystem ist technisch eng mit Welte-Mignon verwandt, und nachdem den Duca-Rollen lange Zeit nahezu keine Beachtung geschenkt wurde, fand in letzter Zeit ein zunehmend reger Austausch unter Sammlerinnen, Sammlern, Forscherinnen und Forschern zu diesem Thema statt. Leider ließ sich bislang aber keine eindeutige Quelle zum originalen Abspieltempo finden. Als gesichert kann nur

31 Ein ähnliches Problem kann entstehen, wenn die Rolle aufgrund unsachgemäßer Lagerung (zum Beispiel bei extremer Trockenheit) geschrumpft ist. Es können auch Mischformen auftreten, die teilweise schwer zu erkennen sind, etwa dass zwar die Tonspuren richtig wiedergegeben werden, die Betonungs- und Pedalspuren am Rand der Rolle jedoch zwischen oder auf den falschen Löchern zu liegen kommen.

32 Zumindest für das Welte-Mignon existieren unterschiedliche Versionen dieser Kalibrierungsrollen: Einfache Versionen für die Besitzerinnen und Besitzer der Instrumente kontrollieren die Grundfunktionen, an denen erfahrene Benutzerinnen und Benutzer notfalls sogar selbst kleine Nachjustierungen vornehmen können. Die Firmenrollen standen nur den Welte-Technikerinnen und -technikern zur Verfügung, sie testen auch kleinste technische Details, die nur von professionellen Restauratorinnen und Restauratoren reguliert werden können.

gelten, dass alle Rollen mit derselben Geschwindigkeit abzuspielen sind.[33] Nachdem viele Möglichkeiten zur Tempoeinstellung diskutiert worden sind, wird inzwischen aufgrund der experimentellen Befunde aber davon ausgegangen, dass auch die Duca-Rollen mit einem Anfangstempo von 3 Meter pro Minute abgespielt werden sollten.[34]

Wesentlich schwieriger stellt sich die Situation für all jene Systeme dar, die mit flexiblen Temposkalen gearbeitet haben. Diese Problematik wird für die amerikanischen Reproduktionssysteme umfassend von Peter Phillips behandelt.[35] Leider liegen ähnliche Untersuchungen für die Künstlerrollen der Firma Hupfeld noch nicht vor; die Ausgangslage ist hier noch wesentlich komplizierter. Grundsätzlich muss davon ausgegangen werden, dass Hupfeld für die Rollen vom Typ Phonola, Dea und Animatic/Triphonola drei unterschiedliche Temposkalen verwendete, eine Angabe wie beispielsweise »Tempo 50« auf den drei Systemen also verschiedene Geschwindigkeiten meint. Außerdem sind die drei Rollentypen unterschiedlich skaliert. Phonola, Dea und Triphonola-Rollen derselben Aufnahme stehen in einem Längenverhältnis von ungefähr 1 : 0,75 : 0,66 zueinander. Als Arbeitshypothese, die sich in der Praxis aber bislang gut bewährt hat, gehe ich davon aus, dass dem ursprünglichen Tempoverhalten der Aufnahme mit den Rollen für die Phonola am nächsten gekommen werden kann.[36] Zu plausiblen Resultaten gelangt man, wenn man von folgender Interpretation der Phonola-Temposkala ausgeht:

Tempoangabe	40	50	60	70	80
Papiergeschwindigkeit	2 m/min	2,5 m/min	3 m/min	3,5 m/min	4 m/min

Natürlich muss auch bei Hupfeld (wie im Falle von Ampico und Duo-Art durch Phillips nachgewiesen) davon ausgegangen werden, dass es bei den Tempobezeichnungen auf den Rollen immer wieder zu Fehlern gekommen ist, sodass die aufgedruckte Angabe nicht zwingend dem ursprünglichen Aufnahmetempo entsprechen muss. Für die anderen Rollentypen müssten die Werte entsprechend der Längenverhältnisse der Rollen angepasst werden. Besser ist es aber, einen Scan der Rolle anzufertigen (siehe unten), von diesem aus auf die Länge der Phonola-Rolle zurückzuschließen (also etwa für Animatic-Rollen die Länge um den Faktor 1,5 strecken) und erst dann die Tempoberechnungen vorzunehmen. Hierdurch werden auch die Auswirkungen der unterschiedlichen Beschleunigungen kompensiert.

33 Durch Hans-W. Schmitz mündlich überlieferte Aussage eines ehemaligen Mitarbeiters der Firma Philipps.

34 Bislang unpublizierte Untersuchungen von Peter Phillips, Marc Widuch und Sebastian Bausch.

35 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*.

36 Hierfür müssen zusätzlich die unterschiedlichen Spulendurchmesser an den verschiedenen Instrumententypen berücksichtigt werden.

Rollen digitalisieren Angesichts dessen, dass auf einer Klavierrolle alle Informationen über die darauf enthaltene Interpretation bereits in einem quasi-digitalen, leicht auszuwertenden Format vorliegen, bietet es sich an, eine wirklich genaue Analyse von Rollenaufnahmen nicht ausschließlich über den Umweg einer immer mit Ungenauigkeiten behafteten Abspielung vorzunehmen, sondern durch das Ausmessen und Auslesen der Rolle selbst. Schon die ersten Interpretationsanalysen größeren Umfangs verwendeten Klavierrollen als Quellen, und die Wissenschaftler mussten damals von Hand Abstände und Längen von Tönen auf der Rolle ausmessen.[37] Auch in jüngerer Zeit wurden manche Untersuchungen an Klavierrollen noch von Hand vorgenommen.[38] Gleichzeitig sind in den letzten Jahrzehnten Methoden entwickelt worden, um die Papierbänder zu digitalisieren und die darauf enthaltenen Lochinformationen in Form von MIDI-Dateien zu speichern.

Grundsätzlich muss zwischen zwei völlig verschiedenen Digitalisierungsverfahren unterschieden werden, die aber beide zu hochwertigen, wissenschaftlich verwertbaren Ergebnissen führen. Zum einen können die Rollen mit optischen Verfahren in Bilddateien verwandelt werden, aus denen dann mittels einer Software automatisiert die Lochinformationen ausgelesen und in MIDI-Befehle konvertiert werden. Wurden solche Geräte ursprünglich von Sammlern und Enthusiasten mit der Hilfe von Scannerzeilen im Eigenbau entwickelt und zur Digitalisierung einfacher Player-Piano-Rollen verwendet,[39] sind inzwischen an mehreren Orten im Rahmen von Forschungs- und Archivierungsprojekten aufwendige Imaging-Systeme für Notenrollen entwickelt worden, die mit Hilfe von hochauflösenden Kameras sowohl ein hochwertiges Farbbild der Rollenoberseite als auch ein Schwarzweiss-Bild zur Auswertung der Lochinformationen erstellen.[40] Für eine langfristige Erhaltung und Archivierung der Rollenbestände ist dieses

37 Vgl. McEwen: *Tempo Rubato*; Hartmann: Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten.

38 Zum Beispiel Robert Hill: Carl Reinecke's Performance of Mozart's *Larghetto* and the Nineteenth-Century Practice of Quantitative Accentuation, in: *About Bach*, hg. von Gregory Butler, George Stauffer und Mary Dalton Greer, Urbana 2008, S. 171–180.

39 Solche sind auch in großer Zahl frei im Internet verfügbar, zum Beispiel www.iammp.org/rolldatabase.php; www.trachtman.org/rollscans/RollListing.php oder www.pianola.co.nz/public/index.php/wmidi (aufgerufen am 25. Februar 2019).

40 Eine genaue Beschreibung des Rollenscanners der Berner Hochschule der Künste findet sich in: Daniel Debrunner: Die Entwicklung des Musikrollenscanners der Berner Fachhochschule. Aus Musikrollenbildern wird Musik. Die Elektronische Steuerung der Welte-Philharmonie-Orgel, in: *Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, hg. von Christoph E. Hänggi, Seewen 2011, S. 35–62. Informationen zum während der letzten Jahre neu entwickelten Scanner der Stanford University finden sich unter http://pianoroll.sapp.org (aufgerufen am 25. Februar 2019).

Verfahren besonders geeignet, da es die Rollen in allen wichtigen Aspekten ihrer Materialität erfassen kann. So sind zum Beispiel handschriftliche Vermerke und nachträgliche Korrekturen durch Überklebungen sichtbar.

Allerdings resultiert die einfache Wandlung der Lochinformationen in MIDI-Befehle nicht unmittelbar in einem digitalen Abbild der klanglichen Realität, wie sie sich beim Abspielen der Rolle ergeben würde. Sowohl die Steuerungsbefehle für die dynamische Nuancierung als auch die sich während der Wiedergabe ergebende kontinuierliche Beschleunigung der Abspielgeschwindigkeit müssen nachträglich softwareseitig ergänzt werden.[41]

Gegenwärtig ist mir keine Software bekannt, die gleichzeitig eine Analyse der Bilddateien und eine vollständige Emulation der klanglichen Wiedergabe einer Rolle leisten kann. Die für die Arbeit mit dem Scanner der Hochschule der Künste Bern entwickelte Software ermöglicht es zwar, gleichzeitig das Rollenabbild zu betrachten und die Rolle abzuspielen und anzuhören. Die Analysearbeit erfolgt aber in erster Linie durch die optische Auswertung und Vermessung der Rolle. Die rudimentäre Abspielfunktion, welche die dynamische Nuancierung nicht berücksichtigt, ist ein Hilfsmittel, das die Orientierung innerhalb der Rolle erleichtert und insbesondere den professionellen Musiker bei der Auswertung der Interpretation sehr unterstützen kann.

Ganz anders funktioniert ein von Peter Phillips in Australien entwickeltes Gerät, das er als »Roll-Reader« bezeichnet.[42] Ziel der Konstruktion war von Anfang an, beim Einlesen der Rolle auch unmittelbar eine Auswertung der Nuancierungsbefehle vorzunehmen und diese als Dynamik-(Velocity-)Werte in einem MIDI-File mit abzuspeichern. Dadurch entsteht eine Datei, die das gesamte klangliche Potenzial der Rolle widerspiegelt und zum Beispiel auf einem Yamaha Disklavier oder einer beliebigen virtuellen Klavier-Software mit allen dynamischen Schattierungen abgespielt werden kann. Peter Phillips hat sich dafür entschieden, in seinem Roll-Reader die pneumatische Abtastung, wie sie auch von den Abspielgeräten verwendet wird, beizubehalten und in der ersten Generation seines Roll-Readers einen wesentlichen Teil der pneumatischen Nuancierungseinheit analog nachzubilden. Erst am Ende dieses Leseprozesses erfolgt die Wandlung in ein digitales MIDI-File. In Phillips Dissertation lässt sich nachvollziehen, wie die in seinen MIDI-Files enthaltenen Dynamik-Werte die Bewegungen der Nuancierungsbälge so genau abbilden, dass von einem gleichwertigen digitalen Abbild die Rede sein kann. Es zeigt sich darüber hinaus, dass die Dynamik auf der Rolle sogar in einer größeren

41 Zum Problem der Rollenbeschleunigung vgl. Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk* und Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*.

42 Für genauere Informationen sei auf die Dissertation von Peter Phillips und seine Website hingewiesen. www.petersmidi.com (aufgerufen am 25. Februar 2019).

Differenziertheit kodiert ist, als dies die meisten Abspielinstrumente wiedergeben können. In dieser Hinsicht ist die emulierte Version im klanglichen Ergebnis der Rollenabspielung am Instrument also sogar überlegen. Schon jetzt bietet Peter Phillips auf seiner Homepage mehrere tausende MIDI-Files von Klavierrollen an.[43] Den Hauptbestandteil machen dabei die Rollen der Condon-Collection (heute an der Stanford-University) aus. Als Quelle für die Interpretationsforschung ist dieses Angebot an Rollen von unschätzbarem Wert. Es wird in vielen Fällen die Suche nach einem Originalexemplar der Rolle verzichtbar machen können.

Erst kürzlich konnte ein Weg gefunden werden, das Emulationsverfahren von Peter Phillips auch auf jene Rollenscans anzuwenden, die nicht mit seinem pneumatischen Leseverfahren, sondern durch optische Imaging-Systeme erzeugt wurden. Durch die Kombination der beiden Verfahren wird die Möglichkeit entstehen, weltweit an unterschiedlichsten Orten erstellte Scans nach einem einheitlichen Verfahren in MIDI-Files mit emulierter Dynamik umzuwandeln.[44]

Gegenwärtig sind nur an wenigen Orten leistungsfähige Rollenscanner verfügbar.[45] Daher wird in Fällen, wo noch kein Scan der Rolle zur Verfügung steht, die Abspielung der Rolle mit einem Originalinstrument oft noch immer der einfachste Weg sein, die Rolle für die Interpretationsforschung nutzbar zu machen. Wie schon der Umfang der obigen Ausführungen zeigt, ist damit aber ein verhältnismäßig hoher Aufwand verbunden. Dennoch müssen beim Ergebnis teilweise erhebliche qualitative Einschränkungen in Kauf genommen werden, die es bei der Analyse entsprechend zu berücksichtigen gilt. Wenn durch die vielen laufenden Digitalisierungsprojekte in Zukunft mehr und mehr hochwertige Scans allgemein verfügbar werden, stellt sich zunehmend die Frage, inwieweit überhaupt noch auf Abspielung an Originalinstrumenten zurückgegriffen werden muss. Zweifelsohne verliert die Rollenabspielung durch die Digitalisierung einen nicht unerheblichen Teil ihrer auratischen Faszination. Diese ist aber für die Ergebnisse der Interpretationsforschung in der Regel nicht von Belang.

Es bleibt jedoch meiner Meinung nach unverzichtbar, die klangliche Gestalt einer Rolleneinspielung bei der Analyse mit zu berücksichtigen. Bloßes Ausmessen der Rolle führt zwar zu sehr präzisen Daten, deren Auswertung und Deutung ist aber ohne ein Bewusstsein für den damit verbundenen Klang kaum sinnvoll möglich. Nur als ein

43 Für die großzügige Zurverfügungstellung der digitalisierten Rollen und die Anfertigung spezieller Emulationen danke ich Peter Phillips ganz herzlich.

44 Bereits jetzt sind einige hundert Rollen der Stanford University auf diese Weise digitalisiert und online zugänglich gemacht worden; siehe SUPRA – Stanford University Piano Roll Archive, https://supra.stanford.edu/ (aufgerufen am 19. September 2019).

45 Neben Bern und Stanford unter anderem noch an den Universitäten in Barcelona, Padua und Leipzig sowie bei einigen Privatpersonen.

kurzes Beispiel seien die im Klavierspiel des frühen 20. Jahrhunderts allgegenwärtigen gebrochenen Akkorde (Arpeggien) und Ungleichzeitigkeiten im Anschlag zwischen beiden Händen genannt. Deren ästhetische Wirkung ist – unabhängig von den empirisch messbaren Eigenschaften – wesentlich von der dynamischen Nuancierung und klanglichen Gestaltung abhängig.[46] Die Frage, ob die klangliche Gestalt allerdings über eine Abspielung am Instrument oder ein emuliertes MIDI-File erschlossen werden sollte, wird angesichts der herausragenden Emulationen von Peter Phillips und der immer besser werdenden virtuellen Klavierklängen, die inzwischen sogar die Wiedergabe mit historischen Instrumenten der Aufnahmezeit ermöglichen, zunehmend zugunsten der digitalen Lösung beantwortet werden müssen. Dennoch sollte die Erfahrung im Umgang mit originalen Rollen und deren Abspielinstrumenten ein unverzichtbarer Teil der Forschungsarbeit bleiben, da sie wesentlich zu einem umfassenden Verständnis der Klavierrollenaufnahmen beiträgt.[47]

46 Vgl. Torbianelli/Bausch: Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?, und Nettheim: The Reconstitution of Historical Piano Recordings.

47 Der vorliegende Text soll auch aufzeigen, dass Forschung an Klavierrollen immer ein Gemeinschaftsprojekt darstellt. Auf sich allein gestellt, ohne die Hilfe von unzähligen Kolleginnen, Kollegen, Sammlerinnen, Sammlern, Restauratorinnen und Restauratoren, wären die meisten meiner Forschungsvorhaben ins Leere gelaufen. Aus vielen dieser Kontakte sind im Laufe der Zeit über den fruchtbaren inhaltlichen Austausch hinaus außerdem schöne Freundschaften über den ganzen Erdball hinweg entstanden. Es ist mir daher auch ein großes Anliegen, diesen Text zu nutzen, all jenen zu danken, mit denen ich über die letzten Jahre an diesem faszinierenden und begeisternden Thema arbeiten durfte. Nur allzu wenige Personen konnten namentlich genannt werden. Einen ganz besonderen und persönlichen Dank möchte ich zum Schluss nun noch Kai Köpp und Manuel Bärtsch aussprechen, ohne die meine eigene Arbeit, aber auch die Rollenforschung an der Berner Hochschule der Künste insgesamt nicht möglich wäre.

Camilla Köhnken

Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale in Hans von Bülows instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens

Zwei Sonaten spielten in Franz Liszts Kernrepertoire stets eine zentrale Rolle: die *Klaviersonaten* op. 27 Nr. 2 (»*Mondschein*«) und op. 106 (»*Hammerklavier*«) von Ludwig van Beethoven. Während letztere von ihm überhaupt erstmals ins pianistische Repertoire eingeführt worden war, trug der erste Satz der *Mondscheinsonate* – das »Steckenpferd« seiner Virtuosenzeit – dazu bei, seinen Ruf als unvergleichlicher ›Dramatiker‹ auf der Bühne zu begründen.

Eine Episode aus seinen letzten Lebensjahren illustriert diese Qualität in seinem Spiel, die auf die Zuhörer einen tiefen Eindruck machte, der jedoch offensichtlich schwer in Worte zu fassen war: Alexander Siloti, ein russischer Liszt-Schüler in den Jahren 1881 bis 1886, hatte Anton Rubinstein – den vielleicht prominentesten Virtuosen und Beethoven-Spezialisten dieser Jahre – die *Mondscheinsonate* in einer Matinée im Leipziger Gewandhaus spielen hören und erzählte Liszt begeistert davon. Dessen Ehrgeiz wurde davon so angestachelt, dass er sich spontan der Unerfahrenheit einer Schülerin bediente, die das Stück trotz des ›Verbots‹ in den Unterricht gebracht hatte, um eine der letzten Demonstrationen seiner herausragenden Interpretation zu geben:

> »Liebes Kind, man darf mir dieses Stück nicht bringen; ich erlaube nicht, daß man es spielt, weil es in der Jugend mein ›Steckenpferd‹ gewesen ist, aber, da ›wir‹ heute in guter Stimmung sind, so werde ich Ihnen die Sonate vorspielen.«

Siloti beschreibt den Eindruck folgendermaßen:

> »Als er kaum die Einleitungstriolen gespielt hatte, fühlte ich schon, daß ich in diesem Zimmer fast nicht mehr existierte; aber als nach 4 Takten das gis in der rechten Hand anfing, verstand ich nichts mehr. Dieses gis hob er nicht hervor, aber es war ein mir unbekannter Ton, welchen ich jetzt, nach 27 Jahren, noch deutlich höre. […] Nach dieser Aufführung vergaß ich, daß ich vor zwei Stunden A. Rubinstein gehört hatte! Rubinstein, als Pianist, existierte nach Liszt's Spiel nicht mehr!«

Den eigentlichen Liszt-Klang beschreibt er dabei wie folgt: »Er hatte keinen sehr großen Ton, aber wenn er spielte, dann spielte der Klavierton gar keine Rolle mehr«.

Liszt reagierte auf den von ihm verursachten Aufruhr in einer typischen Mischung aus Eitelkeit und Abgeklärtheit: »Ja, wir verstehen es noch zu spielen.«[1]

1 Alexander Siloti: Meine Erinnerungen an Franz Liszt. Aus dem Russischen übertragen von Sophie Korsunska, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912/13), S. 294–318, hier S. 305 f. sowie S. 304.

Dieser Bericht ist in einem Aspekt besonders exemplarisch für die Bemühungen der Interpretationsforschung, Liszts eigenes Spiel möglichst genau zu rekonstruieren: jenem der ultimativen Vagheit. Der Leser erfährt zwar, dass der Eindruck ein so ungeheurer war, dass Siloti das erste gis der rechten Hand noch 27 Jahre später hörte. Was daran konkret aber so unvergesslich war – also auf welche Weise Liszt das gis nun genau anschlug – bleibt unklar. Nur dass es kein lauter Ton war, ist aus der emotionsgeladenen Beschreibung noch herauszufiltern.

Seine Interpretationsgrundsätze gab Liszt an seinen Schüler Hans von Bülow (1830–1894) weiter, der in den Jahren 1851–1853 bei ihm studierte. Von Bülow gehörte damit zur ersten Schülergeneration in Weimar, der auch der von Liszt ebenfalls zeitlebens hochgeschätzte Carl Tausig angehörte. Bülow genoss von Anfang an eine Sonderstellung bei Liszt, der ihn neben dem Klavierunterricht oft auch zu seinen Engagements als Dirigent mitnahm.

> »Sein Plan ist der: ich soll in Weimar ein Jahr bleiben und mich da vorzüglich einpauken – die neuen Werke von ihm, die Beethoven'schen größeren Sonaten, das Beste von Chopin, Schumann, kurz, mir ein Repertoire zu eigen machen, das nicht jeder, oder kein Pianist aufzuweisen im Stande sei«.[2]

Entsprechend der eindrucksvollen Begabung und Arbeitskraft Hans von Bülows war seine lange Karriere als Musiker sehr facettenreich: Liszt charakterisierte seine Tätigkeiten 1884 als »Virtuos, Docent, Dirigent, Kommentator, Propagandist – ja selbst als manchmal humoristisch gutgelaunter Journalist«.[3] Und wie Liszt beschäftigte sich Bülow sein ganzes Leben hindurch mit Beethoven, den er die »Centralsonne der modernen Tonwelt« nannte.[4] Anfänglich spielte er die zum Standardrepertoire gehörenden Sonaten *Pathétique*, *Mondscheinsonate* und *Appassionata*, dann auch die mittleren und frühen und schließlich besonders oft die späten Sonaten.

Erstmals in der Geschichte des Solorezitals widmete er 1864 in Leipzig einen ganzen Abend einem einzigen Komponisten – Beethoven – mit den *Variationen* F-Dur op. 34 und den *Sonaten* op. 81a (»*Les Adieux*«), 101 und 106. Solche Programme wurden jedoch von vielen Zeitgenossen, darunter auch dem ihm sonst gewogenen Eduard Hanslick, mit Unbehagen aufgenommen: »Indem Bülow sein Programm chronologisch ordnet, be-

2 Brief an den Vater vom 6. Juni 1851, zit. nach Armin Raab: »Zentralsonne der modernen Tonwelt«. Bülows Beethoven-Verständnis, in: *Beiträge zum Bülow-Kolloquium. Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis*, hg. von Herta Müller und Verona Gerasch, Schweinfurt 1994 (Südthüringer Forschungen, Bd. 28), S. 180–191, hier S. 182.

3 Aus der Widmung des *Bülow-Marsches* von Liszt an seinen ehemaligen Schüler, zit. nach Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), S. 15.

4 Zit. nach ebd., S. 93.

tont er die lehrhafte Absicht des Unternehmens. Eine Art Collegium über die Entwicklung Beethoven's in lauter Musikbeispielen.«[5]

Dieser Antrieb zur Bildung des Publikums war ein durchgängiges und zentrales Element in Bülows musikalischem Leben und stellte ein wichtiges Bindeglied zwischen seinen diversen Tätigkeiten dar. Er führte parallel zu dem im englischsprachigen Raum gebräuchlichen Begriff ›Recital‹ den Begriff »Klavier-Vortrag« für seine Solo-Konzerte ein, was diesen publikumsbildenden Aspekt unterstrich und auch so aufgefasst wurde: »Bülow will durch seine Klavier-Konzerte (nicht unabsichtlich nennt er sie Klavier-Vorträge) vor allen Dingen belehrend wirken«.[6]

Dieser didaktische Impetus handelte ihm einige Kritik ein, besonders aus dem Lager seines pianistisch-pädagogischen Gegenpols Clara Schumann. Bülow unterstellte ihr sarkastisch, dass sie seine Beethoven-Aufführungen als »Vivisektionsversuche« wahrnahm.[7] Tatsächlich tritt diese Auffassung in einer ihrer Tagebuchnotizen zutage: Der Eintrag stammt aus dem Jahr 1884 und betrifft seine Beethoven-Proben mit dem Meininger Hoforchester in Frankfurt: »Er studirt ein, wie er spielt, zerpflückt und zergliedert Alles – das Herz hat nichts dabei zu thun. Alles der Kopf, der berechnet.«[8]

Zusätzlich spiegelt der neugeprägte Begriff »Klavier-Vortrag« aber auch Bülows Anspruch wider, eine pianistische Darbietung nicht nur als ein bloßes Spiel auf dem Klavier zu präsentieren, sondern als ein »rhetorisch richtiges Clavierspie[l]«,[9] wie er es während seiner musikalischen Ausbildung bei Franz Liszt kennengelernt hatte.

»Als Frucht seiner Lehre«[10] widmete Hans von Bülow denn auch seinem Lehrer Franz Liszt den großangelegten »Interpretationsversuch« der Klaviersonaten Beethovens – die instruktive Ausgabe, an der er von 1868 an arbeitete und die 1871 beim Verlag Cotta erschien. In diesem Projekt konnte er die Ergebnisse seiner intensiven Beschäftigung mit Beethovens Musik mit dem für ihn so wichtigen Bildungsgedanken besonders

5 Zit. nach Raab: »Zentralsonne der modernen Tonwelt«, S. 182.

6 1880 im Fachblatt der Klavierpädagogen *Der Klavierlehrer*, zit. nach Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*, S. 236.

7 Brief vom 12. Januar 1884 an Johannes Brahms, in: Hans von Bülow: *Die Briefe an Johannes Brahms*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 48.

8 Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3: Clara Schumann und ihre Freunde, 1856–1896, Leipzig 1908, S. 448.

9 Carl Fuchs: *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannischen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*, Danzig 1884, S. 23; vgl. auch Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*, S. 236.

10 *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von L. v. Beethoven in kritischer und instructiver Ausgabe mit erl. Anmerkungen für Lehrende und Lernende von Hans von Bülow*, Stuttgart 1884 [in Folge zitiert als Bülow-Ausgabe], Vorwort, unpag.

wirkungsvoll vereinen.[11] Liszts Urteil über die Ausgabe lautete, sie »wiege an Belehrung ein Dutzend Konservatorien auf«.[12] Clara Schumann hingegen verbot es ihren Schülern ganz, diese Ausgabe zu benutzen.

Tatsächlich nehmen die ausführlichen Kommentare am Fußende jeder Seite oft mehr Platz ein als der Notentext darüber. Man kann diese Erklärungen und Instruktionen in drei Kategorien aufteilen: praktisch-pianistische Kommentare zu Fingersätzen, Ausführungen von Ornamenten und Ähnlichem, sodann musikalische Erläuterungen zu Tempoaspekten, strukturanalytischen Fragen und Instrumentierungsvorschlägen und schließlich ästhetische Kommentare mit vielen Querverweisen zu anderen Werken Beethovens sowie zu dessen Einfluss auf spätere Komponisten.

Mit seiner »Editionsästhetik« strebte Bülow eine Integrität der Werke im Sinne eines ganz anderen Begriffs von ›Werktreue‹ an, als er heute gemeinhin benutzt wird: Die Interpretation des Notentextes wurde von ihm als eigenständige Kunstleistung angesehen, deren Ideal also keinesfalls mit ›Texttreue‹ gleichzusetzen ist.[13] Heinrich Schenker trat am Anfang des 20. Jahrhunderts als prominentester und schärfster Kritiker der instruktiven Ausgaben und besonders der Beethoven-Ausgabe Bülows hervor, die er als »Herausgeberfrevel« bezeichnete.[14]

Hans von Bülow bezieht sich in seinen Instruktionen zu den Sonaten ab op. 53 in fünf Fällen direkt auf Franz Liszt und greift in zahlreichen weiteren Fällen erkennbar Prinzipien Liszt'scher Aufführungspraxis auf, wenn auch ohne direkte Referenz. Letztere betreffen vor allem den wirkungsvolleren Vortrag bestimmter Stellen, der sich in Oktavverdoppelungen oder Änderungen von einfachen Trillern zu breiteren Tremoli ausdrückt.[15]

Der Liszt-Schüler Arthur Friedheim, welcher sich ebenfalls als Herausgeber betätigte, äußert im Vorwort seiner instruktiven Ausgabe der Chopin-Etüden eine sehr allgemein gehaltene Kritik an Bülows Ausgabe, die jedoch spezifisch auf die Überlieferung von Franz Liszts Interpretationsidealen anspielt: »Bülow's celebrated Beethoven edition [betrays], despite its many good points, in the main [...] to the initiated how little he had

11 Bände Nr. 4 und 5 der Cotta-Ausgabe (op. 53–111 und Variationen inklusive Diabelli-Variationen, Bagatellen, Polonaise und Rondo op. 129), später gab er noch die op. 13, 26, 27/2 und 31/3 bei der Universal Edition Wien heraus (wovon wiederum ein Nachdruck bei Schirmer erschien).

12 Wiedergabe nach Otto Leßmanns Nachruf auf Bülow in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* vom 16. Februar 1894, zit. nach Raab: »Zentralsonne der modernen Tonwelt«, S. 187.

13 Vgl. das Kapitel »Die Edition als Bearbeitung und Interpretation: Musikalische Praxis als ästhetisches System«, in: Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*, S. 121–204.

14 Zit. nach ebd., S. 205.

15 Vgl. Axel Schröter: *»Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst«. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*, Bd. 1 und 2, Sinzig 1999 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Bd. 6), S. 291 und 317.

learned, at the time, from Liszt.«[16] In dieses Urteil spielt allerdings neben dem Eigeninteresse Friedheims als Herausgeber auch der Anspruch, selbst ein wahrer Liszt-Schüler zu sein.

Exemplarische Stellen im Vergleich der Ausgaben Liszts und von Bülows Schon am Anfang des ersten Satzes der *Mondscheinsonate* zeigt sich sowohl im Detail wie im größeren Überblick, dass man tatsächlich von Bülows Ansichten nicht direkt auf Liszts Überzeugungen schließen kann, zumindest wenn man Liszts eigene Ausgabe von 1857 konsultiert: Während Liszt Beethovens Bezeichnung *senza sordino* (ohne Dämpfung, also mit durchgängigem ›rechtem‹ Pedal) unverändert stehen lässt und sich auch im Folgenden aller Zusätze enthält, schreibt Bülow genau das Gegenteil – *con sordini* (Abbildung 1).

Man könnte zunächst denken, dass Bülow mit *con sordini* hier die tatsächliche Abdämpfung, also die vom ›linken‹ Pedal gesteuerte Verschiebung meint, aber deren Einsatz wird schon mit der Angabe *una corda* in der Mitte des Notensystems abgedeckt. Außerdem fügt er zahlreiche kleingliedrige Pedalbezeichnungen hinzu, die erst in der Mitte des dritten Taktes beginnen – die ersten Takte will Bülow also ›trocken‹ das heißt *mit* Dämpfung gespielt wissen. Auch eine Instruktion am Fuß der Seite wird diesem Thema gewidmet: Dort genehmigt er zwar einen häufigeren Einsatz des Pedals als den eingezeichneten, warnt aber zugleich davor und auch vor der »zu wörtlichen« Auffassung der Originalangabe, also dem Verzicht auf jeglichen Pedalwechsel.[17]

Franz Liszt schreibt in seinem 1853 veröffentlichten *Brief über das Dirigieren*, darin besonders auf Beethovens Spätwerk bezogen, diese Musik erfordere

> »[…] einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu deklamiren und Schatten und Licht im Ganzen zu zu [sic] vertheilen – mit einem Wort: einen *Fortschritt im Stil der Ausführung* selbst. […] an vielen Stellen arbeitet die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Takttheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck geradezu entgegen. Hier wie allerwärts, *tödtet der Buchstabe den Geist*«.[18]

Die Schaffung größerer Sinnzusammenhänge war für Liszt immer ein zentraler Punkt für eine sinnvolle Interpretation, und dieses Ideal wird auch in den Unterrichtsprotokollen regelmäßig thematisiert. Allein sein oft dokumentiertes Beharren auf einer ruhigen Sitzhaltung am Klavier zielt auf diese Wahrung des Überblicks im Gegensatz zu einer kleingliedrigen Gestaltung aneinandergereihter Details ab, welche sich meist in einer

16 Arthur Friedheim: *Frédéric Chopin. Etudes for the piano*, New York 1916, S. 1.

17 Hans von Bülow/Sigismund Lebert: *Beethoven Sonata Album* II, New York 1896, S. 143.

18 Franz Liszt: Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr (1853), in: ders.: *Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays*, hg. von Lina Ramann, Leipzig 1882 (Gesammelte Schriften, Bd. 5), S. 227–232, hier S. 231.

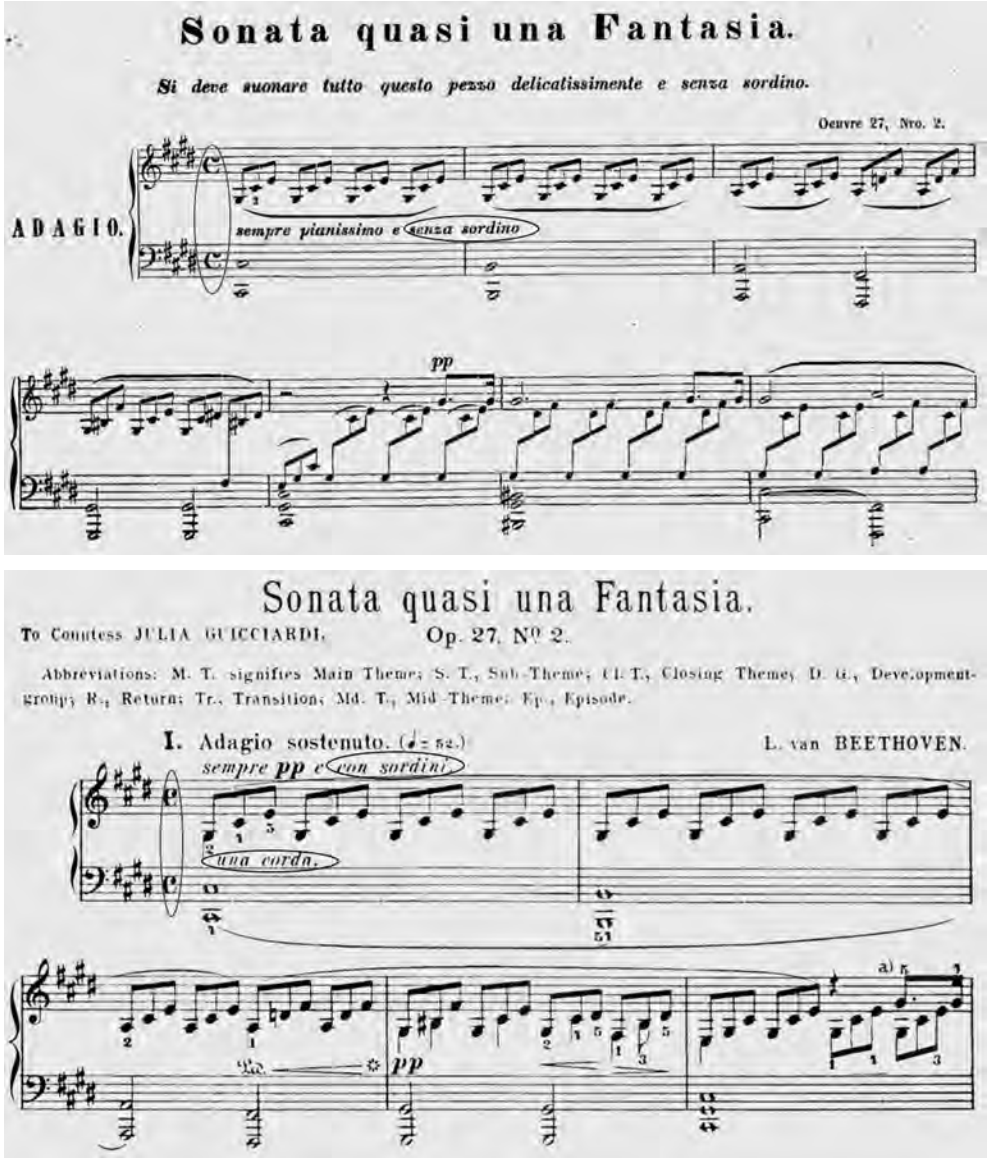


Abbildung 1 Liszt-Ausgabe, Ludwig Holle 1857 (oben) und Bülow-Ausgabe, Schirmer 1896 (unten)

übertrieben ausdrucksvollen und von unterstützenden Bewegungen begleiteten Körpersprache zeigt.

In Liszts Ausgabe sind, wie schon beschrieben, besonders die von ihm gesetzten Buchstaben zur Formgliederung interessant: Sie geben einen Anhaltspunkt für die Rekonstruktion seines Formverständnisses. Es lassen sich zwei verschiedene Arten der Einteilung voneinander unterscheiden: Die Markierung der kleineren periodischen Einheiten, entweder auf motivisch-thematischer oder auf harmonischer Ebene, und eine besonders interessante Gliederung in unterschiedlich lange Abschnitte, woraus sich

Schlüsse über seine Gewichtung einzelner Passagen ziehen lassen. Dabei deutet die Schaffung kurzer Abschnitte auf eine von ihm postulierte besonders hohe Wichtigkeit dieser Stelle innerhalb der Struktur hin. Besonders lange Passagen, die er mit keinem Gliederungsbuchstaben unterbricht, unterstreichen hingegen sein Streben nach der Schaffung größerer Sinnzusammenhänge.[19]

Eine derartige Zusammenfassung einzelner Motive zu einer größeren Einheit oder sogar ganzer musikalischer Formteile zu einem noch längeren Entwicklungsbogen betrifft das Verhältnis einzelner Taktteile oder ganzer Takte zueinander. Dieses ›Zusammenraffen‹ ging in der praktischen Umsetzung meist mit einer Tempobeschleunigung einher, so wie umgekehrt bedeutsame Verbindungsstellen oder harmonisch wichtige Wendungen ein lokales Verlangsamen mit sich brachten. Die starke Verbindung zwischen Struktur und Tempo erklärt also die Vorwürfe der »Tempoverzerrung«, denen Interpretationen aus dem Liszt-Kreis oft ausgesetzt waren.[20]

Das Streben nach Verstärken und Präsentieren von Zusammenhängen konnte aber auch großformal den Übergang zwischen den Sätzen einer Sonate betreffen. Liszts als geschmack- und pietätlos empfundenes Aneinanderreihen von Sätzen aus verschiedenen Sonaten (wie in Hallés Bericht über die Kombination von Variationssatz der *Sonate* op. 26 und Finale der *Mondscheinsonate*[21]) diente allerdings wohl eher dem Erreichen eines verblüffenden Effektes beim Publikum.

Aus Hans von Bülow Konzerten ist jedoch belegt, dass auch er bewusst und aus »wissenschaftlichen« Gründen Teile einer anderen Sonate derjenigen gegenüberstellte, die auf dem Programm stand – dies sollte dazu dienen, Verwandtschaften zwischen verschiedenen Stücken herauszustellen.[22] Abgesehen von solchen spezifischen Vergleichszitaten schien Bülow auch sonst in seinen Beethoven-Darbietungen eine Praxis des Präludierens und Zwischenspielens zu pflegen: Er stellte Sonaten öfters kleine Improvisationen voran oder leitete »unmerklich aus einer Composition in die andere über«.[23]

19 Bezüglich »der Gruppierung mehrerer Einzelmotive zu einem thematischen Komplex«, siehe Schröter: »*Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst*«, S. 309.

20 Vgl. beispielsweise Ernst Rudorff: *Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie*, Bd. 3, hg. von Katja Schmidt-Wistoff, Frankfurt a. M. u. a. 2008 (Geschichte des Natur- und Umweltschutzes, Bd. 6), S. 86.

21 »I was very young and most impressionable, but still his tacking on the finale of the C sharp minor sonata (Beethoven's) to the variations of the one in A flat, Op. 26, gave me a shock, in spite of the perfection with which both movements were played.« Nach *Life and letters of Sir Charles Hallé, being an autobiography (1819–1860) with correspondence and diaries*, hg. von C. E. Hallé und Marie Hallé, London 1896, S. 38.

22 Vgl. Raab: »Zentralsonne der modernen Tonwelt«, S. 184.

23 Nach einem Artikel aus der Berliner *Tribüne* von Ende Januar 1879, zit. von Raab: »Zentralsonne der modernen Tonwelt«, S. 183 f.

Eine weniger kontroverse Art der Herstellung von großformalen Zusammenhängen überliefert Amy Fay, eine amerikanische Schülerin Liszts, von einer seiner Aufführungen der *Mondscheinsonate* im Jahr 1872. Dort beschränkte sich Bülow auf die zeitlichen Bezüge zwischen den Sätzen:

> »Did I tell you how carried away with Bülow I was? He is magnificent, and just between Rubinstein and Tausig. [...] I wish you could have heard the Moonlight Sonata from him. One thing he does which is entirely peculiar to himself. He runs all the movements of a sonata together, instead of pausing between. It pleased me very much, as it gives a *unity* of effect, and seems to make each movement beget the succeeding one.«[24]

Fays Bericht kann man in Bülows Ausgabe der späten Sonaten nachvollziehen: Er fordert in verschiedenen Instruktionen zu den *Sonaten* op. 101, 109 und 110 genau dieses Prinzip des zyklischen Zusammenhalts der einzelnen Sätze untereinander. So begründet Bülow in der *Sonate* op. 101 einen Übergang zwischen den Sätzen ohne jegliche Pause mit dem psychologischen Effekt, der erst durch die einander unmittelbar gegenübergestellten Kontraste zur Geltung käme.[25] Besonders bei op. 110 legt er Wert auf eine organische und fast unmerkliche Überleitung vom zweiten in den dritten (langsamen) Satz. Außerdem empfiehlt er die Herstellung einer zeitlichen Entsprechung zwischen der Sechzehntelbegleitung des *Arioso* und dem Achtelpuls der Fuge.[26]

Liszt scheint den ersten Satz der *Mondscheinsonate* ziemlich langsam gespielt zu haben. Dafür spricht einerseits seine Änderung des originalen Alla-Breve-Takt in einen 4/4-Takt, wie er dann auch von Bülow übernommen wurde. Darüber hinaus gibt es ein Zeugnis von August Stradal, einem weiteren Schüler und Sekretär der letzten Jahre, welcher Liszts Tempo mit der Angabe *Larghetto* und Viertel = 58 genau definierte. Stradal führt weiter aus, dass Liszt die Triolen in der rechten Hand ganz gleichmäßig und tonlos, ohne Anschwellungen vorgetragen habe. Die Sechzehntel der Punktierung sei dabei immer etwas länger gehalten worden, sodass sie fast triolisch geklungen habe. Dadurch hätten die Noten etwas Schweres, nach *pesante* Klingendes bekommen.[27]

Es sind drei Aufnahmen von direkten Liszt-Schülern überliefert: von Arthur Friedheim (1912), Emil Sauer (1923) und Frederic Lamond (1926).[28] Lamond spielt das zügigste Tempo, etwa Viertel = 74, und auch Sauer bewegt sich mit ungefähr Viertel = 72 im gleichen Tempobereich. Friedheim hingegen interpretiert den Satz deutlich langsamer:

24 Amy Fay: *Music-Study in Germany. From the Home Correspondence of Amy Fay*, Chicago ⁹1886, S. 168.
25 Vgl. Bülow-Ausgabe, Bd. 5, S. 6.
26 Vgl. Bülow-Ausgabe, Bd. 5, S. 110.
27 Vgl. August Stradal: *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern 1929, S. 87.
28 Emil Sauer: www.youtube.com/watch?v=DJfnBY00JuM; Frederic Lamond: www.youtube.com/watch?v=daQFLCSc9Ok; Arthur Friedheim: www.youtube.com/watch?v=-9Diu9nrVJc (letzter Zugriff jeweils 27. Juni 2018).

Er spielt tatsächlich (mit den üblichen Abweichungen) das von Stradal angegebene Liszt'sche Tempo von Viertel = 58.

Lamond führt dabei die Sechzehntel der Oberstimme ziemlich genau im Tempo aus, während die triolische Gestaltung bei Friedheim und besonders bei Sauer deutlicher zu hören ist – alle drei Ausführungsarten dieses Rhythmus bewegen sich allerdings völlig im Rahmen der auch heute noch üblichen Bandbreite von Spielweisen.

In einer Interpretationsanweisung gegen Ende des ersten Satzes zeigt sich Bülows Neigung zur lehrreichen »Vivisektion« der Musik besonders deutlich:

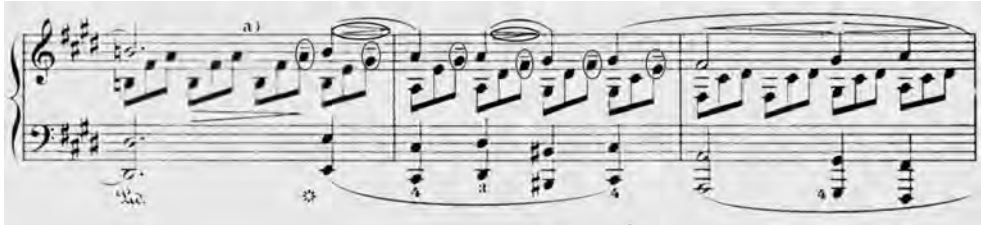


Abbildung 2 Beethoven: *Sonate cis*-Moll op. 27 Nr. 2, Bülow-Ausgabe, Takt 56–58

Die Striche über den jeweils letzten Achteln jeder Achtelgruppe ab a) markieren eine Innenstimme, die er durch Betonungen als Vorhalte herausgestellt wissen will. Außerdem fügt er kleine Decrescendi über der Oberstimme hinzu, sodass sich in dieser Modulation insgesamt vier unabhängig voneinander zu gestaltende Stimmen ergeben: Zusätzlich sind nämlich auch die Bassoktaven zu führen, welche ihre regulären Schwerpunkte auf der ersten und dritten Zählzeit haben, und schließlich noch die durchlaufende Achtelbegleitung im Altregister. Bülow ergänzt in seiner Fußnote dazu, dass alle Innenstimmen in diesem Satz aktiv gestaltet werden sollten – immer in Einklang mit dem Verlauf der Modulationen und den Gesetzen des »Schönklangs«.[29]

Carl Reinecke hob besonders das dialogisch-schlichte Spiel und die Vermeidung alles Scherzohaften in Franz Liszts Spiel des zweiten Satzes (Allegretto) hervor.[30] In einer seiner seltenen außermusikalischen Charakterisierungen für ein Beethoven'sches Stück nannte Liszt diesen Satz einmal eine »Blume zwischen zwei Abgründen«.[31] Dem formal wie atmosphärisch ›einfachen‹ Satz zwischen den beiden berühmten Ecksätzen wird von den Pianistinnen und Pianisten und auch vom Publikum oft keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Bezeichnend hierfür ist, dass auf der Schallplatte für Columbia

29 »[...] a utilization of the inner parts, in accordance with the laws of euphony and the course of the modulation«. Beethoven: Sonata quasi una fantasia op. 27/2, hg. von Hans von Bülow, in: *Sonata Album*, Book II, New York (Schirmer), S. 143–160, hier S. 146.

30 »[...] vermied auch Liszt Alles im Vortrage, was scherzo-artig anklingen konnte. Er spielte den Satz wie einen Dialog, der mit einer Frage beginnt, jeden scharfen Accent vermeidend.« Carl Reinecke: *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin*, Leipzig 1897, S. 48 f., hier S. 49.

31 Zit. nach Schröter: »*Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst*«, S. 272, Anm. 140.

Records von Arthur Friedheim überhaupt nur der erste und dritte Satz aufgenommen sind[32] und auch Emil Sauer nur den ersten Satz einspielte.

Wilhelm von Lenz (1808–1883), Mitglied des kaiserlich-russischen Staatsrates und zugleich Musikschriftsteller, nahm als aktiver und ambitionierter Amateur 1842 in Paris zunächst bei Liszt und dann bei Chopin Klavierunterricht. Er berichtet aus einer Stunde beim erst achtzehnjährigen Liszt folgende den zweiten Satz betreffende Details:

> »L'allegretto de la sonate en *ut dièse mineur* qui remplace le scherzo me fournit l'occasion d'admirer la justesse des vues de Liszt en musique. Je venais de le lui jouer comme on écarte une petite difficulté quand une grande (le finale) vous attend. Liszt me demanda nonchalamment: ›C'est facile, n'est-ce pas?‹ J'avais dix-huit ans et répondis affirmativement. ›Eh bien, *non*, dit Liszt, c'est un morceau sur lequel on passe sa vie quand on est artiste; les spondées suivis de dactyles sont les entrées des instruments à vent de l'orchestre du Conservatoire de Paris; le dessin coupé doit se piquer comme savent piquer les violons du Conservatoire.‹ Et il se mit à jouer le scherzo comme eût pu le jouer le merveilleux orchestre.«[33]

Diese Szene illustriert die große Bedeutung, die schon der junge Liszt dem kurzen Satz zumaß. Außerdem zeigt seine Behauptung, dieses Stück sei eines von jenen, nach dessen angemessener Realisierung ein wahrer Künstler sein ganzes Leben lang strebe, neben seinem hohen Anspruch an sich selbst zugleich auch eine gewisse jugendliche Altklugheit.

Immerhin folgten aber eine ganze Reihe von konkreten Interpretationshinweisen, die Lenz zu dieser pointierten Behauptung Liszts mit überliefert: Die Spondeen und darauffolgenden Daktylen des Themas – hier kommt vielleicht etwas von Liszts während der frühen Pariser Jahre autodidaktisch erlangter Belesenheit zum Ausdruck – solle man sich von den Bläsern gespielt vorstellen, während bei den darauffolgenden Staccati die Geigen des Conservatoires zum Einsatz kämen. Hier wird also deutlich, welch großen Wert schon der junge Liszt auf das orchestrale Klavierspiel legte. Dieses Merkmal der ›Liszt-Schule‹ spiegelt sich auch in mehreren Instruktionen der Bülow-Ausgabe wider (Abbildung 3).

Lenz erwähnt noch zwei kleinere Details: Auch die Oktaven der rechten Hand im Trio seien zu betonen, nicht nur die ganzen Noten (also die punktierte Halbe) der linken Hand. Die Bassfortschreitung im zweiten Teil des Trios sollte wie das Legato-Spiel zweier Celli klingen (Abbildung 4).

Bei letzterem Punkt kommt sogar noch das Thema des Fingersatzes zum Zuge: Lenz berichtet, wie Liszt ihm im Handumdrehen »le plus admirable doigter« für die Bindung

32 Außerdem scheint Friedheim die Aufnahme selbst verworfen zu haben, sie wurde nie in Amerika herausgebracht und bald ganz zurückgezogen; vgl. James Methuen-Campbell: *Catalogue of Recordings by Classical Pianists*, Bd. 1, Oxfordshire 1984.

33 Wilhelm Lenz: *Beethoven et ses trois styles*, Paris 1855, Bd. 1, S. 164 f.

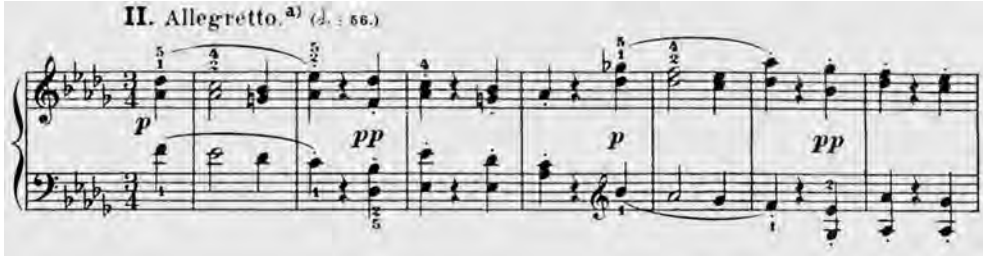


Abbildung 3 Bülow-Ausgabe, Takt 1–7

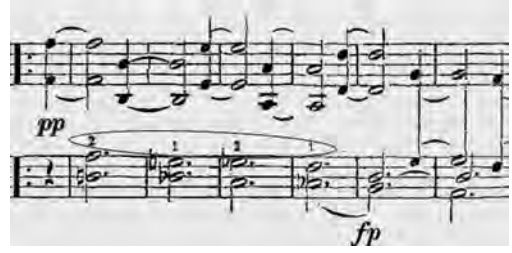


Abbildung 4 Liszt-Ausgabe, Takt 45–50

dieser Bassquarten gegeben habe, nämlich 5-2/4-1/5-2/4-1.[34] Dieser Fingersatz ist auch in der sonst so sparsam bezeichneten Liszt-Ausgabe angegeben, indem über den Doppelgriffen 2/1/2/1 notiert ist, was keine andere sinnvolle Fingerkombination zulässt als die ausführlich von Lenz beschriebene. Auch Bülow gibt hier einen Fingersatz an, allerdings konzentriert er sich offensichtlich auf die Bindung der unteren Leitstimme und lässt den Daumen nur mitrutschen: 2-1/3-1/4-1/5-1. Er hat also die Gleichwertigkeit der zwei ›Celli‹ weniger im Auge als Liszt.

In Lamonds Aufnahme dieses Satzes fällt vor allem das durchgängig asynchrone Spiel auf, welches den Unterschied zwischen erster Version des Themas (Akkorde zusammen) und der nachfolgenden Variation (Hände spielen Akkorde um Achtel versetzt) verschwimmen lässt. Die ›Cello-Stelle‹ kommt in seinem Spiel nicht besonders zum Tragen.

Um zur erwähnten Letterierung Liszts zurückzukehren: Interessanterweise hatte er im ersten und zweiten Satz der *Mondscheinsonate* keine Letterierung für notwendig gehalten, fügte sie aber im dritten Satz (Presto agitato) zur besseren Strukturierung wieder ein. Die ersten vierzehn Takte werden von keinem Gliederungsbuchstaben unterbrochen, obwohl man einen ersten Einschnitt durchaus in Takt 9 hätte erwarten können. Dies ist also ein Beispiel für einen längeren Sinnzusammenhang, der besonders im Vergleich mit der Kürze des nächsten Abschnitts auffällt: Liszt setzt die erste Unterteilung bei der Wiederholung der aufsteigenden Anfangspassage, die übernächste dann aber schon sechs Takte später bei Beginn des neuen Motivs. Dabei platziert er den

34 Zit. nach Schröter: »Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst«, S. 50.

Gliederungsbuchstaben spezifisch über der zweiten Viertel im Takt, denn die erste gehört noch als Abschluss zur vorherigen Passage:

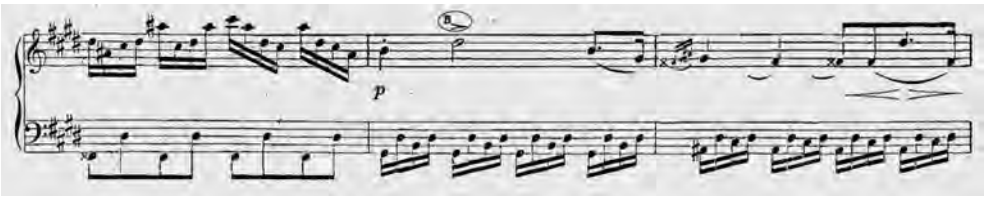


Abbildung 5 Liszt-Ausgabe, 3. Satz, Takt 20–22

Bülow gibt hier ebenfalls einen Gliederungshinweis, nämlich »ST« für Seitenthema, allerdings schon auf dem ersten Schlag. Er orientiert sich damit wohl eher an der linken Hand, die mit ihrer Begleitung in der neuen Tonart gis-Moll schon auf dem ersten Schlag einsetzt.

Ein Beispiel für eine weitere kurze und daher strukturell besonders bedeutungsvolle Passage in Liszts Gliederung folgt bald darauf:

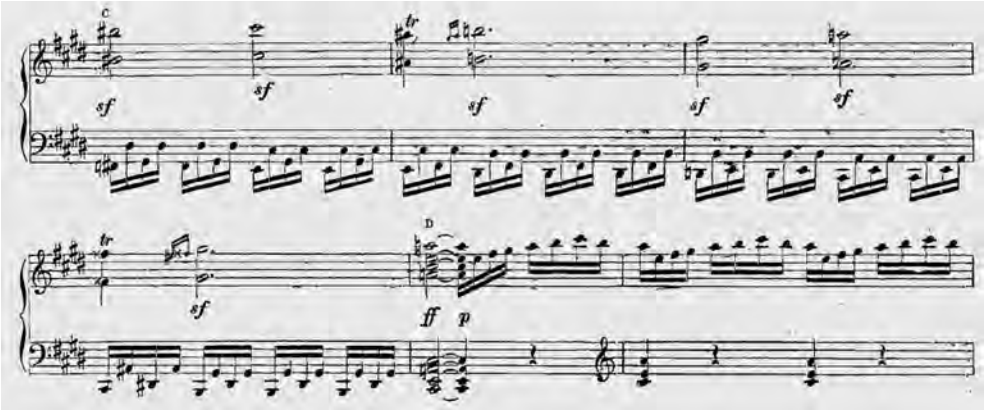


Abbildung 6 Liszt-Ausgabe, Takt 29–34

Die beiden zweitaktigen Sequenzen von C bis D modulieren schnell vom Tonfeld des Seitenthemas (gis-Moll) hin zur überraschend aufscheinenden neuen Tonart A-Dur, die für die nächsten zehn Takte vorherrscht. Das nächste musikalische Ereignis, das Staccato-Motiv, kehrt wieder zu gis-Moll zurück, von wo in die Schlussgruppe übergeleitet wird.

Bülow gibt zu den abgebildeten Takten auch eine Instruktion, allerdings bespricht er darin nur die Ausführung des Oktavtrillers, die er wegen des hohen Tempos sowie der nötigen Lautstärke als einfachen Doppelschlag auszuführen empfiehlt. Außerdem fügt er im Notentext Akzente auf jedem neuen Schritt der absteigenden Bassnoten hinzu.

Um sich noch einmal die Individualität der Liszt'schen Gliederung je nach struktureller Bedeutung der Musik vor Augen zu führen: Vom Anfang des dritten Satzes bis zum ersten Gliederungspunkt A vergehen ganze vierzehn Takte, während Liszt für die Passage nach C nur vier Takte vergehen lässt, bevor er den nächsten Buchstaben D setzt.

Bülow schreibt zur späteren Variation des erwähnten Staccato-Motivs im Forte, dass ein Herunterhämmern dieser »leidenschaftlichen« Akkorde streng im Tempo ästhetisch offensichtlich falsch sei. Er empfiehlt stattdessen, die mit einem Sforzato beginnenden Takte (Takt 50 beziehungsweise 52) jeweils mit stärkerer Betonung und größerer Freiheit auszuspielen – auch um die rhythmische Wichtigkeit der zweiten Achtel herauszustellen – während die beiden Piano-Takte danach wieder zu beschleunigen seien:

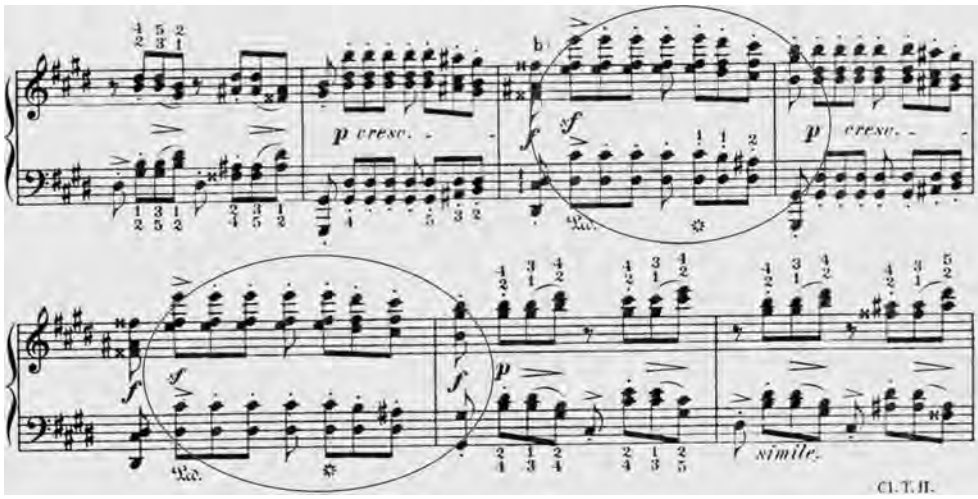


Abbildung 7 **Bülow-Ausgabe, Takt 48–54**

Diese ausführliche Beschreibung der wenigstens unter Liszt-Schülern selbstverständlichen Verbindung zwischen musikalischem Inhalt und Tempogestaltung ist ein Punkt, an dem sich Theorie und Praxis konkret vergleichen lassen: In der Aufnahme Frederic Lamonds von 1926 ist gut nachzuvollziehen, wie er nicht nur diese Forte-Takte viel langsamer spielt, sondern sogar die von Bülow angegebene Pedalbenutzung befolgt – möglicherweise kannte er Bülows Ansichten über die Sonate auch direkt aus dessen Unterricht. In Arthur Friedheims Aufnahme ist die gleiche Strategie zu beobachten, allerdings etwas weniger explizit; außerdem benutzt er das Pedal auch in den Piano-Takten.

Die wenigen hier ausgewählten Stellen aus der Sonate können nur beispielhaft den noch weitgehend unerforschten Fundus von Hinweisen zu Interpretationsstrategien des Liszt-Kreises skizzieren: Eine genauere Untersuchung der Ausgabe von Liszt im Vergleich mit der Hans von Bülows und den Schüleraufnahmen wäre sicher sehr lohnend.

Hans von Bülow als Advokat der *Hammerklaviersonate* Hans von Bülow setzte sich wie Liszt sehr für die Einführung der *Hammerklaviersonate* beim Publikum ein. Er spielte sie oft sogar zweimal hintereinander, um den Zuhörerinnen und Zuhörern die Möglichkeit zu geben, das komplexe Stück besser zu verstehen – eine wahre Tour de force für beide Seiten.[35] Auch für Aufführungen dieser Sonate ist seine Praxis des Präludierens belegt – so leitete er sie im Jahr 1879 beispielsweise mit einem Fragment der stimmungsverwandten *Sonate* op. 22 ein[36] oder spielte zwischen Aufführungen der *Sonate* op. 101 und der *Hammerklaviersonate* Folgendes:[37]

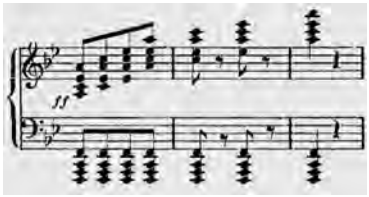


Abbildung 8 Hans von Bülows Überleitung von der *Sonate* op. 101 zur *Hammerklaviersonate*

Über den Eindruck, den seine Interpretation beim Publikum im Allgemeinen hinterließ, ist allerdings wenig zu erfahren.

Sein Schüler Frederic Lamond jedoch wurde für sein Spiel gerade dieser Sonate sehr berühmt, und Bülow bescheinigte ihm schon bei den Frankfurter Meisterkursen (Sommer 1884–1886), dass er »das Zeug zu diesem Stück« habe.[38] Er stellte sich mit der Fuge daraus auch bei Franz Liszt in Weimar vor und die *Hammerklaviersonate* wurde später zu einem bewährten ›Schlachtross‹ seiner Konzertprogramme. Hugo Riemann beschreibt, wie sogar die legendäre ›Unspielbarkeit‹ des Stückes bei Lamond in Vergessenheit geriet:

> »Lange hat das Werk als ein Prüfstein gegolten, ob ein Pianist imstande war, das Klavier zum Dröhnen und Brüllen zu bringen, bis Frederick Lamond durch eine ganz andere Art der Auffassung dem ein Ende gemacht hat. Er hat als erster es fertig gebracht, den Schein zu wecken, daß die Sonate überhaupt gar nicht schwer ist. Seine restlose Überwindung der technischen Schwierigkeiten hat die Linienführung der Thematik in den Vordergrund gestellt und das Interesse am klaren Aufbau sieghaft durchgeführt.«[39]

35 Edwin Fischer: *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber*, Wiesbaden 1956, S. 118.

36 »Der großen B dur-Sonate ließ Bülow den Beginn der in Miniatur stimmungsverwandten Op. 22 vorausklingen«, zit. nach Raab: »Zentralsonne der modernen Tonwelt«, S. 184.

37 José Vianna da Motta: *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer*, Berlin/Leipzig 1896, S. 82.

38 Theodor Pfeiffer: *Studien bei Hans von Bülow*, Berlin 3 1894, S. 57.

39 Hugo Riemann: *Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Bd. 3, Berlin 3 [1920], S. 296.

Leider existiert keine Aufnahme dieses Stückes von Lamond. Die früheste Gesamtaufnahme spielte Arthur Schnabel (1882–1951) im Jahr 1935 ein – er war allerdings kein Schüler von Liszt, sondern von Theodor Leschetitzky in Wien. Dennoch lohnt es sich, sein Herangehen an die Tempofrage zu beobachten, denn dies ist die früheste heute noch hörend nachzuvollziehende Umsetzung einer Interpretationshaltung, die nach den Berichten der Zeitgenossen auch für Liszt exemplarisch war: Die Wahrung der übergreifenden Architektur des Stückes, die besonders im ersten Satz nur in einem sehr schnellen Tempo möglich ist, da sich die harmonischen Verläufe trotz der raschen Notenwerte nur langsam entfalten. Zwar spielte Liszt vermutlich viel weniger falsche Noten als Schnabel, und sein konkretes Tempo lässt sich ebenfalls nicht mehr rekonstruieren. Schnabel bemüht sich aber mit seinen Mitteln um jenes Ideal, das neben der Darstellung der architektonischen Verhältnisse auch für Liszt im Vordergrund stand: den Geist der Komposition ungeachtet der technischen Schwierigkeiten zu übermitteln.

Für Schnabel scheint die »Überwindung der technischen Schwierigkeiten«, wie Riemann sie Lamond bescheinigte, gar nicht im Zentrum zu stehen, stattdessen scheint es ihm um eine möglichst sinnvolle Verwirklichung der extremen Originaltempi in den Ecksätzen zu gehen. Die technische Perfektion opfert er dabei seinem Verständnis der harmonischen Struktur und der Darstellung der formalen Zusammenhänge innerhalb dieser Sätze. Es scheint hier also wenig relevant, die Verwirklichung des Originaltempos im Sinne einer sportlich-pianistischen Herausforderung als »Schnabel gegen sich selbst« aufzufassen.[40] Vor dem Hintergrund des selbstverständlich nicht allein auf den Liszt-Kreis beschränkten Strebens nach architektonischer Klarheit drängt sich hingegen eine andere Sichtweise auf Schnabels Interpretation auf: seine Akzeptanz der zahlreichen pianistischen ›Entgleisungen‹ als zu vernachlässigendes Nebenprodukt eines strukturellen Imperativs.

Eine Stelle illustriert diesen Imperativ – Schnabels Fokus auf die zugrunde liegenden Strukturen zulasten der Details – besonders deutlich (Abbildung 9): Die drei verschieden intensiven Gelbstufen markieren den sich jeweils steigernden Grad des Vorwärtsdrängens an diesen zwei Stellen, der von Schnabel ohne Rücksicht auf Verluste (rote Kreise weisen auf besonders auffälliges ›Verschlucken‹ von Noten hin) durchgezogen wird. In der ersten Stelle kommt es nach dem Erreichen des Spitzentons g'' in einer dritten Sequenz zur Auflösung nach Es-Dur, was entsprechend der satztechnischen ›Entspannung‹ nach einer ungebremsten Umsetzung verlangt. Dies ist allerdings aus pianistischer Sicht besonders schwierig, da das rasche Tempo, das bereits in den vorherigen

40 Siehe Heinz von Loesch/Fabian Brinkmann: *Tempomessungen in Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, Staatliches Institut für Musikforschung/Preußischer Kulturbesitz, Online-Version: www.sim.spk-berlin.de/_tempomessungen_bei_beethoven_1317.html (letzter Webzugriff 4. Juli 2018).

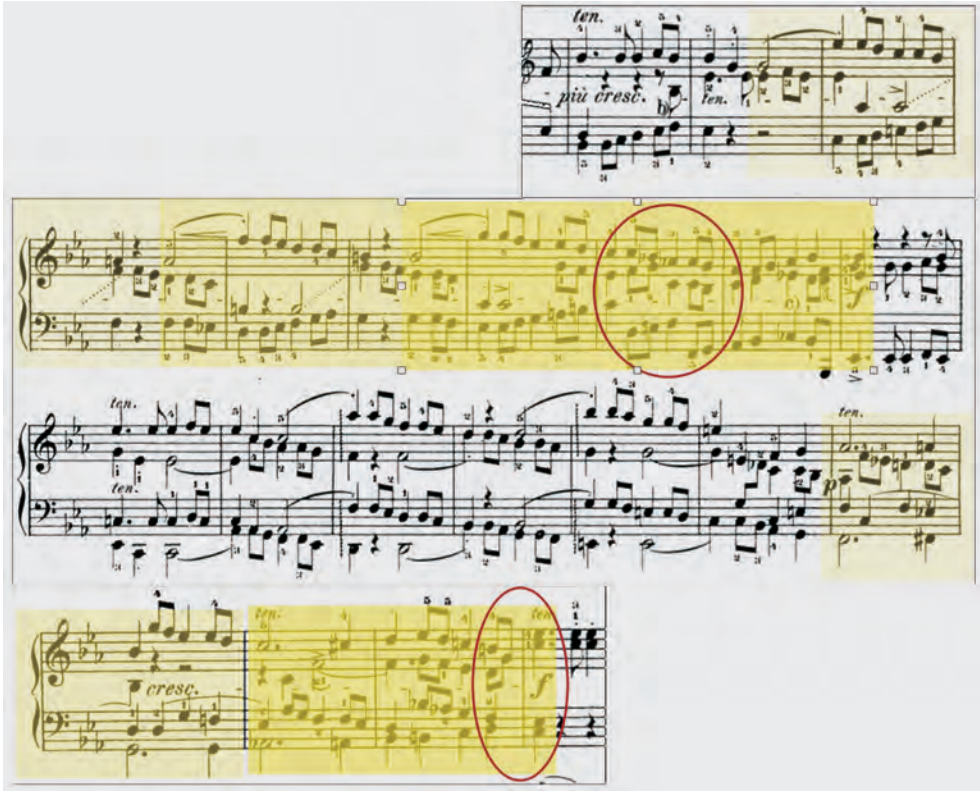


Abbildung 9 **Bülow-Ausgabe der *Hammerklaviersonate*, Durchführung 1. Satz, Takt 147–167**

Takten kaum zu meistern war, nun mit den Achtel-Doppelgriffen vollends unmöglich wird. Statt aber zu verlangsamen, um alle Griffe ausführen zu können, verschluckt Schnabel alles, was der Wahrung des inhaltlichen Schwungs im Wege steht. Die gleiche Tendenz ist an der zweiten markierten Stelle zu beobachten, die noch um ein Sequenzglied verkürzt ist – im Sinne der allgemeinen Steigerung nun in noch extremerem Maße.

Die drei einleitenden Instruktionen Bülows zum ersten Satz sind alle besonders interessant. Zunächst liefert er eine ausführliche Erklärung, weshalb das Originaltempo, das er als lediglich von Carl Czerny angegeben bezeichnet, obwohl es tatsächlich von Beethoven selbst stammt, zu schnell sei:

> »Das Czernysche Tempo 𝅗𝅥 = 138, das zu der wuchtigen Energie des Thema so wenig stimmt und selbst für die einer grösseren Beschleunigung fähigen Abschnitte dieses Satzes zu rasch gegriffen erscheint, findet vielleicht in der Klanglosigkeit der damaligen Wiener Klaviere eine Art Rechtfertigung. Auf einem heutigen Conzertflügel erster Qualität [...] würde das Czernysche Tempo verwirrend und verwischend wirken.«[41]

41 Bülow-Ausgabe, S. 23.

Er setzt es in seiner Ausgabe auf Halbe = 112 herab. Dies scheint im Gegensatz zu Franz Liszts strenger Haltung gegenüber Interpretationen zu stehen, die auf die Schwierigkeiten der pianistischen Umsetzung Rücksicht nehmen[42] und dem Satz einen Maestoso-Charakter verleihen, aber wie bereits oben erwähnt, ist das absolute Tempo der Liszt'schen Interpretation dadurch natürlich nicht ermittelbar.

Der zweite Kommentar Bülows bezieht sich auf das »löwenhafte Anspringen«,[43] den weiten Eröffnungssprung der linken Hand, der angeblich schon den jungen Liszt besonders fasziniert hatte: »Namentlich der Baßsprung b-d und dann auf f entzückte mich aufs höchste.«[44] Bülow gibt hier eine einfachere Alternative mit zwei Händen an, wozu er ausführt:

> »Spieler, welchen der schwierige Sprung der linken Hand unter kräftigster Betonung des Auftakt-Achtels und Vermeidung jeder hier unangemessenen Zögerung nicht gelingen sollte, werden wohlthun, beide Hände mit einander abwechseln zu lassen«.

In der dritten Instruktion kommt das besprochene symphonische Denken Bülows, welches so typisch für den ganzen Liszt-Kreis ist, zum Ausdruck. Um zu entscheiden, wie man den Griff bei zu kleiner Spannweite der Hand adaptieren kann, entwirft er eine mögliche Orchestrierung:

> »Man denke sich die Stelle orchestrirt[:] Geigen und Flöten würden es''' d''' zuertheilt erhalten; d'' ist aber jedenfalls für Naturtrompete gedacht und deren Charakter vollkommen entsprechend.«[45]

Also dürfe das *d''* im Daumen keinesfalls fallengelassen werden, sondern lieber der zweite Finger, der das *f''* greift. Aus Bülows orchestralem Denken ergibt sich also, dass dieser Ton hier eine weniger zentrale Rolle spielt und deswegen notfalls ausgelassen werden darf.

Eine weitere berühmte Instruktion Bülows zum ersten Satz behandelt eine Unklarheit im Notentext – es geht um den bis heute diskutierten Streitfall einer harmonischen Deutung in der Überleitung zur Reprise: Je nach Lesart kann man in Takt 224 den erwarteten Leitton *a* (das explizite Auflösungszeichen fehlt allerdings in der Erstausgabe) oder stattdessen *ais* als eine extravagante enharmonische Vorwegnahme des Grundtons lesen. Liszt nimmt in seiner Ausgabe ebenfalls *ais* an, während Frederic Lamond *a* ab-

42 Vgl. beispielsweise in den Memoiren des Schülers William Mason: *Memories of a Musical Life*, New York 1900, S. 103 f.

43 Fischer: *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten*, S. 119.

44 August Göllerich: *Franz Liszt*, Berlin 1908, S. 159 f. Auch dieses angebliche Zitat Liszts wird von Schröter dem Aufbau eines Beethoven-Mythos um Liszt, in diesem Fall durch Göllerich, zugeschrieben, da er als Grundlage für diese Äußerung den seiner Meinung nach unglaubwürdigen Brief Liszts an die Fürstin vermutet; vgl. Schröter: »*Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst*«, S. 14.

45 Bülow-Ausgabe, S. 23.

druckt, aber in einer lapidaren Fußnote dazu schreibt, Bülow spiele *ais*. Hans von Bülows langer Text zu dieser Stelle beginnt mit folgenden, oft zitierten Worten:

> »Die Beethovenverbesserer früherer Zeit [...] hatten das ›ais‹ in den folgenden beiden Takten in ›a‹ umgewandelt, somit die enharmonische Genialität zu einer chromatischen Trivialität erniedrigt.«[46]

Interessanterweise trennte sich Bülow später während seiner Frankfurter Meisterkurse ohne Aufhebens von seiner vorher so streitbar vertretenen Auffassung:

> »Ein Bekannter von mir hat im Original das Auflösungszeichen vor dem *ais* ganz verblasst entdeckt. Als ich meine Beethoven-Ausgabe machte, wusste ich das nicht, glaubte analoge Stellen in anderen Werken des Meisters gefunden zu haben und plaidirte für *ais*. Jetzt bitte ich Sie aber *a* zu spielen.«[47]

Eine Originalausgabe, in der man verblasste Auflösungszeichen hätte entdecken können, ist von dieser Sonate allerdings nie aufgetaucht. Bis heute sind beide Lesarten zu hören.

In der Ausgabe Eugen d'Alberts finden sich direkt im Notentext zahlreiche Vortragsbezeichnungen, die sowohl den Ausdrucksgehalt wie das Tempo betreffen. Beim Eintritt des Seitenthemas in der linken Hand (Takt 62) gibt er beispielsweise *più tranquillo* an und stimmt dort also inhaltlich mit Bülows ausformulierter Instruktion überein: »Die Bewegung dürfte hierbei wohl eine unwesentliche Abnahme vertragen.«[48] In der Schlussgruppe der Exposition schreibt er *animato* und »Erheblich rascher, mit feurigem Aufschwung«[49] – dies deckt sich mit seiner persönlichen Spielpraxis.

Zum dritten Satz, dem Adagio sostenuto, schreibt Bülow Folgendes:

> »Zu fast keinem Tonstücke des Meisters wird eine so andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um seiner schmerzreichen Erhabenheit gerecht zu werden. Hier hört das Klavierspielen auf: wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu ›sprechen‹ vermag, begnüge sich mit dem Lesen.«[50]

Von modernen Pianistinnen und Pianisten wird der Satz oft viel langsamer gespielt als Beethovens Metronomangabe Achtel = 92, beispielsweise von den berühmten Beethoven-Interpreten Claudio Arrau oder Solomon (Solomon Cutner). Bülow hingegen hält das angegebene Tempo offenbar für langsam genug und auch Lamond und d'Albert übernehmen diese originale Metronomzahl ohne weiteren Kommentar. Bülow schreibt in seiner Instruktion sogar noch dazu: »Bei Klavieren von grosser Klangfülle kann das Zeitmaass noch [sic] langsamer genommen werden.«[51] Liszt hingegen stufte das Tempo in seiner Ausgabe zu Achtel = 84 herab.

46 Bülow-Ausgabe, S. 30.
47 Vianna da Motta: Nachtrag, S. 43 f.
48 Bülow-Ausgabe, S. 25.
49 Ludwig van Beethoven: *Sonate Nr. 29 B-Dur. Grosse Sonate für das Hammerklavier*, hg. von Eugen d'Albert, Leipzig [1903], S. 6.
50 Bülow-Ausgabe, S. 42.
51 Ebd.

Zu der berühmten Kontraststelle in G-Dur gibt Bülow zwei Instruktionen, die exemplarisch für seine Editionsästhetik sind:

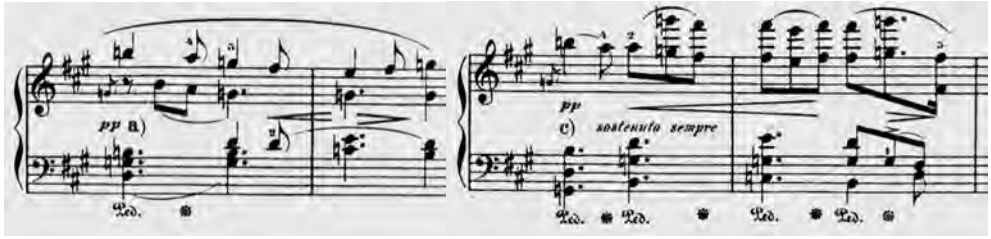


Abbildung 10 **Bülow-Ausgabe, Takt 14/15 und 22/23**

Zum ersten Auftritt dieses Motivs schreibt er:

> »Das ›d‹ des Basses ist nicht als Grundton eines Quartsextaccordes aufzufassen, sondern als eine Verschleierung des für das Halbdunkel der Empfindung allzu entschiedenen Dreiklanges von G dur. Man vergleiche hiermit den Eintritt des Themas im Adagio des Streichquartetts Op. 127. Die Bassführung in Beethovens späteren Werken ist überhaupt nie vom Standpunkte der Harmonik, sondern vom contrapunktischen (dem der Melodie) ins Auge zu fassen.«

Und zu den anderen beiden Takten: »Ein Arpeggieren dieser Akkorde in der Dezimenlage ist nach Kräften zu vermeiden: Die Klangfärbung muss dem Charakter eines Pianissimo von Posaunen entsprechen.«[52]

Hier begegnet man gleich mehreren in der Einleitung zu diesem Kapitel aufgezählten Kategorien, in die Bülows Kommentare eingeteilt wurden: Zunächst gibt er einen ästhetischen Hinweis zur Rolle des Basses mit Querverweis auf ein anderes Stück Beethovens (*Streichquartett* op. 127). Darauf folgt eine Ausweitung des Gesagten auf die Bassführung in Beethoven-Werken im Allgemeinen. Der zweite Kommentar verbindet eine praktisch-pianistische Instruktion (hier sei kein Arpeggieren angebracht) mit einer musikalischen Erläuterung, in diesem Fall wieder einer ziemlich exotischen Orchestrierung (ein Pianissimo von Posaunen). Hier wird die ganze Bandbreite von Bülows Herangehensweise an die Musik offenbar – und mit dem Querverweis auch sein Ehrgeiz, den Horizont der Leserin, des Lesers über das Verständnis der vorliegenden Sonate hinaus zu erweitern. Am Ende des Finales steht schließlich ein direkter Hinweis Bülows auf eine alternative Spielweise Liszts (Abbildung 11).

Die »moderne Umschreibung« betrifft also die eigentlichen Triller, die so klarer und stärker herausgebracht werden können. Was allerdings von Bülow nicht kommentiert, aber noch interessanter ist: der im Kleinstich mitabgedruckte Takt *vor* den Trillern, dessen Abbildung für die Instruktion nicht nötig gewesen wäre, aber eine signifikante

52 Ebd., S. 43.

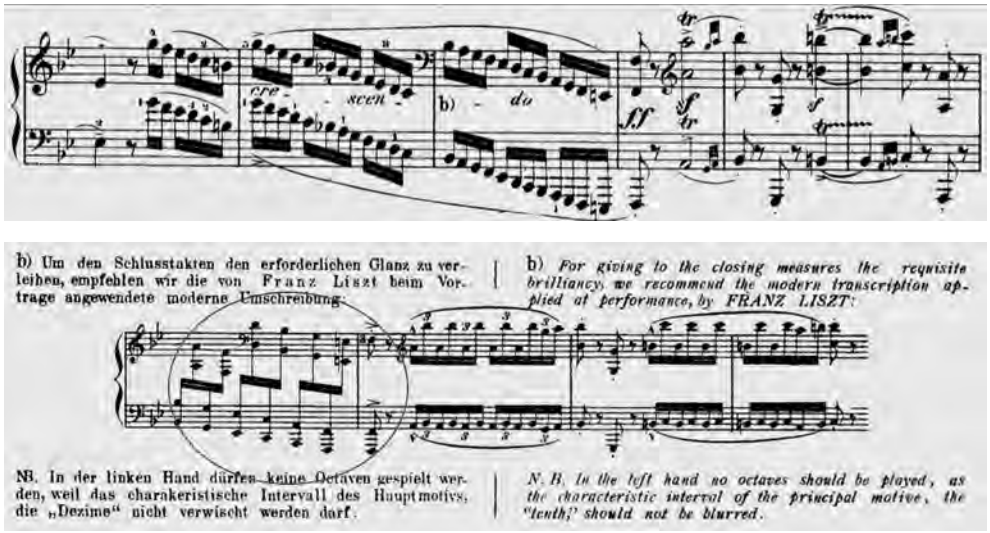


Abbildung 11 **Bülow-Ausgabe, 4. Satz, Takt 395–400, mit Anmerkung**

Änderung des Textes zeigt. Statt der originalen beidhändigen Sechzehnteltonleiter schreibt Bülow hier eine alternierende Oktaven-Kaskade. Dies ist eine aus anderen Quellen bekannte Spielweise Liszts, die dieser in seiner ›Glanzzeit‹ besonders in Opernfantasien und anderen Virtuosenstücken anwandte. Amy Fay beispielsweise beschreibt eine Präsentation dieser Spielweise durch Liszt im Jahr 1873:

> »›Oh, I've invented a great many things,‹ said he, indifferently – ›this, for instance,‹ – and he began playing a double roll of octaves in chromatics in the bass of the piano. It was very grand, and made the room reverberate.«[53]

Wie das Zitat zeigt, zeichnen sich diese alternierenden Oktaven besonders durch große Lautstärke und (eine etwas grobe) »Großartigkeit« aus. Beides ist am Ende der Fuge im Allgemeinen zwar durchaus angebracht, aber doch auf einer ganz anderen Stilebene: Während die Liszt'sche Variante der Oktaven-Triller tatsächlich eine Verstärkung der Klangfülle ermöglicht, ohne jedoch eine allzu aufdringliche Virtuosität hinzuzufügen, müsste man die alternierenden Oktaven anstelle der originalen Unisono-Tonleiter wohl mit dem Begriff ›Effekthascherei‹ belegen.

Da Wendelin Weissheimer[54] allerdings von zahlreichen Verdoppelungen in der Fuge sprach, kann man sich durchaus vorstellen, dass Liszt seine »Erfindung« an dieser Stelle wirklich einsetzte. Darüber hinaus kann man aber sicher auch davon ausgehen, dass Liszt sich an das jeweilige Publikum anpasste – also andere Stilmittel vor den Ohren

53 Fay: Music-Study in Germany, S. 241.

54 Vgl. Wendelin Weißheimer: Erlebnisse mit Franz Liszt, Richard Wagner und vielen anderen Zeitgenossen, Stuttgart/Leipzig 1898, S. 20.

eines staunenden Kreises junger Männer einsetzte als beispielsweise in der berühmten Aufführung 1836 in Paris, von der Hector Berlioz behauptete: »Pas une note n'a été omise, pas une note n'a été ajoutée (je suivais des yeux la partition)«.[55]

Hans von Bülow war eine facettenreiche Persönlichkeit ganz eigener Prägung. Es gilt also zwischen Elementen in seiner Ausgabe zu unterscheiden, die nur für seine eigene Beethoven-Vermittlung charakteristisch sind und solchen, die wirklich als auf Liszt und die »Frucht seiner Lehre« zurückgehend identifiziert werden können. Zu letzteren gehört – neben den direkten Erwähnungen Liszts – vor allem das Streben danach, die formalen Zusammenhänge und die kompositorische Struktur jeder Sonate genau zu verstehen: So wird in Berichten immer wieder hervorgehoben, dass Liszts Interpretationen auch dadurch frappierten, dass sie klangen, als ob er der Komponist des jeweiligen Stückes sei. Bülow realisiert dieses übernommene Ideal allerdings in seiner ganz eigenen, im Gegensatz zu Liszt von den Zeitgenossen oft als penetrant empfundenen Weise. Liszt kehrte diesen Aspekt in einem Kommentar wie gewöhnlich ins Positive: »Bülow ist ein Schulmeister, aber ein vornehmer.«[56]

Zu diesem Thema gehört auch ein exzessiv auf Ordnung und Konsistenz achtender Persönlichkeitszug Bülows, welcher natürlich völlig unabhängig von Liszts Lehren existierte. Er ist beispielsweise in der genauen Festlegung von Fermatenlängen greifbar – so am Anfang der *Sonaten* op. 53 und 106 – die dem als besonders spontan und rhetorisch angelegten Spiel Liszts sicher gar nicht entsprachen.

Eine andere durchgängig zu beobachtende Gemeinsamkeit war die Strategie, sich stets Orchestrierungen des Klaviersatzes zu überlegen, um ein befriedigendes Klangresultat zu erreichen.

Weiterhin lassen sich eine Reihe von wiederkehrenden Einzeldetails auf Liszt zurückführen: Dazu gehört die Neigung, Einzelstimmen in dynamisch mächtigen Stellen zu Oktaven zu verdoppeln. Auch die Bereitschaft, in einem Zeitalter unzähliger Regeln für eine ›richtige‹ Handhaltung und einen korrekten Fingersatz im Gegenteil ganz unorthodoxe Fingersätze zu benutzen, um eine bestimmte Textur oder Artikulation herauszubringen, zählt unter solche übernommene Grundsätze aus Liszts Unterricht – bei Bülow beispielsweise im ersten Satz der *Hammerklaviersonate* am Fingersatz »à la Chopin« in Takt 74 zu sehen.[57]

Ein nicht nur bei ›Lisztianern‹ zu beobachtendes, aber bei Liszt und Bülow besonders zentrales Charakteristikum war der grundlegende Wandel ihrer künstlerischen Ideale im Laufe des Lebens, der sich für das Definieren *einer* bestimmten Interpreta-

55 Hector Berlioz: Listz [sic], in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 3 (1836), S. 196–198, hier S. 198.

56 Pfeiffer: *Studien bei Hans von Bülow*, S. VI.

57 Bülow-Ausgabe, S. 26.

tionshaltung als Hindernis erweist. Während Liszt, wie oben dargestellt, vom »Charlatan«[58] zum ›pietätvollen‹ Propheten Beethovens wurde, wandte sich Bülow ganz vom Liszt-Kreis ab und verlegte auch seinen Fokus auf andere Beethoven-Werke als die von Liszt besonders häufig gespielten. Selbst Bülows Haltung zu seiner eigenen instruktiven Edition änderte sich. So sagte er während seiner Frankfurter Meisterkursen zu einem Schüler:

> »Es ist sehr schmeichelhaft für mich, dass Sie meine Ausgabe bringen, ich rathe Ihnen aber doch, Klindworth's Ausgabe zu nehmen; dort finden Sie all das Gute meiner Ausgabe, das Ueberflüssige ausgeschieden, das Irrige verbessert.«[59]

58 So wurde beispielsweise die Eröffnung eines Besuchs, den Liszt bei einem musikinteressierten Maler namens Bonaventure Laurens in Montpellier 1844 machte, folgendermaßen vom Bruder des Malers festgehalten: »Laurens, der von Liszts ›Klavier-Akrobatik‹ gehört hatte, begrüßte ihn wenig höflich: ›Sie gelten für einen ebenso großen Charlatan wie großen Künstler.‹« Vgl. Marcelle Hermann: J.-J. B. Laurens' Beziehungen zu deutschen Musikern, in: *Schweizerische Musikzeitung* 105 (1965), S. 257–266, hier S. 260.

59 Da Motta: Nachträge, S. 31.

Neal Peres Da Costa

Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the Second Movement from Mozart's *Piano Concerto* K. 488. Some Thoughts on Style and the Hidden Messages in Musical Notation

> "We all know that the written notes are but a meagre indication of the artist's idea, which is for the executant to vivify by the magnetism of his own genius; and the command of mechanism for so doing and the power of applying it, constitute school in a pianist."
> George Alexander Macfarren[1]

The general style of mainstream Classical music performance that pervades concert halls and recordings today was not handed down directly from the nineteenth century, but formulated during the first half of the twentieth, a fact unequivocally supported by sound recordings.[2] By the middle of the twentieth century, the expressive practices that late-nineteenth century musicians employed (and that went largely unnotated in the score) came to be considered old-fashioned and excessive, and were all but eradicated in favour of a 'modern' style that was much more faithful to the text. With the exception of the addition of vibrato in string playing, wind playing and singing, 'modern' performers adhered closely to the score. Any practices unsanctioned by the composer in the notation were regarded as incorrect and distasteful. As an undergraduate music student in the early 1980s, I was taught that scholarly editions such as *Urtexts* revealed much – perhaps even everything – that the composer expected. This was an attitude clearly exemplified in the opinion of H. C. Robbins Landon who in 1989 expressed astonishment about how little "scholarly thinking and research [about Mozart] reaches the general reader." The *Neue Mozart Ausgabe* (*New Mozart Edition*, hereinafter NMA) "which is an absolute necessity if we are to perform Mozart correctly, is not always used, even in cultural centres like Vienna."[3] Following Landon's line of thinking, to perform Mozart correctly, we had to

1 George Alexander Macfarren: Cipriani Potter. His Life and Work, in: *Proceedings of the Musical Association* 10 (1883/84), pp. 41–56, here pp. 42 f.

2 Robert Philip: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*, Cambridge 1992.

3 Howard Chandler Robbins Landon: *Mozart. The Golden Years, 1781–1791*, London 1989, p. 7; Robbins Landon goes on to explain in a footnote: "Only recently I had to insist on the use of the NMA for the Deutsche Grammophon recordings of the Mozart symphonies played by the Vienna Philharmonic and conducted by James Levine; they had begun to record the music using the old Breitkopf edition, because the Archives of the Vienna Philharmonic did not possess most of the scores and parts of the NMA." See Landon: *Mozart*, p. 238.

know how Mozart notated his music and, by implication, follow his markings meticulously, including, for example, the different execution of staccato dots and strokes. But *Urtexts* such as the NMA do little to explain what Mozart's notation signified to musicians of his day, and they fail to inform musicians about the essential practices that Mozart did not or could not notate, but expected the performer to add, in order to bring his music to life.

As a result, the music of Mozart and many other composers came to be performed (much as it is today) more or less precisely as notated with regards to note alignment, rhythm and tempo flexibility, producing interpretations that are neat and tidy, crisp and clean, with little input from the performer. The emphasis is on precision and correctness.

The second half of the twentieth century saw a marked growth in the area of period performance, now generally known as historically informed performance (HIP), which grew firm roots aided by the recording industry. By the 1980s, it was possible to hear canonic Baroque, Classical and Romantic works on allegedly historically appropriate instruments performed in a supposedly authentic fashion, taking into account performing practices elucidated in contemporary written sources. That, at least, is what we were led to believe by clever marketing. To be sure, these recordings did sound different, sometimes significantly so, from the same repertoire recorded by the 'modern' camp. Gut strings on string instruments in an 'original' set-up produced lighter, leaner, more transparent sounds that were aided by judicious, varied and ornamental vibrato that did not need to be continuous. Earlier bows naturally helped performers attain rhetorical or speech-like phrasing and articulation quite different from what was possible on modern, Tourte-style bows. The wooden-framed, straight-strung, Viennese-action fortepiano with leather-covered hammers produced a lighter, less hefty sound, which was more suitable and attractive for music of the era, and offered a significantly better balance with other instruments and voices than the modern, iron-framed, over-strung piano with felt-covered hammers. The list goes on. It was exhilarating and refreshing to hear such interpretations that would apparently be recognisable to Mozart, Haydn, and Beethoven if they were still alive!

While this pioneering field of informed practice opened the door to new ways of recreating and understanding music,[4] it held largely to the Modernist aesthetic of fidelity to the *Urtext*. In the 1990s, Richard Taruskin criticised the HIP movement for producing "the aural equivalent of an Urtext score" – a fairly neutral performance giving notes and rests correctly while "[n]othing is allowed to intrude into the performance that cannot be

4 All musicians engage in informed practice to some extent, building on past knowledge to produce new interpretations.

'authenticated.'"[5] The HIP world in the main adopted only those practices which did not challenge the status quo to any great extent. One could start a trill on its upper auxiliary note instead of the main note as promoted in various mid-eighteenth-century sources such as those by Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart and Johann Joachim Quantz, and this would not 'rock the boat' too much; but getting perceptibly faster or slower, or significantly altering notated rhythms to enhance the character of the music – practices extolled in the very same sources – was ignored or frowned upon.

Fifty years later, it is illuminating to compare interpretations of Mozart's music by both the modern and the HIP camps. Let's take, for example, the opening passage for solo piano (bars 1–12) of the second movement – Adagio – from Mozart's *Piano Concerto* No. 23 K. 488 (Figure 1).[6] In 1964 Arthur Rubinstein (1887–1982) recorded the concerto on a modern piano with the RCA Victor Symphony Orchestra under the baton of Alfred Wallenstein (1898–1983).[7] Rubinstein's interpretation is sombre in mood with a tempo of quaver = circa 84, which to my taste is ponderously slow. As might be expected, the notes are well aligned between the right and left hands, and the melody is exquisitely balanced against the accompaniment. The rhythm is literally as notated, and the tempo remains stable apart from a few subtle inflections – a slight slowing down at the end of bar 4, a subtle placement of the beginning of bar 10 and a gentle broadening of the last two notes of the upward arpeggio figure in that bar. Dynamic inflections are contained within a generally *piano* soundscape with a slight decrescendo for the resolution in the middle of bar 4, a rounder sound for the poignant descending figure in the second half of bar 7 and a somewhat more robust volume for bars 10 and 11 in which an unexpected shift in harmony to G♮ (which sounds rather special) takes place.[8] But besides these, the overall effect of Rubinstein's performance is neutral.

Mozart gives no indication of dynamics or accents for this passage, which may account for the neutrality of Rubinstein's approach, enhanced by his manner of gently 'singing' in long legato lines (three four-bar phrases), seemingly disregarding the shorter slurring patterns that Mozart took the trouble to mark. The questions to be asked here

5 Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York 1995, p. 72; see also Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York 2012, pp. XXVII f.

6 It is possible that Mozart changed his Adagio marking to Andante; see discussion below.

7 Available at https://youtu.be/hWNYq-cCXRU?t=688 (accessed 7 July 2018).

8 This shift can be explained in Schenkerian terms as being to ♭II6. However, in Mozart's era and before, this would have been best explained in terms of solmisation as being part of a slightly modified *cadenza ligata* as explained by Georg Muffat (1653–1704) and used throughout the eighteenth century. In a *cadenza ligata*, the standard cadence is B - C♯ - F♯ in the bass and the standard soprano A - G♯ - F♯. Mozart's use of G♮ here is as a chromatic alteration.

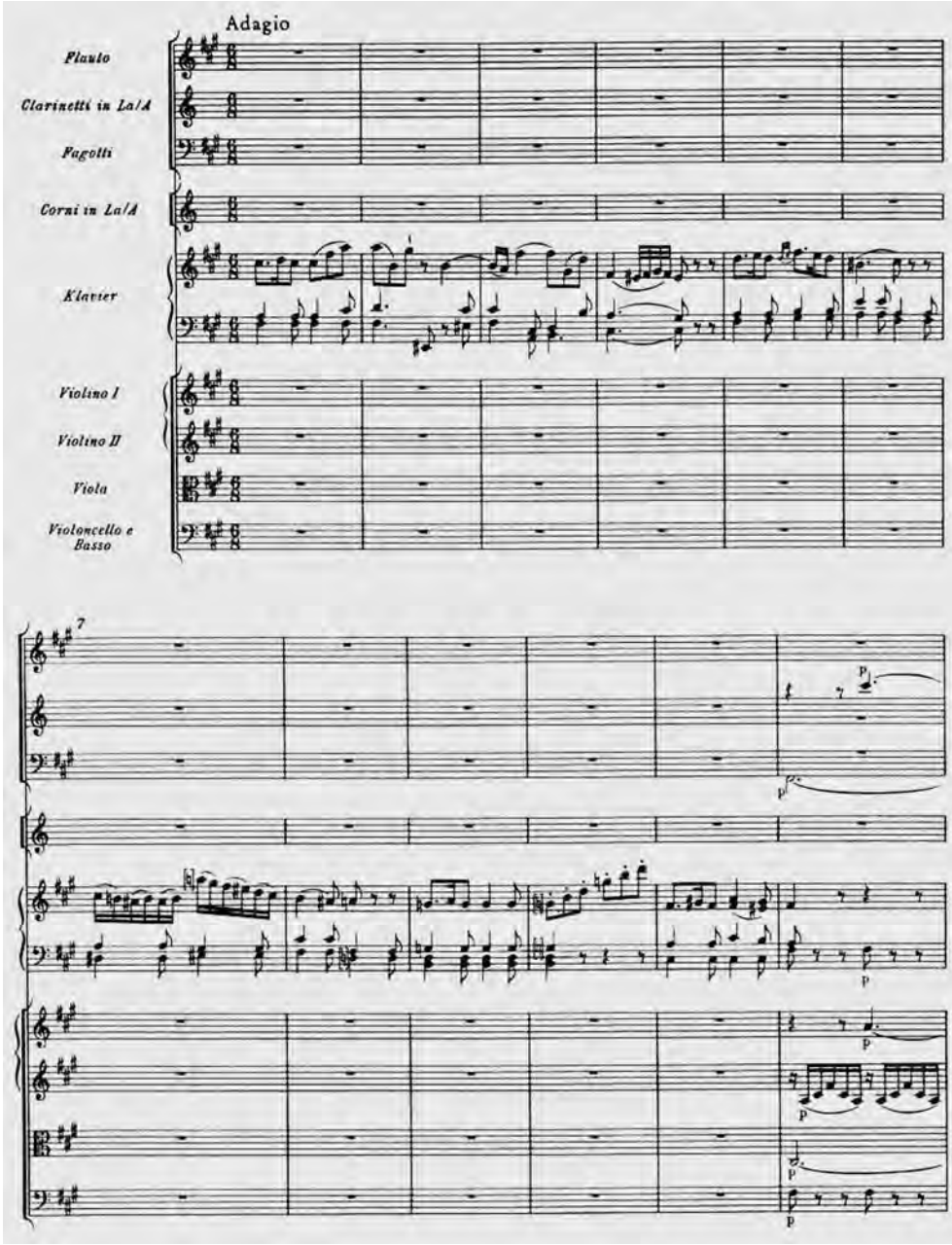


Figure 1 Mozart: *Piano Concerto No. 23 K. 488*, Kassel 1969 (Neue Mozart-Ausgabe), p. 35, second movement (Adagio), bars 1–12

are: what did Mozart's notation mean to performers of his time, and what did he intend his music to convey to his listeners? To answer these questions, some clues can be found in contemporary written sources as well as in the structures of the composition itself. For a start, eighteenth-century musicians were evidently trained to understand that the dif-

ferent keys should elicit differing emotions, sometimes quite extreme. Leopold Mozart (1719–1787) touched on this in his *Versuch* (1756):

> "And even if all the modern keys seem to be made only from the scale of C major and A minor; yea, in reality are only built up by adding ♭ and ♯: how comes it then that a piece which, for instance, is transposed from F to G never sounds so pleasant, and has quite a different effect on the emotions of the listeners? And whence comes it also that practised musicians, on hearing a composition, can instantly specify the key note if it be not indeed different in character?"[9]

So, what did f♯ minor convey to late-eighteenth-century musicians? In 1797, the composer André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813) explained that "the key of F♯ major is hard because it is overloaded with accidentals; the same minor key [f♯ minor] still retains a little hardness."[10] And according to the theorist Christian Friedrich Daniel Schubart (1731–1791), writing in around 1784, f♯ minor is "A gloomy key: it tugs at passion as a dog biting a dress. Resentment and discontent are its language. It really does not seem to like its own position: therefore it languishes ever for the calm of A major or for the triumphant happiness of D major."[11] Schubart's description evidently remained current into the early decades of the nineteenth century and was reprinted verbatim in Friedrich Starke's (1774–1835) *Wiener Pianoforte-Schule* (1819).[12] It is important to state here that while we cannot be certain what temperament Mozart used in tuning his fortepiano (indeed he might have used different temperaments for different works), we can say with certainty that temperaments available to him (and published at the time) were unequal, that is the size of the semitones was not uniform. Such temperaments favour keys with few sharps

9 "Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) moll versetzet zu seyn scheinen; ja wirklich durch Hinzusetzung der (♭) und (♯) erst gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches z. E. vom (F) ins (G) übersetzet wird, nimmer so angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursachet? Und woher kömmt es denn, daß ein wohlgeübter Musikus bey Anhörung einer Musik augenblicklich den Ton derselben anzugeben weis, wenn sie nicht unterschieden sind?" Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, p. 59, English translation after id.: *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, trans. by Editha Knocker, 2nd edn., Oxford 1951, Reprint 1972, p. 64.

10 "[...] la gamme majeure de *fa dièse* est dure, parce qu'elle est surchargée d'accidens; la même gamme *mineure* conserve encore un peu de dureté". André-Ernest-Modeste Grétry: *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris 1797, Vol. 2, p. 357, trans. by Rita Steblin: *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, Ann Arbor 1981, p. 107.

11 "Fis moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D dur hin." Christian Friederich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna 1806 [written circa 1784], p. 379, trans. by Steblin: *A History of Key Characteristics*, p. 123.

12 Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in III Abtheilungen*, Vienna 1819, Vol. 1, p. 11.

or flats (home keys), while remote keys (F♯ major and minor) sound harsh and unsettling.[13]

Before proceeding, we ought also to consider Mozart's intended Italian tempo term for the movement. This is a matter of some confusion that does not yet seem to have been dealt with adequately. In his autograph of circa 1785, Mozart gave the Italian tempo indication 'Adagio' (slow). In the first edition (circa 1800), published by André and based on Mozart's manuscript which Constanze Mozart sold to André in 1799, the movement is also marked 'Adagio' (Figure 2). However, in the edition by Breitkopf and Härtel (circa 1800), 'Andante' is given (Figure 3). It is not clear what source was used for the Breitkopf and Härtel edition, but it is entirely possible that it had a direct connection with Mozart. There will certainly have been more than one copy of the concerto in circulation; we know from Mozart's correspondence in August 1786 that a copy was prepared for Prince Fürstenberg. And orchestral materials will also have been made for the Vienna performances. In this light, it is likely that the change from Adagio to Andante stemmed from Mozart, perhaps in the original performing materials. In the second half of the nineteenth century, various publications by Breitkopf and Härtel of the slow movement of K. 488 retain the 'Andante' marking. These include the critically revised complete edition (1879) of Mozart's piano concerti, whose team of editors included the celebrated German pianist, pedagogue and composer Carl Reinecke (1824–1910);[14] a new, revised complete edition of Mozart's piano concerti (1880) with fingerings and expression marks (and a piano reduction of the orchestral part) by Reinecke for use at the Leipzig Conservatorium;[15] and Reinecke's arrangement of the Andante K. 488 for solo piano (1896).[16] Ignaz Lachner's

13 While contemporary theorists had proposed equal temperament as an ideal, it appears unlikely that it was widely used during this period.

14 *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke*, Serie XVI: Concerte für das Pianoforte, Vol. 4, No. 23, ed. by Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Carl Reinecke, Ernst Rudorff and Paul Waldersee, Leipzig 1879, pp. 1–54 (67–120), here p. 22.

15 Wolfgang Amadeus Mozart: *Clavier-Concerte. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von Carl Reinecke*, 4 Vols., Leipzig 1880, Vol. 4, pp. 34–60, here p. 44. This version was republished with very minor changes in Breitkopf und Härtel's album series (for students and amateurs) *Unsere Meister* Vol. 14, plate number V. A. 763, dated circa 1886–88. Reinecke's son Franz Reinecke (1868–1949) listed this in his *Verzeichniss der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen von Carl Reinecke*, Leipzig 1889, under the section entitled "Bearbeitungen und Transcriptionen fremder sowie eigener Werke", p. 54.

16 Wolfgang Amadeus Mozart: *Andante aus dem Klavier-Concert in A Dur* K. 488, arr. Carl Reinecke, Leipzig 1896, reissued by Stefan Schönknecht and Heribert Koch, Leipzig 2008. This reissue includes Reinecke's solo piano arrangement of *Larghetto aus dem Klavierkonzert* D-Dur K. 537 "Krönungskonzert"; Reinecke had already performed the solo arrangement of the Andante K. 488 before its publication in 1896, as is revealed by a letter from Reinecke to Breitkopf and Härtel dated 6 May 1896: "I take this opportunity to send to you, esteemed gentlemen, a new transcription of a Concert. Andante by Mozart,

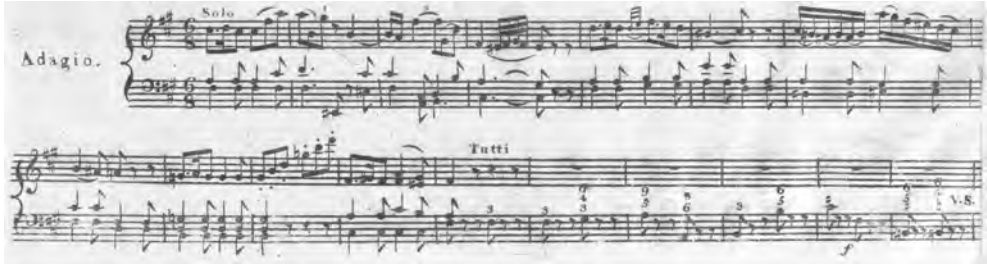


Figure 2 Second movement – Adagio – from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, first edition published by André (circa 1800)

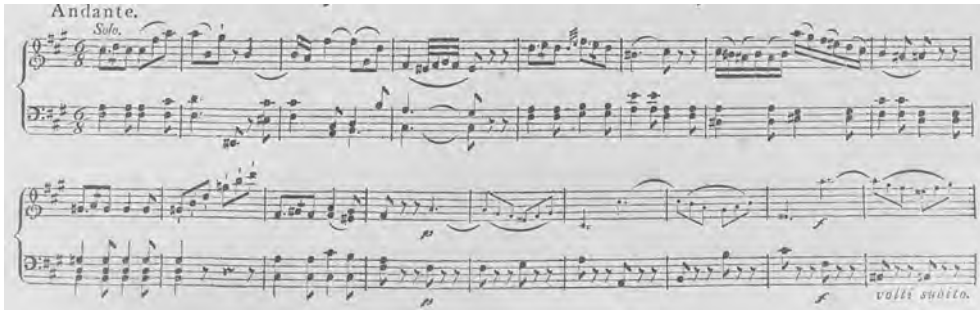


Figure 3 Second movement – Andante – from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, published by Breitkopf and Härtel (circa 1800)

(1807–1895) arrangement (i. e. his reduction) of the orchestra parts of K. 488 for two violins, viola, cello and bass published in Stuttgart by Cotta in circa 1881 also gives 'Andante'.

Whether or not Mozart changed his mind about the tempo marking, it is interesting to ponder what the slowest of the two terms – Adagio – signified to musicians of his time, as defined in contemporary sources. Of the terms that nowadays generally indicate a slow tempo, Leopold Mozart listed the following Italian tempo terms in order of increasing slowness:

which I have played already in Vienna very successfully and which might provide a sister work to the Larghetto from the Coronation Concerto. As remuneration I would like to ask for 50 M." In a postscript Reinecke adds: "Perhaps you would kindly have the little parcel collected with the despatched works, to which I have added the Mozart Andante." "Ich benutze die Gelegenheit um Ihnen, Hochgeehrten Herren, eine neue Bearbeitung eines Concert. Andante von Mozart zu übersenden, welches ich jetzt in Wien mit großem Erfolg gespielt habe und welches vielleicht ein Seitenstück zu dem Larghetto aus dem Krönungs Concerto abgeben dürfte. Als Honorar würde ich mir 50 M. ausbitten … Das Packerl [sic] mit den eingesandten Werken, dem ich das Andante v. Mozart beigelegt habe, laßen Sie vielleicht gnädigst abholen." I am grateful to Dr. Thekla Kluttig at the Leipzig State Library for providing this letter, and to Stefan Schönknecht and Heribert Koch at Reinecke Musikverlag for much help and advice. For further information about Carl Reinecke please see also www.carl-reinecke.de (last consulted 30 April 2019).

"*Lente* or *Lentemente*, quite leisurely.
Adagio: slow.
Adagio Pesante: a mournful *Adagio*, [which] must be played somewhat more slowly, and with great tranquillity.
Largo: a still slower tempo, to be performed with long strokes and much tranquillity.
Grave: sadly and seriously, and therefore very slowly."[17]

Clearly, he did not consider adagio to mean ponderously slow. In 1789, Daniel Gottlob Türk (1750–1830) defined largo as "with breadth, spacious, expansive and consequently slow", making the distinction that it was "almost slower and usually more serious than *adagio*." [18] This, then, would seem to accord with Leopold Mozart. Writing in 1752, Johann Joachim Quantz (1697–1773) gives an important clue explaining that: "If the setting of the Adagio is very melancholy [more literally a sad affect]" it is "usually indicated by the words *Adagio di molto* or *Lento assai*".[19] So adagio on its own does not appear to have been assigned to the most mournful, melancholy or slow works. In any case, Mozart's compound duple time signature (six-eight time) and his use of lilting dotted rhythms suggest that the movement is not simply slow, but rather a moderately paced siciliano, albeit with a sorrowful opening character.[20] In this respect Quantz's advice may be of interest: "A slow piece in two-four or six-eight time is played a little more quickly, and one in alla breve or three-two time is played more slowly, than one in common time or in three-four time."[21] The impression here is that a slow piece in six-eight time was expected to be played with a certain degree of movement and lilt, not necessarily extremely slowly.

17 "Lente oder Lentemente, (*Lente, Lentemente.*) ganz gemächlich. Adagio, (*Adagio.*) langsam. Adagio pesante, (*Adagio pesante.*) ein schwermütiges Adagio, muß etwas langsamer, und zurückhaltend gespielet werden. Largo, (*Largo.*) ein noch langsameres Tempo, wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit abgespielet. Grave, (*Grave.*) schwermütig und ernsthaft, folglich recht sehr langsam." Mozart: *Versuch*, p. 49, id.: *Violin Playing*, p. 51.

18 "*Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als Adagio; *Largo*, eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langsam; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als Adagio.)" Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig/Halle 1789, p. 108, English translation after id.: *School of Clavier Playing*, trans. Raymond H. Haggh, Lincoln 1982, p. 105.

19 "Ist das Adagio sehr traurig gesetzet, wobey gemeiniglich die Worte: *Adagio di molto* oder *Lento assai* stehen, [...]." Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, p. 139, English translation after id.: *On Playing the Flute*, trans. Edward R. Reilly, London 1985 (1966), p. 165.

20 See Daniel Heartz: *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781–1802*, New York/London 2009, p. 132.

21 "Ein langsames Stück im Zweyviertheil- oder Sechsachtheiltacte, spielet man etwas geschwinder, und eines im Allabreve- oder Dreyzweytheiltacte, langsamer, als im schlechten oder Dreyviertheiltacte." Quantz: *Versuch*, p. 139, id.: *On Playing the Flute*, p. 165.

Despite the evidence, the term Adagio is held by some today to signify a very slow tempo. For example, the pianist András Schiff in the Preface to the 2005 Henle edition of K. 488 explains:

> "The tempo mark *Adagio* makes it a true slow movement. We should remember that most of Mozart's middle movements are marked *Andante*, *Larghetto*, *Allegretto*, or something similar, none of which suggests true slowness. This *Adagio* is one of the most touching, profound, and sorrowful that Mozart ever wrote. Its *siciliano* rhythm recalls the aria 'Erbarme dich' from Bach's *St. Matthew Passion*."[22]

In fact, Mozart may have been concerned that his original tempo marking Adagio for the second movement of K. 488 might inspire performances that were too slow and therefore changed the marking to Andante in a hitherto unknown source (see above). It would appear that in the quarter-century after Mozart's death, tempi in his music were at times already being taken slower than Mozart would perhaps have liked. In 1815, the well-known German composer and commentator on music Gottfried Weber (1779–1839) expressed considerable concern about what he considered to be rather unsuccessful performances of Pamina's aria "Ach, ich fühl's, es ist verschwunden" ("Oh, I feel it, it has disappeared") from *Die Zauberflöte* K. 620, caused by tempi that were in his opinion too slow. The reason for considering Weber's comments here is that "Ach, ich fühl's" is an Andante in 6/8 meter in g minor, with music that is stirringly passionate rather like the slow movement of K. 488. Writing in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (1815) Weber explains that this aria

> "not infrequently bores the public. I have heard it from very different singers, and in several of the best theatres, also in Vienna itself, but indeed long after Mozart's death: but this aria is almost never really effective; almost always, as I said, it produces boredom in the listeners. Therefore, I asked myself: what is the reason for this? Is it the composition? Or the public? Or could the reason be that there is something that causes the aria to be perceived other than it should be? At home I went through the aria attentively, at a slow, a moderate, and a rather lively tempo – and – lo and behold, with the last attempt, the piece of music finally gained its true character; and that is why I now think people almost always miss the right tempo and at the same time the predominant character: everywhere this Andante is taken at the slowest possible andante tempo, and almost adagio (i. e. the eighths equal to the swinging of a pendulum of around 15 Rhenish inches [...]) and so it sounds like the lament of a lovesick maiden, which in this situation can hardly be anything other than boring. The situation that brings forth the aria is *passionate* [...]. And therefore I think that, in order to achieve its proper effect and not to fail through dragging, this aria must be taken at a tempo of 6" to 7" Rh. [Rhenish inches]."[23]

22 Wolfgang Amadeus Mozart: *Piano Concerto in A Major* K. 488, ed. by Ernst-Günter Heinemann and András Schiff, Munich 2005, Preface by András Schiff.

23 "Pamina's Arie: Ach, ich fühl' [sic], es ist verschwunden etc. (Andante, 6/8 Takt) wird dem Publicum nicht selten langweilig. Ich habe sie von gar verschiednen Sängerinnen, und auf mehrern der besten Bühnen, auch selbst in Wien, doch freylich schon lange nach Mozarts Tode, gehört: aber fast nie wollte diese Arie recht wirken; fast immer machte sie, wie gesagt, den Zuhörern einige Langweile. – Da fragte ich mich: Worin liegt wol [sic] der Grund hievon? in der Composition? oder im Publicum?

To understand how the lengths in Rhenish inches equate with metronome marks, we can refer to Louis Spohr's (1784–1859) markings.[24] One quaver = 15 Rhenish inches is equivalent to quaver = 96 MM, and quaver = 6–7 Rhenish inches is equivalent to quaver = circa 138–153 MM. Weber's recommendation is therefore for a fairly swift andante. Perhaps significantly, Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), who as a child studied with Mozart for two years, also gives swift metronome tempi (though not as swift as Weber) for the three andante movements in 6/8 metre in his arrangements (1823/24) for flute, violin, cello and piano of Mozart's last six symphonies (Table 1). And these correspond exactly with Carl Czerny's (1791–1857) metronome tempi for the same movements arranged for piano four hands (1839).[25]

Andante from Mozart Symphony	**metronome mark**
Symphony No. 36 K. 425 (*Linz*)	quaver = 116
Symphony No. 38 K. 504 (*Prague*)	quaver = 126
Symphony No. 40 K. 550	quaver = 116

Table 1 Hummel's and Czerny's metronome marks for three andante movements in Mozart's late symphonies

To my ears, Mozart's arched-note patterns, constantly rising then falling by large intervals – fifths, sixths and sevenths (bars 1–4) – together with harsh dissonances, do not produce melancholy as much as something stronger, perhaps anguish or even agitated sadness. The extreme intensity of Mozart's writing is noted by Daniel Hertz:

oder etwa darin, dass die Arie überall anders gegriffen wird, als sie sollte? – Ich nahm die Arie zu Hause mit Aufmerksamkeit durch, bald in langsamer, bald in gemässigter, bald in ziemlich lebhafter Bewegung, und – siehe da, bey letzterm Versuch gewann mir das Tonstück erst eigentlichen Charakter; und darum glaube ich nun, man verfehlt fast durchgängig das rechte Tempo und mit diesem zugleich den Hauptcharakter: überall wird dieses Andante im allerlangsamsten Andante-Tempo genommen, und fast Adagio, (nämlich die Achtel gleich der Schwingung eines Pendels von etwa 15 rheinischen Zollen [...]) und so wird es ein Klagelied eines liebesiechen Mädchens, welches, zumal bey dieser Situation, nicht wol anders, als langweilig werden kann. Die Situation, welche die Arie herbeyführt, ist *leidenschaftlich* [...]. Und darum meyne ich denn, diese Arie müsste, um ihre eigentliche Wirkung zu thun und nicht schleppend auszufallen, in einem Tempo von 6'' bis 7'' Rh[einischen Zollen]. genommen werden." Gottfried Weber: Ein Zweifel, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 17 (1815), pp. 248 f. All translations are by the present writer if not otherwise stated.

24 See Folker Göthel: *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing 1981, pp. 82, 95 and 103; Spohr marks 6'' or MM 152 for the Allegro vivace of Op. 45 No. 3; 8'' or MM 132 for the Gloria of his *Mass* Op. 54; and 9'' or MM 120 for the Minuetto of Op. 58 No. 3. It is therefore likely that 7'' is about MM 138.

25 It stands to reason that Czerny simply adopted Hummel's tempo markings; see Beverly Jerold: Hummel's Metronome Marks for Mozart and Beethoven, in: *The Beethoven Journal* 26 (2011), No. 2, pp. 14–17.

> "By the second measure, the stakes are raised with poignant and unusual dissonances. The leap down a seventh is expressive enough and made more so because the destination tone B causes the previous A to need resolution to G♯, which arrives, but at the expense of making the bass F♯, a dissonance that must resolve down to E♯. It does so, not in its own register, but an octave lower, a displacement that intensifies the leap of a minor ninth required of the bass. The ambience is set for more suspensions and displacements to follow."[26]

In contrast to leaping intervals, the slurred pairs of semiquavers (bar 7) conjure up heartfelt sighs. It is pertinent to consider Quantz's observations about the effect of note spacings:

> "The passion [of musical phrases] may be discerned by [...] whether the intervals between the notes are great or small, and whether the notes themselves ought to be slurred or articulated. Flattery, melancholy, and tenderness are expressed by slurred and close intervals, gaiety and boldness by brief articulated notes, or those forming distant leaps".[27]

It would therefore seem that, for Quantz, leaping intervals were expected to express a more energised state (perhaps by giving them special accents) than intervals that were closer together. This idea is underpinned by Türk, who gives various examples (see Figure 4) and discusses the "variety of single tones which must be played with emphasis":

> "To these, other than appoggiaturas [...], belong especially those intervals which are dissonant with the bass (a), or through which (by means of a tie) dissonant intervals may be prepared (b), further, syncopated notes (c), intervals which do not belong to the diatonic scale on that key, by means of which one has modulated (d), *those tones which are distinguished by their length, highness, and lowness* (e), the intervals which become important because of the basic harmony (f), and so forth."[28]

Türk's advice makes it clear that there were a great many features in late eighteenth-century composition that needed special highlighting through emphasis, although not marked by the composer. While we cannot be certain how much emphasis was used in

26 Heartz: *Mozart, Haydn and Early Beethoven*, pp. 132 f.

27 "Man kann [...] die Leidenschaft erkennen: aus den vorkommenden Intervallen, ob solche nahe oder entfernet liegen, und ob die Noten geschleifet oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz gestoßenen, oder in entferneten Sprüngen bestehenden Noten [...] wird das Lustige und Freche ausgedrücket." Quantz: *Versuch*, p. 108, id.: *On Playing the Flute*, p. 125.

28 "Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören, außer den Vorschlägen [...] vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zu dem Basse &c. selbst wie Dissonanzen verhalten a), oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die synkopirten Noten c), die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man modulirt d), *die Töne, die sich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe &c. merklich auszeichnen* e), die Intervalle, welche durch die zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden f) u. s. w." Türk: *Klavierschule*, p. 337, id.: *Clavier Playing*, p. 326 (emphasis by the present writer).

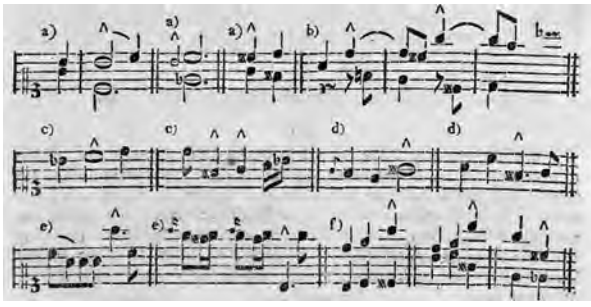


Figure 4 Examples of single notes to be emphasised, Türk: *Klavierschule*, p. 337

such circumstances or the effect that such emphasis created, it seems obvious that a neutral interpretation such as Rubinstein's is about as far removed from an eighteenth-century conception as is possible.

Rubinstein's fairly restrained interpretation might be said to be typical of a modernist approach to Mozart, which is evident in recordings from the 1930s onwards,[29] and can still be heard today. In this respect the description of the opening by Hubert Middleton in the *Musical Times* (1939) is telling: "The orchestra is for a while kept silent and the solo instrument sings its song in a manner of restrained self-dependence that attracts us."[30] More recently, John Irving has described the movement as "memorably limpid."[31]

Let us compare Rubinstein's recording with Malcolm Bilson's 1987 recording on a replica of an 18th-century Viennese fortepiano (similar to Mozart's own), with the English Baroque Soloists conducted by John Elliot Gardiner.[32] Given the recording's claim to period style, one might expect to hear something quite different from Rubinstein's recording. There is the expected pitch discrepancy (Bilson's recording is at the modern standardised Classical pitch of *a* = 430 Hz). And the fortepiano, with its brighter tone,

29 Listen, for example, to Robert Casedesus's circa 1936 recording with the New York Philharmonic Symphony Orchestra under Sir John Barbirolli, Anton Schnabel's 1946 recording with the Philharmonic Symphony Orchestra under Artur Rodźinsky, Clara Haskil's 1954 recording with the Vienna Symphony Orchestra under Paul Sacher, and Solomon Cutner's 1956 recording with the Philharmonia Orchestra under Herbert Menges. Interestingly, Schnabel is more flexible with rhythm (overdotting the opening) and delays the low e♯3 in bar 2. The 14-year-old Russian pianist Fanny Weiland (1898–1931) recorded the work on three Welte piano rolls (2666, 2667, 2668) in Freiburg in around 1912. Her playing certainly evidences a modernist approach. See Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos. The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*, PhD Thesis, University of Sydney 2016, https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/16939/1/Piano%20Rolls.pdf (accessed 3 January 2019), p. 33.

30 Hubert Middleton: Mozart's Piano Concerto in A Major (K. v. 488), in: *The Musical Times* 80 (1939), pp. 287–289, here p. 288.

31 John Irving: *Mozart's Piano Concertos*, Burlington 2003, p. 233.

32 Archiv Produktion, Catalogue Number 423 595-2; also available at https://youtu.be/YkmBlboxzpU?t=637 (accessed 7 July 2018).

quick decay and correspondingly dryer resonance, helps Bilson to achieve a speech-like quality that is less smooth than Rubinstein's. Bilson's overall tempo is similar to Rubinstein's, though he takes a little more time to place important notes such as the a5 and g5 at beginning of bar 2 where he also plays with a slightly broader tempo.[33] Cadence points are played with a strong-weak hierarchy so that the dissonant harmonies are a little stronger than their resolutions (bars 4 and 8). Additionally, the material in bar 7 is played with a fuller tone quality, with the first of each group of six quavers played with a slight agogic accentuation (lengthening) but without any appreciable nuancing of the slurred semiquaver duplets. The move to G♮ in bar 10 is marked by a slightly softer dynamic and a gentle broadening on the final note of the bar. But despite such features, the overall effect of Bilson's interpretation does not sound as if from a vastly different world than Rubinstein's in terms of mood, note alignment, rhythm and tempo. Ronald Brautigam's 2013 recording with the Kölner Akademie under Michael Alexander Willens,[34] and Robert Levin's 1998 recording with the Academy of Ancient Music under Christopher Hogwood,[35] share a similar approach to Bilson's in the opening solo, though later in the movement Levin offers a highly-ornamented reading inspired by a source from Mozart's circle. In his 1992 recording with Anima Eterna, Jos van Immerseel takes an overall sprightlier tempo than the aforementioned recordings but remains steadfast to the notation in terms of note alignment and rhythm.[36]

In rather stark contrast is Carl Reinecke's performance of his 1896 solo piano arrangement of the Andante,[37] preserved on a circa 1905 Phonola piano roll by the Hupfeld Company. Hupfeld's Phonola roll system faithfully recorded the notes and their rhythmic placements and the tempo fluctuations of the original performance. But it is uncertain whether sustain and soft pedalling were added or enhanced by a roll editor, and the system did not record dynamic expression, which was to be added in playback by the 'playerist' – the interpreter operating the treadles and hand controls. Currently, an interpretation of this roll performance is available on YouTube:[38] The playerist (RollaArtis) has chosen an initial tempo (quaver = circa 112), which, to those used to more ponderous versions, will feel too fast.[39] Yet, the tempo here, if it is close to Reinecke's original, does

33 Scientific pitch notation.

34 BIS, Catalogue Number: BIS-1964 SACD.

35 L'oiseau Lyre, Catalogue Number 452052; also available at https://youtu.be/9pwbg37Ha64?t=691 (accessed 4 September 2018).

36 Channel Classics – CCS SEL 0194

37 See footnote 16 above.

38 See www.youtube.com/watch?v=C_ELXJNMIE8 (accessed 7 July 2018).

39 On the roll is "Tempo 50." At the present time, however, it is still not sure at what tempo the roll should be played. Further research in this area is being undertaken.

feel like a moderately-paced siciliano. Reinecke's interpretation is startling for what it reveals.

In terms of the notes played, Reinecke's performance follows his solo arrangement fairly closely with a few exceptions, but there are some very striking performance features in the first 12 bars (Figure 5). Though not marked, he arpeggiates practically every chord from the bottom note in the left hand to the melody note in the right hand,[40] which results in varying degrees of expressive delay of the melody notes, as well as a myriad of agogic accents and rhythmic and tempo alterations (certainly many more than in more recent performances such as by Rubinstein and Bilson).[41] In bars 2 and 3, for example, arpeggiation helps mark out the large poignant intervals in the right hand, while also energising and propelling the accompaniment and filling out the texture (Figure 6).[42] Also striking are the ways in which Reinecke departs from Mozart's original notation. In his very thoughtful booklet *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte* (1891),[43] Reinecke discusses ways in which historically-appropriate interpretations of Mozart could be developed in order "to liberate the concertos of Mozart from the banishment that they came to suffer" in the time since Mozart's death.[44] As Heribert Koch points out, in *Zur Wiederbelebung* Reinecke takes into account relevant sources of Mozart interpretation including Mozart's autographs and other surviving material, which he used to inform his Mozart editing work for Breitkopf and Härtel.[45] Koch goes on to attribute the changes that Reinecke made in his solo piano arrangements to this purpose, and to Reinecke's nineteenth-century aesthetics:

> "Naturally, Reinecke goes much further in these arrangements, which are intended for concert performance, in the [overall] design of the piano part than he recommends for the solo part of the concertos, because in addition to the original piano part he also has to present the orchestral part.

40 Exceptions to this can be found in bar 8, where the three-note chord on the third quaver beat is played in the order bass-soprano-tenor (Figure 7), and in bar 63, where the 4-note chord on the third quaver beat is played in the order bass-soprano-alto-tenor (Figure 10). I have numbered the notes in both examples.

41 In this respect, Schnabel's recording seems to retain vestiges of an older style as is audible in Reinecke's interpretation.

42 See also Figures 8 and 9 showing the first 12 bars of Reinecke's roll performance of the Andante K. 488 in "Piano Roll" notation using Apple's Logic Pro X. This gives a visual portrayal of the different speeds of Reinecke's arpeggiation and the positions of individual notes.

43 Carl Reinecke: *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte. Ein Wort der Anregung an die clavierspielende Welt*, Leipzig 1891.

44 "Im Gegentheile wage ich zu hoffen, dass diese Zeilen ein Scherflein dazu beitragen werden, die Concerte Mozart's von dem Banne zu befreien, der auf ihnen ruhte." Reinecke: *Zur Wiederbelebung*, p. 51.

45 See Heribert Koch's preface to the 2008 reissue of Reinecke's Andante K. 488 and Larghetto K. 537 arrangements, Mozart: *Andante*, p. 5.

> Reinecke comes to a result that undoubtedly dresses Mozart's music up in unusual romantic vestments, but is in itself coherent and avoids the coarsening impact of a conventional piano reduction that is totally unacceptable, especially for Mozart's music."[46]

Koch seems to suggest that Reinecke expected the solo piano parts to be different somehow when performing the original version with orchestra – less ornamented or amplified than in the solo piano part of his arrangements. In *Zur Wiederbelebung*, Reinecke discusses in some detail how stylish variations can be made to the piano parts in Mozart's concertos (also outlining practices that he does not find successful). But he states that he has not always found it possible to make successful variations. Of the Larghetto K. 537, for example, Reinecke explains that the theme is so charming that he could not readily find a suitable way of varying its notes, and so used other types of nuances to create variation.[47] But this case seems to be an exception, rather than a general rule regarding his treatment of Mozart's piano concerti. Certainly, there is no suggestion in *Zur Wiederbelebung* that he had trouble varying the solo piano sections of the Andante K. 488. For this reason, Reinecke's treatment of these sections in his arrangement is fascinating. Given that there is no orchestral accompaniment to be arranged for the solo piano during the first 12 bars and its recapitulation, Reinecke could simply have reproduced Mozart's original notes. Nevertheless, he deemed it necessary for some reason to amplify Mozart's original, to make it fuller and more dramatic in places.[48] He expanded chords by adding more notes: the first chord in bar 1 has 6 notes rather than 3 (Figure 6), providing a richer, more em-

46 "Reinecke geht in diesen 'zum Concertvortrage' gedachten Bearbeitungen in der Ausgestaltung des Klaviersatzes naturgemäß erheblich weiter als er dies für den Solopart der Konzerte empfiehlt – gilt es doch hier, neben der originalen Klavierstimme auch den Orchestersatz wiederzugeben. Reinecke kommt dabei zu einem Ergebnis, das Mozarts Musik zweifellos in ein ungewohnt romantisches Klanggewand kleidet, dabei jedoch in sich vollkommen schlüssig wirkt und die gerade bei Mozarts Musik inakzeptable, vergröbernde Klangwirkung eines konventionellen Klavierauszugs jederzeit kunstvoll vermeidet." Ibid.

47 Reinecke: *Zur Wiederbelebung*, p. 37.

48 Interestingly, although his arrangement of the Larghetto from K. 537 shows that he retained Mozart's original notes for the three iterations of the eight-bar opening subject, in his 1905 piano roll recording for the Welte firm in Freiburg, Germany (www.youtube.com/watch?v=ADxuDONsguY), Reinecke adds notes to certain chords (the first in bars 1 and 4) as if to give emphasis. In the second iteration of the opening theme, rather than playing Mozart's original notes (as notated in Reinecke's arrangement), he introduces a melodic counterpoint. And, in general, his Welte roll reveals numerous other variations to notes, note alignments between left and right hands, rhythms, and tempi that far exceed what Reinecke notated in his arrangement. Clearly, Reinecke did not feel either his arrangement nor his advice in *Zur Wiederbelebung* to be absolute or binding. For a fuller discussion of this and other aspects of Reinecke's performing practices see Peres Da Costa: *Off the Record*, pp. 84–87 and 159–163. See below for a discussion of C. H. Potter's amplification of Mozart's d Minor Piano Concerto K. 466 in a style very probably reflecting Mozart's own practice.

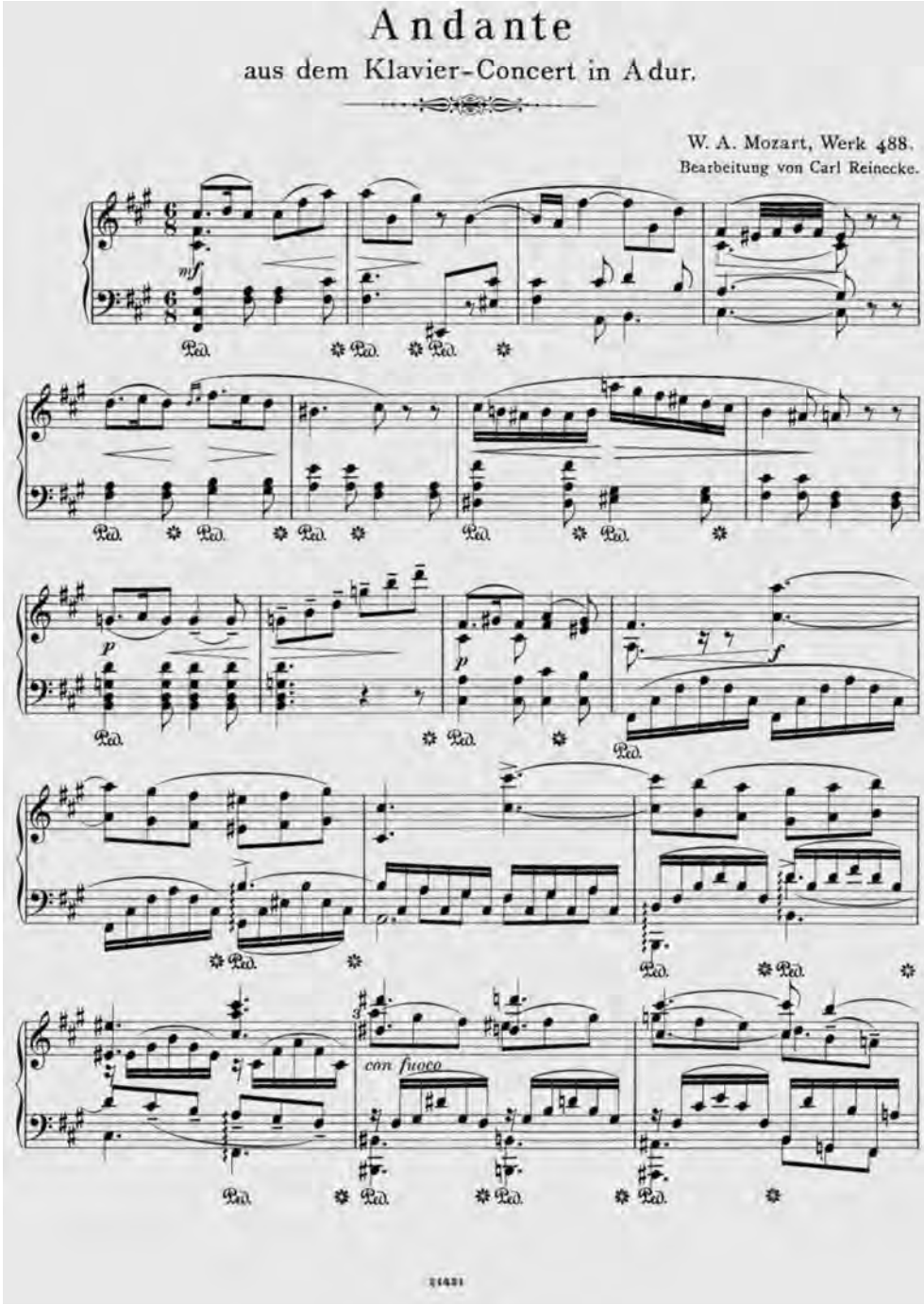


Figure 5 Mozart: *Piano Concerto* No. 23 K. 488, second movement, bars 1–18, arr. Reinecke, published by Breitkopf and Härtel (circa 1896), unpaginated

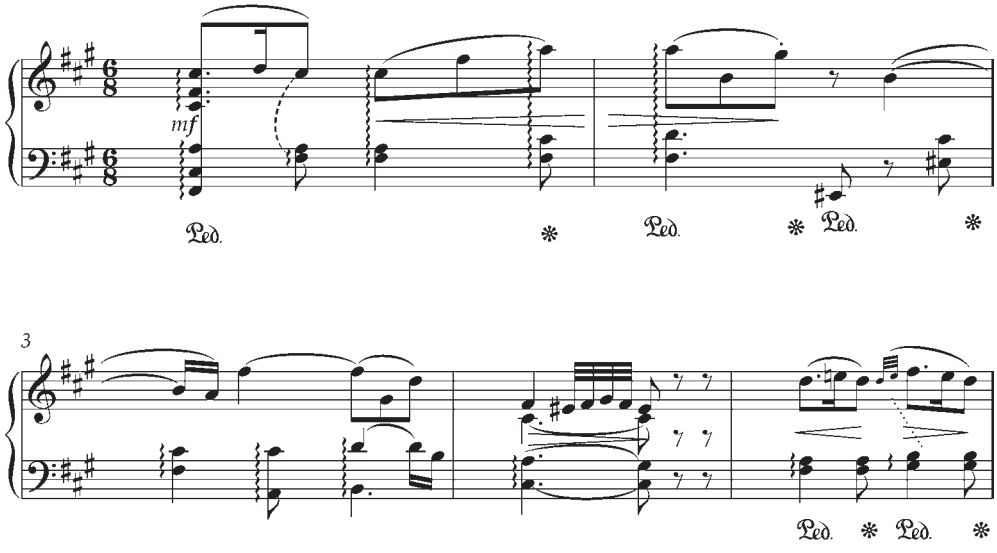


Figure 6 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 1–5[49]

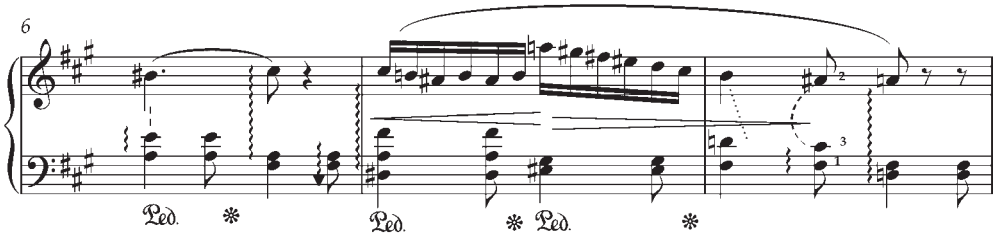


Figure 7 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 6–8

phatic texture. Likewise, the two chords (d♯ - a) in the left hand in the first half of bar 7 have an f♯ added above (Figure 7). Furthermore, he changes the spacing of chords: in bar 3 the chords in the left hand – a - c♯ followed by b - d – are spaced a tenth rather than a third apart (Figure 6), which produces quite a different effect and texture. And in the recapitulation of the opening theme in bars 53–67, Reinecke makes further changes that are substantially different from those in bars 1–12. Here he amplifies the drama in the accompaniment with differing, more intense and rhythmically stirring chordal structures, and the melody has several additional, complex *fioriture* (Figure 10). In making these changes, did Reinecke dress Mozart up in late nineteenth-century clothes? Perhaps there

49 I am indebted to my research assistant Anton Bredow for help with making the transcription using Sibelius Music Notation software. Dotted line notation is used to show displacement or alignment of notes.

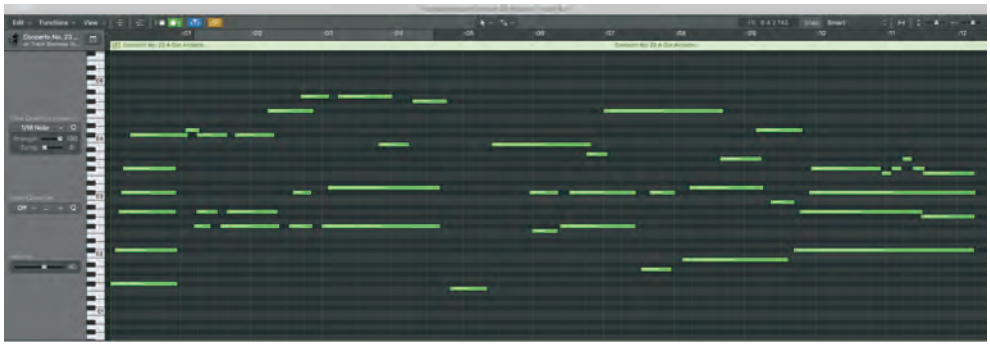


FIGURE 8 Reinecke's circa 1905 performance of Mozart's *Piano Concerto* No. 23 K. 488, second movement, bars 1–6, displayed as "Piano Roll" notation in Apple's Logic Pro X[50]

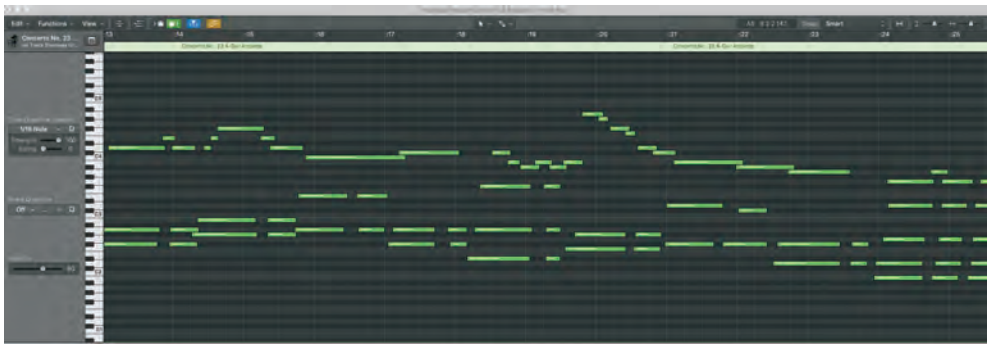


FIGURE 9 Reinecke's circa 1905 performance of Mozart's *Piano Concerto* No. 23 K. 488, second movement, bars 7–12 displayed as "Piano Roll" notation in Apple's Logic Pro X

was a long-standing tradition of performing these two solo piano sections in K. 488 in a more passionate style than originally notated by Mozart – a tradition that might even have been established in Mozart's lifetime and by Mozart himself! After all, it is well documented that Mozart often improvised the solo piano parts in his piano concerti (sometimes providing only a skeletal structure in his manuscripts), so it is possible that what he played in the slow movement of K. 488 and other concerti was different from his published notation, and in any case he would probably have changed this from performance to performance.[51] While Reinecke's Andante arrangement will undoubtedly be imbued with the trimmings of late-Romantic aesthetics, it is important to acknowledge that embedded in his dressing up of Mozart are remnants (at least) of practices inherited from the late-eighteenth century (of which there will be more discussion below).

50 I am indebted to Sebastian Bausch at the Bern University of the Arts for providing me with a scan of Reinecke's Hupfeld roll (Animatic 50632), and equally indebted to Dr David Kim-Boyle at the Sydney Conservatorium of Music for producing the "Piano Roll" notation in Apple's Logic Pro X file of the scanned Hupfeld role.

51 See discussion below.

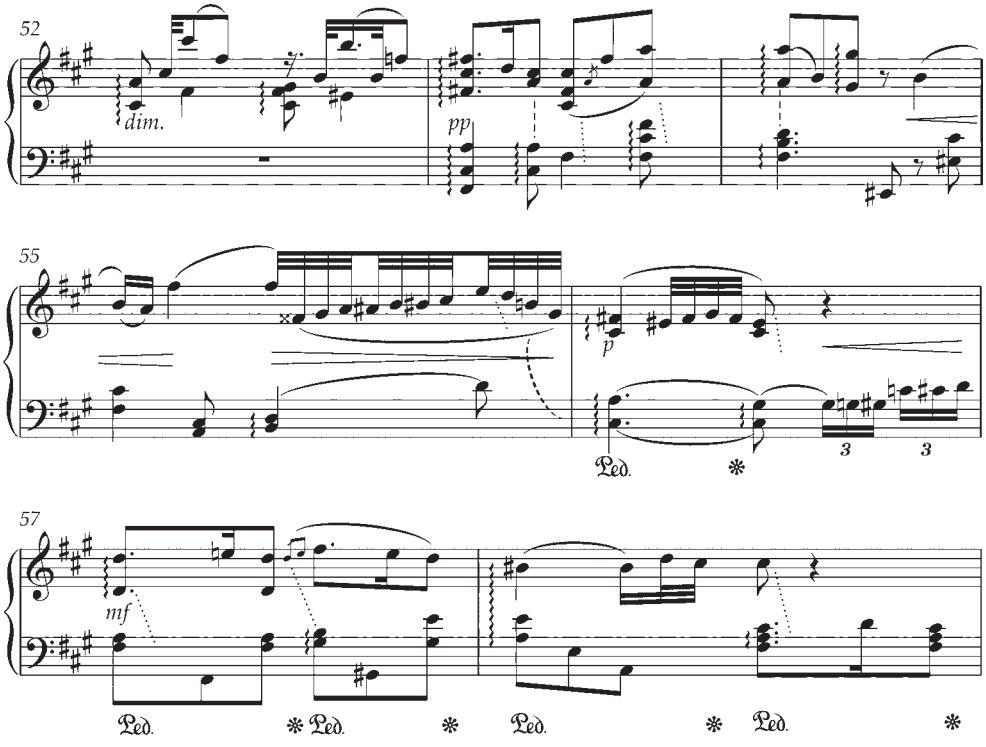
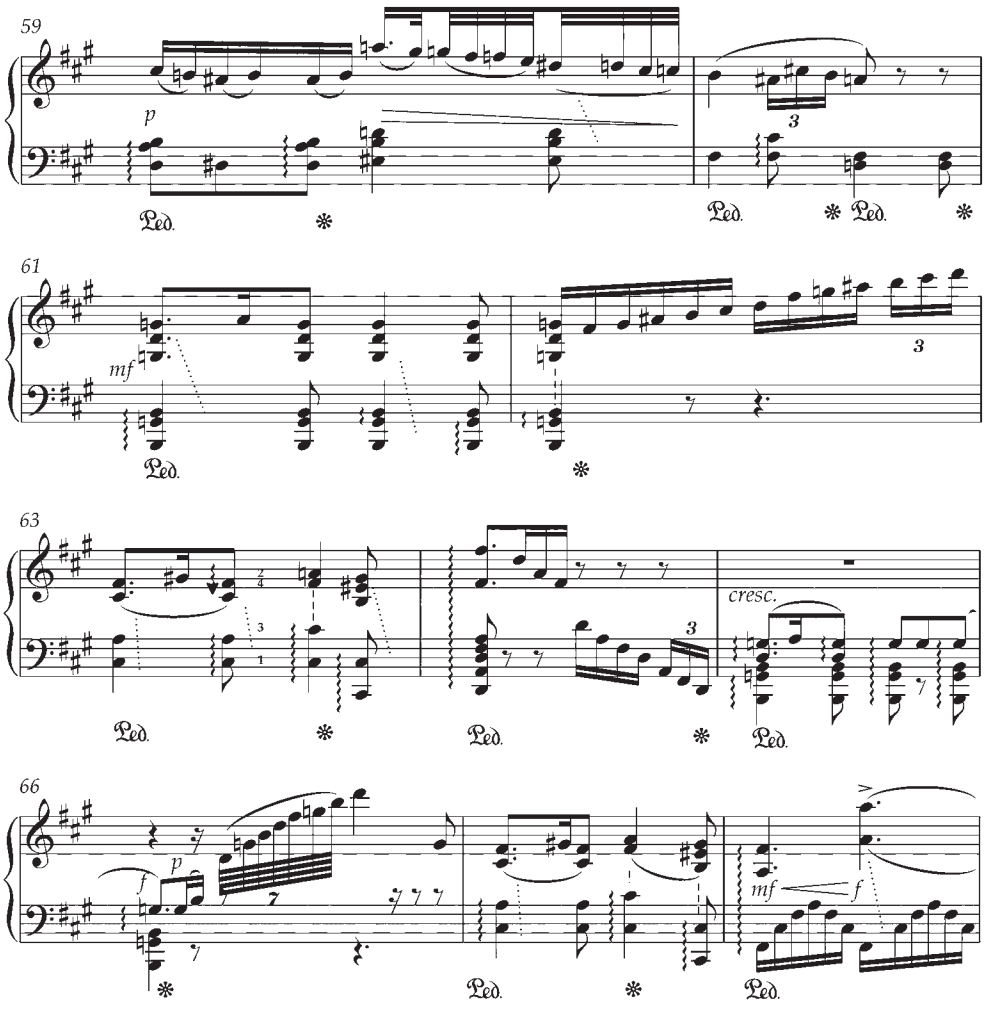


Figure 10 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 52–68

Returning to Reinecke's roll performance, the flexibility with which he plays certain rhythmic figures is notable. For example, he plays the dotted figures (bars 1 and 4) as overdotted. This practice may well be rooted in the eighteenth-century practice of overdotting as discussed, for example, by Quantz: "The dotted notes must be attacked sharply, and must be executed in a lively fashion. The dots are held long, and the following notes are made very short".[52] Reinecke notates a long slur (somewhat curiously) in the right hand from the beginning of bar 7 to the middle of bar 8 (Figure 5) instead of giving us Mozart's original notation (slurred pairs of semiquavers; Figure 1). He did not make this change in the 1880 new revised edition, but nevertheless introduces lilting rhythms seemingly in accord with Mozart's original notation (the first note under the slur is

52 "Die punctirten Noten müssen von dem Ausführer scharf gestoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Puncte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten sehr kurz gemachet". Quantz: *Versuch*, p. 116, id.: *On Playing the Flute*, p. 133. For a fuller discussion of overdotting with musical examples see Quantz: *Versuch*, p. 58, id.: *On Playing the Flute*, p. 67. Leopold Mozart gives much the same advice; see Mozart: *Versuch*, p. 144, id.: *Violin Playing*, p. 130.



slightly longer than the second).[53] Reinecke also makes slight agogic accents (lengthenings) on the first of each group of six semiquavers, aided by his arpeggiations, or perhaps as a consequence of them. In respect of this noticeably unequal (inégale) style of playing slurred pairs of semiquavers, Reinecke's practice again appears to preserve an eighteenth-century tradition extolled by Leopold Mozart, who explained the following about slurred pairs of equal-value notes: "The first of two notes coming together in one stroke [of the up or down bow] is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late."[54] Elsewhere, Mozart gives

53 Again, this is type of inequality can be heard in Reinecke's performance of semiquaver passages in the Larghetto K. 537, bars 22–26, and the parallel passage later in the movement. In addition to long-short patterns, Reinecke occasionally plays lombardic short-long or back-dotted patterns.

54 "Die erste zwoer in einem Striche zusammen kommender Noten wird etwas stärker angegriffen, auch etwas länger angehalten; die zwote aber ganz still und etwas später daran geschliffen." Mozart: *Versuch*, p. 123, id.: *Violin Playing*, p. 115.

exactly the same advice with the added caveat that "often three, four, and even more notes are bound together by such a slur and half-circle. In such a case the first of them must be somewhat more strongly accented and sustained longer".[55] Quantz, too, is explicit that an unequal style of playing a succession of equal-valued notes of small duration in slow tempi (of which the majority of his musical examples show slurred duplet semiquavers) is indispensable for expressive performance:

> "Where it is possible, the principal notes always must be emphasized more than the passing notes. In consequence of this rule, the quickest notes in every piece of *moderate tempo*, or even in the *Adagio*, though they seem to have the same value, must be played a little unequally, so that the stressed notes of each figure, namely the first, third, fifth, and seventh, are held slightly longer than the passing, namely the second, fourth, sixth, and eighth, although this lengthening must not be as much as if the notes were dotted. Among these quickest notes I include the crotchet in three-two time, the quaver in three-four and the semiquaver in three-eight time, the quaver in alla breve, and the semiquaver or demisemiquaver in two-four or common duple time".[56]

Furthermore, Quantz speaks of the slurring of notes in Adagio movements, making it clear that if semiquavers (which he shows as slurred pairs) in a slow tempo are to be performed with elegance, "the first of each two must always be heavier than the following one, both in duration and volume".[57]

Reinecke's performance of the Andante K. 488 is much more passionate, energetic and volatile than later interpretations. It is far less bound to the text and exudes a quasi-improvisatory feel. There is an altogether more affective spirit here, in line with the mid-to-late eighteenth-century conception of the key of f♯ minor as well as with the varied melodic and harmonic structures within the work.

55 "Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstossen, und länger anhalten". Mozart: *Versuch*, p. 258, id.: *Violin Playing*, p. 220.

56 "Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden. Dieser Regel zu Folge müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo, oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielet werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, sechste, und achte: doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden. Unter diesen geschwindesten Noten verstehe ich: die Viertheile im Dreyzweytheiltacte; die Achttheile im Dreyviertheil- und die Sechzehntheile im Dreyachttheiltacte; die Achttheile im Alla-breve; die Sechzehntheile oder Zwey und dreyßigtheile im Zweyviertheil- oder im gemeinen geraden Tacte". Quantz: *Versuch*, p. 105, id.: *On Playing the Flute*, p. 123.

57 "Wenn diese Art von Sechzehntheilen [...] im langsamen Zeitmaaße, schön vorgetragen werden sollen; so muß allezeit das erste von zweyen, so wohl im Zeitmaaße, als in der Stärke, schwerer seyn als das folgende". Quantz: *Versuch*, p. 194, id.: *On Playing the Flute*, p. 223.

While Reinecke's roll performance does not reveal what he did in terms of dynamic shading, important clues as to what he had in mind and expected can be gleaned from his additions in the various sources. At the opening of his 1896 solo piano arrangement (Figure 5), Reinecke marks *mf* (*mezzo forte*), indicating not a soft, contemplative start, but something rather more robust. It is interesting to note that in Reinecke's 1880 new revised edition he marks the opening *mf e semplice* (*mezzo forte, and simply*). Presuming his approach to the performance of that version to be similar to his solo piano arrangement at least with respect to arpeggiation, it is noteworthy that for Reinecke the term *semplice* did not preclude the use of continual arpeggiation, which to our modern ears sounds anything but simple. In bars 1/2, 5, 7/8 and 9/10 of the solo piano arrangement, Reinecke added double hairpins (< >) to underline important melodic and harmonic events.[58] And he also added a decrescendo hairpin (>) in bar 4. While these hairpin marks indicate continuous dynamic change, it is also evident that such marks align with Reinecke's use of agogic accentuation – a slight lengthening at the apex of the double hairpins, and a slight delay of the beginning of bar 4, as well as a subtle ebb and flow of tempo – and a slight push forward to the middle of bar 5.[59] In bar 10, Reinecke marks Mozart's shift to G♮ with a decrease in dynamic to *piano*. Unlike Rubinstein and Bilson, he moves through the rising arpeggio in bar 10 without any hint of slowing down, and then makes a *Luftpause* by slightly delaying the beginning of bar 11, an effect which is rhetorically dramatic. It is interesting to note that in the new revised edition of 1880, Reinecke marks bar 11 – the sudden drop in tessitura almost two octaves from *d*6 (at the end of bar 10) to f♯4 (at the start of bar 11) – with a further decrease in dynamic to *pianissimo*. And there are other dynamics and accents added later in the movement in the various sources (which in themselves would be worthy of study) showing that Reinecke expected the performance of this movement to be anything but limpid or restrained.

Carl Reinecke (born 1824) is one of the oldest generation of nineteenth-century musicians to make recordings.[60] He was highly respected by many others including Felix Mendelssohn (1809–1847) and Robert Schumann (1810–1856); Franz Liszt (1811–1886) even admired his "beautiful, soft, legato, singing touch."[61] Hailed as "an artist of truly aristo-

58 In the 1880 new revised edition, double hairpins are added in bars 5 and 7 only.

59 For an in-depth discussion of the significance of double and single hairpins in Brahms's music and the nineteenth century in general see David Hyun-Su Kim: The Brahmsian Hairpin, in: 19th-Century Music 36 (2012), pp. 46–57.

60 Unfortunately, he made only piano roll recordings.

61 "[...] schönen, weichen, gebundenen und gesungenen Anschlag". Reinhold Sietz: Art. "Reinecke, Carl", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. by Friedrich Blume, Kassel 1963, Vol. 11, cols. 187–192, here col. 187.

cratic and fine feeling,"[62] throughout his career Reinecke strove to "perpetuate the example of the Classical composers" and to be a "representative and guardian of tradition".[63] Reinecke, together with colleagues including Clara Schumann (1819–1896), Joseph Joachim (1831–1907) and Johannes Brahms (1833–1897), "provided the main source of support for keeping Mozart's works in active concert use" in the second half of the nineteenth century.[64] By the end of the century, Reinecke was considered to be one of the most important authorities on Mozart performance. In 1893, the *Monthly Musical Record* discussed his Mozart performances at the Gewandhaus in Leipzig:

> "As is very well known, Professor Dr. Reinecke is one of the finest players of Mozart's concertos, and loses no opportunity of performing them in public. For example, during the present season he has played no less than five of them – viz. the concertos in D, E flat, A, C minor, and D minor. His brochure upon the 'Execution of Mozart's Pianoforte Concertos' deserves to be widely read, as Professor Reinecke is thoroughly conversant with the best traditions of Mozart playing, which, through the persistent neglect of present-day players, are in danger of being lost."[65]

It is clear from this that Reinecke was considered the 'keeper' of traditions in terms of Mozart performance that were fast being forgotten. In 1904, the Leipzig *Zeitschrift für Instrumentenbau* acknowledged Reinecke as "the greatest and most conscientious performer of Mozart" still alive. There were high hopes that his complete Mozart Piano Sonata roll project for the Aeolian company would help preserve for the future "the style of the famous Leipzig Mozart-Player."[66] This statement alludes to a particular style of playing that included significant use of arpeggiation, as we know from Reinecke's roll performances. Significantly, in his memoirs the violinist Carl Flesch (1873–1944) noted a "Leipzig" manner which he found irritating in the pianism of Julius Röntgen (1855–1932) who had studied with Reinecke. For Flesch, this was characterised by "arpeggio execution of chords and the delaying of thematic notes in the right hand."[67] While Flesch did not

62 Fritz von Bose: Carl Reinecke. An Appreciation, in: *The Musical Times* 51 (1910), p. 302.

63 Reinhold Sietz: Art. "Reinecke, Carl (Heinrich Carsten)", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by Stanley Sadie, London 2001, Vol. 21, pp. 157–159, here p. 158.

64 Leon Botstein: Aesthetics and Ideology in the Fin-de-Siècle Mozart Revival, in: *Current Musicology* 51 (1993), pp. 5–25, here p. 14.

65 Anon.: Letter from Leipzig, in: *The Monthly Musical Record* 1893 (1 July), p. 152.

66 "Reinecke gilt bekanntlich als der größte und gewissenhafteste Mozartspieler, der jetzt lebt [...]. Weitere Aufnahmen sind in Aussicht genommen, bis auf diese Weise sämtliche Mozartschen Klavierwerke in der Auffassung des berühmten Leipziger Mozart-Spielers der Nachwelt überliefert sein werden." [Anon.]: Altmeister Karl Reinecke und das Pianola, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 24 (1903/04), p. 1039.

67 Carl Flesch: *The Memoirs of Carl Flesch*, ed. by Hans Keller and Carl Flesch, trans. Hans Keller, London 1957, p. 215. Flesch worked with Röntgen between 1903 and 1908.

appreciate this expressive style, the positive appraisals of Reinecke's piano playing, particularly in relation to Mozart, are noteworthy. In 1894, the British music scholar and critic John Alexander Fuller Maitland (1856–1936) opined:

> "He [Reinecke] is not merely an admirably sympathetic accompanist, but a most highly accomplished pianist of the older school – a school unaffected by the pyrotechnics of a generation that is now in its turn passing away. To have heard one of Mozart's concertos played by Reinecke is a memorable experience in the lives of such musicians as are sufficiently trained to appreciate the consummate delicacy and artistic skill which the performance exhibits."[68]

An article about Reinecke in the eleventh edition of the *Encyclopædia Britannica* (1910/11) explains that Reinecke's playing "belonged to a school now almost extinct. Grace and neatness were its characteristics, and at one time Reinecke was probably unrivalled as a Mozart player and an accompanist."[69] It is significant that both appraisals equate Reinecke's style with a school of the past. Presumably his playing preserved remnants of practices familiar to earlier musicians, perhaps even to Mozart. And while we might not immediately associate Reinecke's Mozart playing with the characteristics of "consummate delicacy," "artistic skill" or "grace and neatness" (indeed we might think quite the opposite), during his lifetime he does not seem to have received any criticism for his highly-arpeggiated style or his rhythmic or tempo freedoms. Such practices, undoubtedly stemming from traditions dating back to the late eighteenth century or earlier, were considered indispensable in artistic piano playing throughout the nineteenth century, and positively promoted in writing.[70] To provide some context for this claim, I will cite two examples from the rich evidence of nineteenth-century arpeggiation practices.

Let us consider first the little-known edition of Mozart's piano sonatas edited by Cipriani Potter (1792–1871), published in London in circa 1857.[71] After lessons with his father, Potter studied counterpoint for a time with Thomas Attwood (1765–1838), who had been one of W. A. Mozart's favourite students. From 1805 to 1810, Potter studied the piano with Joseph Wölfl (1773–1812), himself a former student in Salzburg of Leopold Mozart and Michael Haydn. It is thought that Wölfl had lessons with W. A. Mozart in Vienna in around 1790. According to G. A. Macfarren: "Potter used to speak of him [Wölfl] with

68 John Alexander Fuller Maitland: *Masters of German Music*, London 1894, p. 206.

69 [Donald Francis Tovey?]: Reinecke, Carl Heinrich Carsten, in: *Encyclopædia Britannica*, 11th edition, ed. by Hugh Chisholm, Cambridge 1910/11, Vol. 23, p. 56.

70 For a comprehensive discussion see Peres Da Costa: *Off the Record*; see also Neal Peres Da Costa: Performing Practice in Piano Playing, in: Clive Brown/Neal Peres Da Costa/Kate Bennett Wadsworth: *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Kassel 2015, pp. 15–26.

71 W. A. Mozart: *Sonatas for the Pianoforte*, ed. by Cipriani Potter, London [circa 1857].

profound admiration, and to ascribe to him the principles of plan of which he himself became a teacher, and to him also those principles of pianoforte playing which he himself advanced."[72] It stands to reason that Potter became acquainted with performing practices appropriate to Mozart's works through Attwood and Wölfl. Further to this, he will undoubtedly have gained insights into Mozart's performing style during his stay in Vienna in 1817 (when Potter made the close of acquaintance of Beethoven). Potter's Vienna sojourn was "as much for the purpose of study as for the sake of obtaining experience of other musical performances than were to be heard in London."[73] Significantly, Mcfarren noted that Potter had gained experience (possibly through Attwood's teaching) of Mozart's practice of amplifying his own scores to the point of "recomposition":

> "When Potter returned to England he again played at the Philharmonic, and the piece in which he made his reappearance was the Concerto of Mozart in D minor. He had learnt, perhaps in Vienna, and from the particular explanations of Attwood, who had witnessed Mozart's performance of his concertos, the fact that the printed copies are but indications [presumably meaning basic indications] of the matter which Mozart himself used to play, and he gathered from Attwood and others what was the manner in which Mozart used to amplify the written memoranda in his performance. It almost amounted to a re-composition of the part to fill it out with such pianoforte effects as would do justice to the original intention, and it was with such amplification that Potter presented the D minor Concerto."[74]

Returning to Potter's editions, apart from the amplification of slurs (presumably bringing Mozart into line with the nineteenth-century *cantabile* approach), dynamic and expression marks appropriate to the pianos of the day, and occasionally added notes, Potter sporadically marks arpeggio signs in both right and left hands.[75] Since his editions were probably intended for students and amateurs (he became Principal of the Royal Academy of Music and is said to have established a "London School" of piano playing), it seems logical that his added signs were a way of indicating essential chords that needed arpeggiation, though this did not preclude its use elsewhere. We may assume that Potter's edition does not preserve the frequency of arpeggiation that in reality would have been heard and expected in professional renditions, such as is the case in Reinecke's interpretation of the Andante K. 488.

Our second telling piece of evidence is from Hummel, who in his *Anweisung* (1828) noted that on Viennese or German pianos "the power of the sound must be brought out entirely by the speed of the finger. Full chords, for instance, are mostly broken very quickly

72 Macfarren: Cipriani Potter, p. 42.
73 Ibid., p. 44.
74 Ibid., p. 46.
75 See also John Irving: *Understanding Mozart's Piano Sonatas*, London 2010, p. 68.

and are far more effective thus than if the notes were played together with the same degree of strength."[76] The strong impression here is that full chords should almost always be treated in the arpeggio manner. Other chords would presumably receive the same treatment.[77]

As part of a three-year Australian Research Council Discovery Project DP170101976, I have been learning to play in the style of Reinecke by emulating as closely as possible his roll performances of music by Mozart and other composers.[78] This emulation of historical recordings, in conjunction with a practice-led cyclical research process in which emulation is evaluated against and compared with written evidence, can help to generate new knowledge about the nineteenth-century piano playing style for particular composers and repertoire. The goal of the project is to extrapolate backwards from the late nineteenth century (the early sound-recording period) to produce experimental exemplar recordings covering repertoire from the long nineteenth century.[79]

In comparison to readings of the twentieth- and twenty-first centuries, Reinecke's performance of Mozart's Andante K. 488 is eye-opening; it provides a nineteenth-century artistic rendition of the "dead note heads" (as Joseph Joachim put it) of Mozart's music.[80] It also shows clearly how Reinecke departs from his own notation, prompting us to think about the function, meaning and value of musical notation, and what composer/performers such as Reinecke intended notation to convey. Reinecke's solo piano arrangement of the Andante K. 488, in conjunction with his roll performance of this arrangement,[81] reveals the myriad ways in which he amplifies Mozart's music by:

1) adding notes to make more complex chordal textures (Figures 6 and 7) including the production of quasi-orchestral effects in tutti orchestra sections by doubling

76 "Die Kraft des Tons muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden." Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Vienna 1827, Vol. 3, p. 454.

77 For a further discussion of arpeggiation and the dislocation of melody from the accompaniment, see Peres Da Costa: *Off the Record*, chapters 2 and 3.

78 Australian Research Council Discovery Project (DP170101976) entitled "Deciphering Nineteenth-Century Pianism. Invigorating Global Practices" (2017–2019) – Chief Investigator Neal Peres Da Costa and Partner Investigator Clive Brown.

79 This type of practice-led research has been undertaken for a considerable time now, notably by researchers such as Professor Kai Köpp and his doctoral students at the Bern University of the Arts (Switzerland) and Emeritus Professor Clive Brown and his doctoral students at Leeds University.

80 "die leblosen Notenköpfe". Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Second edition, Vol. 2, Berlin 1910, p. 292.

81 Based on "Piano Roll" notation, see Figures 8 and 9 above.

melody notes at the upper octave, and supporting left-hand figurations by doubling bass notes at the lower octave in bars 12–20 (Figure 11), and by enhancing texture at moments of increased dynamic, for example at the < f > in bars 30/31 (Figure 12);[82]

ii) ornamenting Mozart's original figure with a more elaborate figure, for example in bar 62 (Figures 13 and 14); similarly in bar 55 (Figure 15);

iii) playing in a generally *inégale* style (lilting or long-short), most noticeably in passages of slurred equal-value notes, a practice documented by Leopold Mozart and Quantz in the eighteenth century (see above), which survived until as late as the mid-twentieth century, as evidenced in early recordings;

iv) interpolating dotted rhythms in an over-dotted fashion (see above), a practice also well documented in eighteenth-century written sources;

v) agogic accents – lengthening single notes to give special emphasis;

vi) modifying the tempo to suit the character; Reinecke slows down a) for softer lyrical sections, b) between sections to delineate structure, c) to extend time at cadential trills, and d) to enhance a special feeling, for example the transition from bars 41–43 (Figure 16);[83] Reinecke plays with decidedly forward momentum when the music becomes dramatic or there is a tutti orchestral texture;[84]

vii) a predominantly arpeggiated style with varying types, combinations and speeds of arpeggiation, and varying intensities of asynchrony between melody and bass notes/chords (left and right hands). Manners of arpeggiation include arpeggiated main beats, unarpeggiated weak beats, an arpeggiated left-hand chord against an unarpeggiated right-hand chord and vice versa, right-hand chord (notes together) played after left-hand chord (arpeggiated), and right-hand chord (arpeggiated) played after left-hand chord (notes together);

viii) almost completely abandoning Mozart's printed notes (through florid embellishment) effecting a quasi-improvised feeling, for example the closing section in bars 92–99 (Figures 17 and 18); here it is interesting to see how Reinecke plays a much more elaborate ornamental arpeggio figure in bar 96 than given in his solo piano arrangement (Figure 19).

82 In the new revised edition of 1880, Reinecke simply marks *più forte* across the end of bar 30 and the beginning of bar 31.

83 In the new revised edition of 1880, Reinecke marks the transition *con grazia*.

84 Mozart's son Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844) introduced tempo changes into his father's concertos; see Claudia Macdonald: Mozart's Piano Concertos and the Romantic Generation, in: *Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretations*, ed. by Stephen A. Crist and Roberta Montemorra Marvin, Rochester 2004, pp. 302–329, here p. 317.

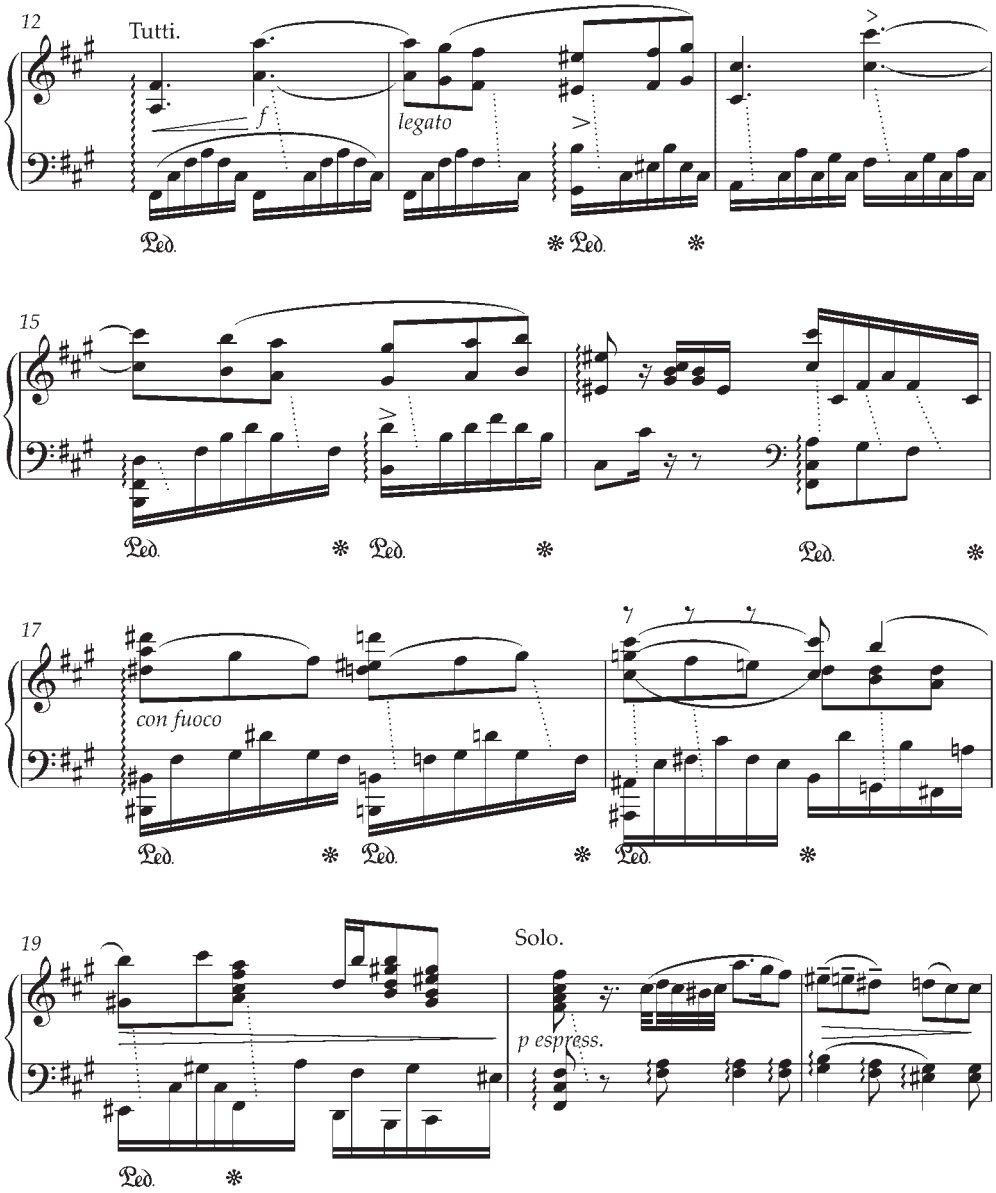


Figure 11 Transcription of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 12–21

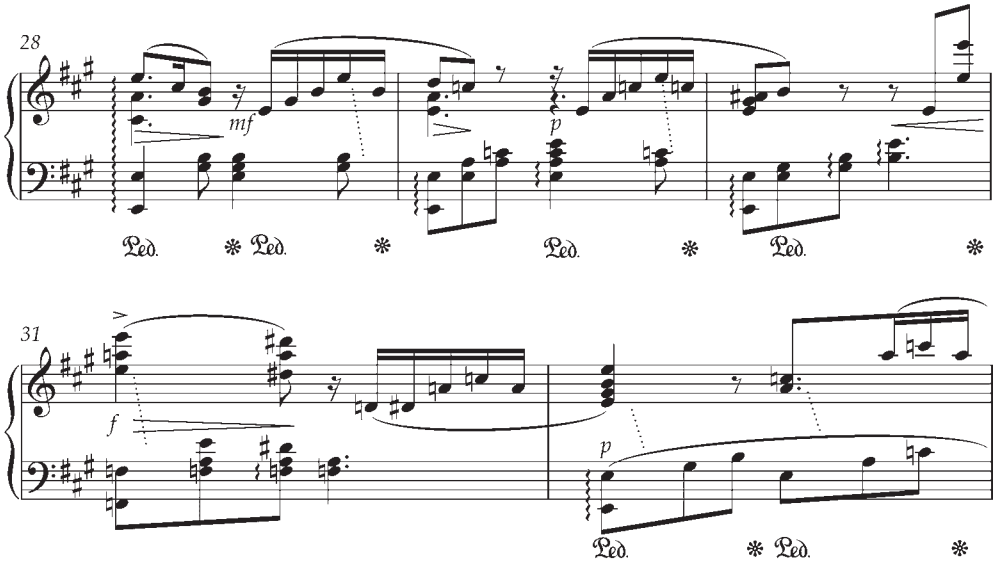


Figure 12 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 28–32, showing the sudden increase in texture to enhance Reinecke's ƒ at bar 30/31

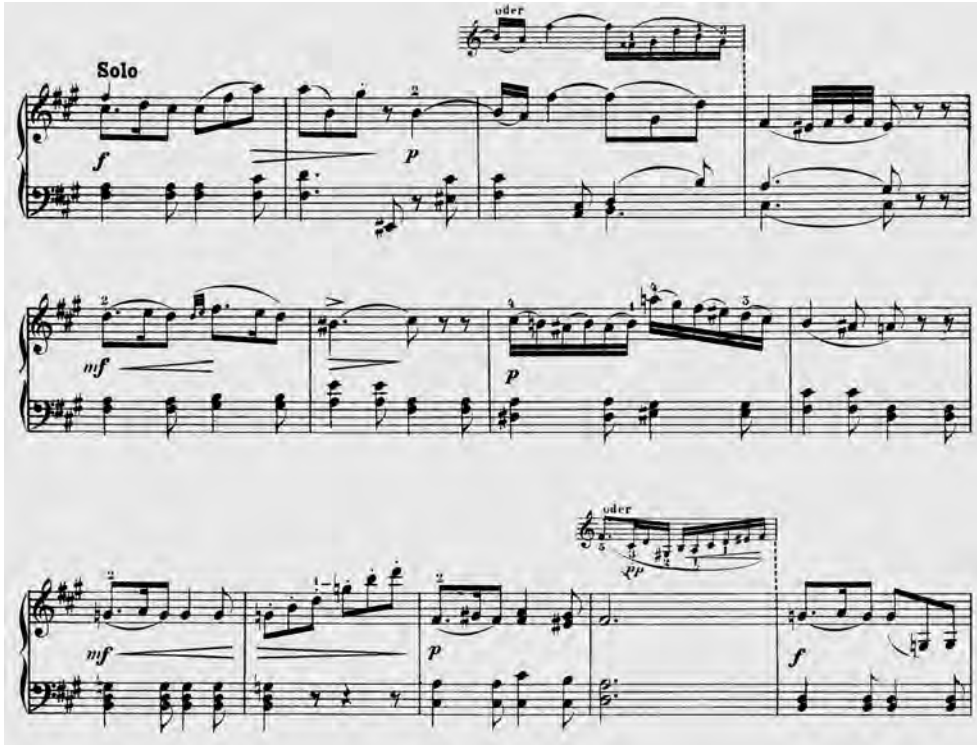


Figure 13 Reinecke's new revised edition of 1880 of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 53–65, p. 46[85]

85 It is interesting to note that in the 1880 new revised edition Reinecke gives suggestions for alternative

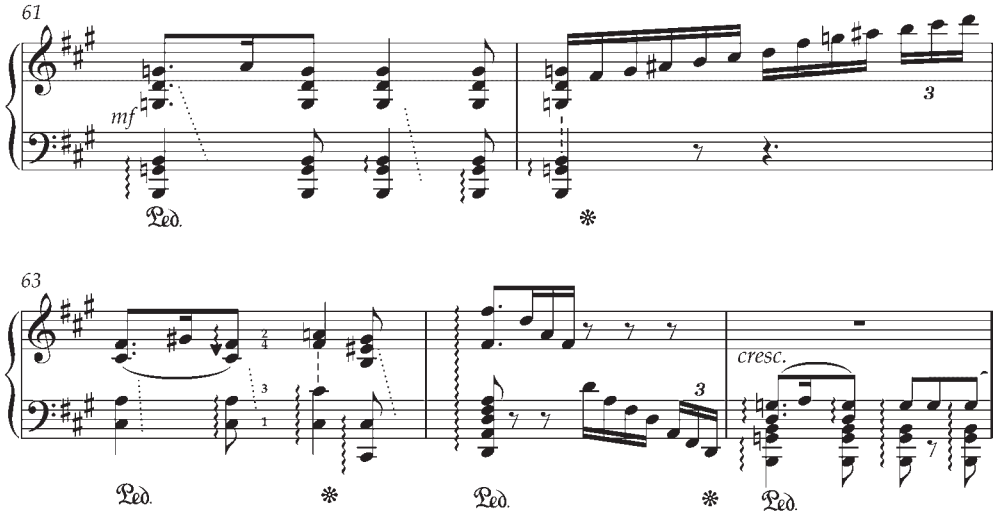


Figure 14 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 61–65

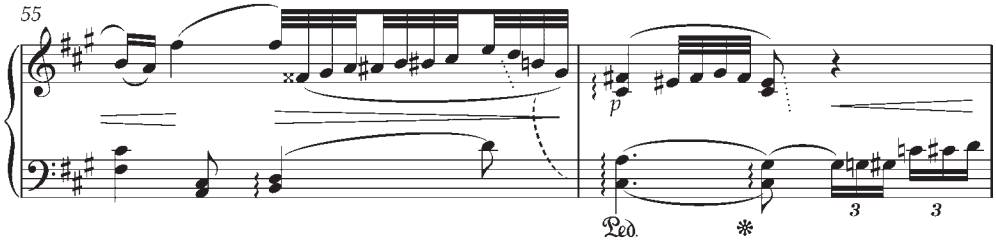


Figure 15 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 55/56

Reinecke was hardly alone in amplifying and embellishing Mozart's text. Throughout the nineteenth century, pianists from Hummel to Clara Schumann arranged Mozart's piano concertos in ways that they felt painted his music in the best light, taking into account the newer, brilliant, virtuosic styles of concerto writing and the increasing power of nineteenth-century pianos.[86] In *Zur Wiederbelebung* Reinecke points out that the pianists Clara Schumann, Ferdinand Hiller (1811–1885) and Wilhelm Taubert (1811–1891) often performed Mozart's piano concertos, and at least the first two "elaborated Mozart's score, just as he did himself."[87] We do not know exactly what changes Mozart made to

fioriturae (for example bars 55 and 64, Figure 13) which are simple enough for students to play. This can be seen to reflect his care both as a pedagogue and preserver of the Mozart tradition. In his solo arrangement it is noticeable that the added fioriturae are much more complex, reflecting his craft as a virtuoso Mozart player (for example bars 62 and 64, Figure 14).

86 See Macdonald: Mozart's Piano Concertos, pp. 304–317.

87 Ibid., p. 319; see also Reinecke: *Zur Wiederbelebung*, pp. 6 f.

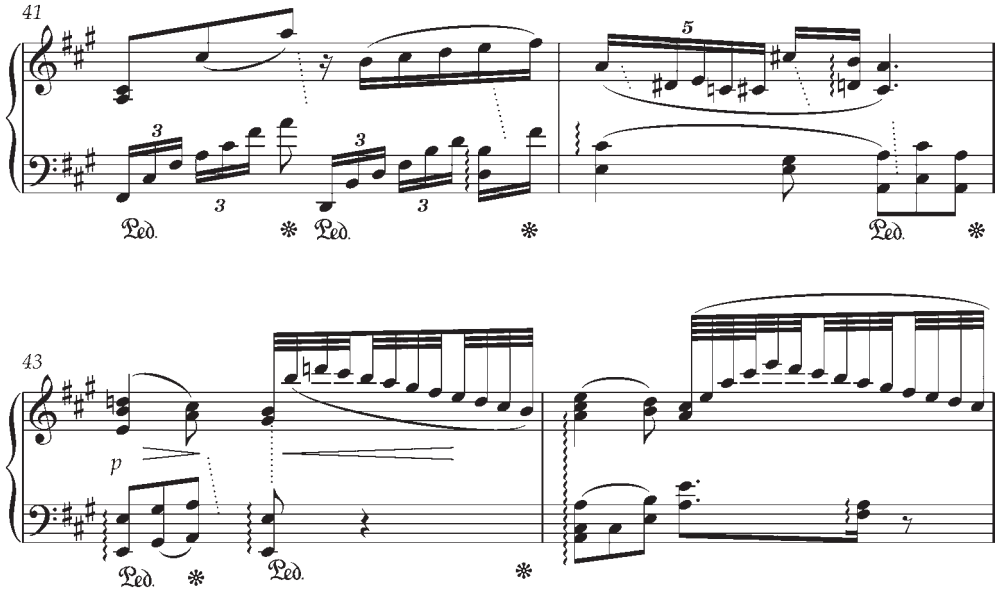


Figure 16 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 41–44

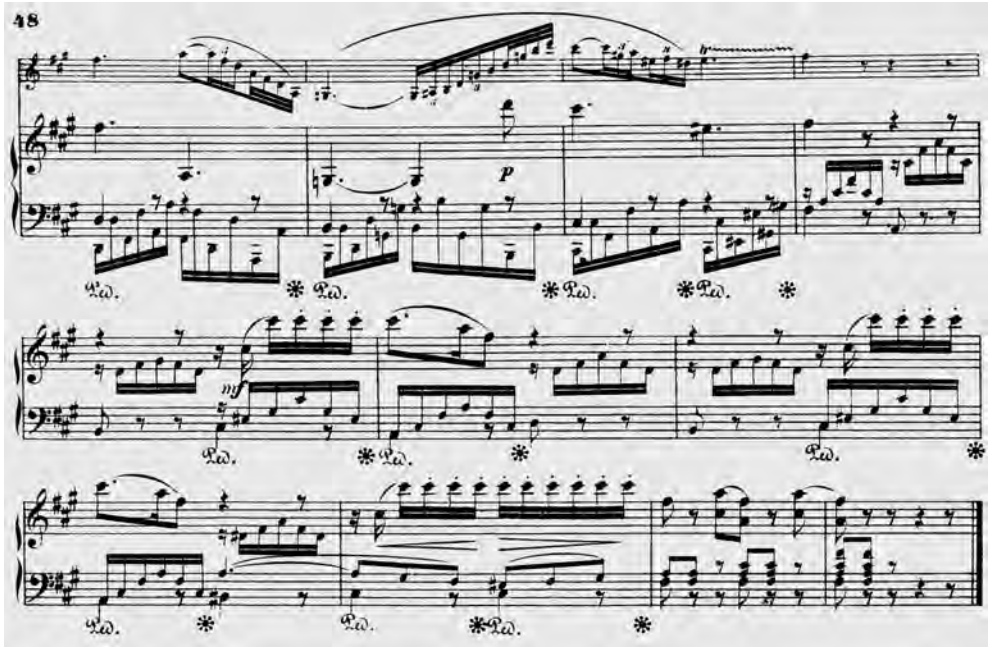


Figure 17 Reinecke's new revised edition of 1880 of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 89–99, p. 48

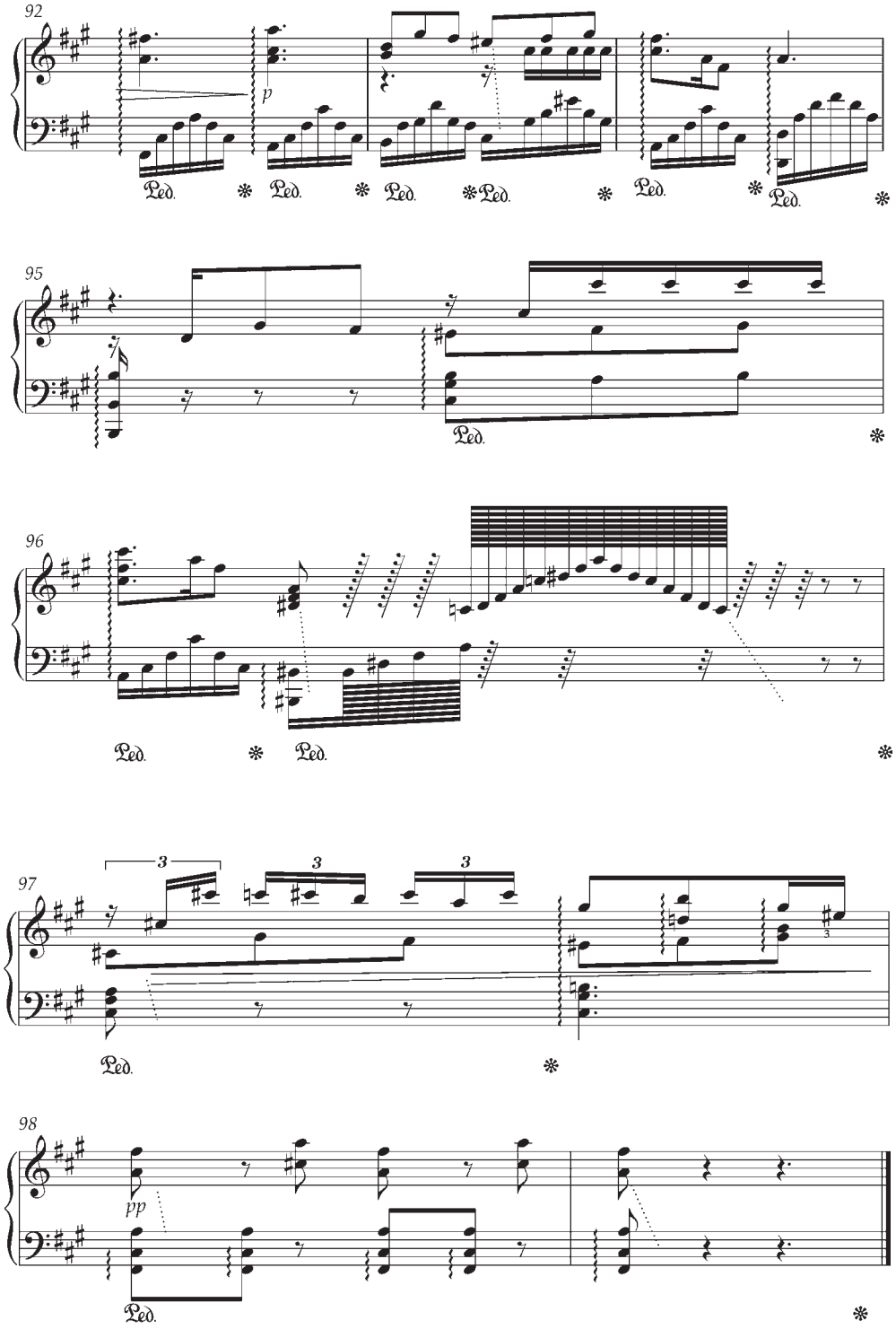


Figure 18 Transcription by the author of Reinecke's performance of the Andante from Mozart's *Piano Concerto* K. 488, bars 92–99

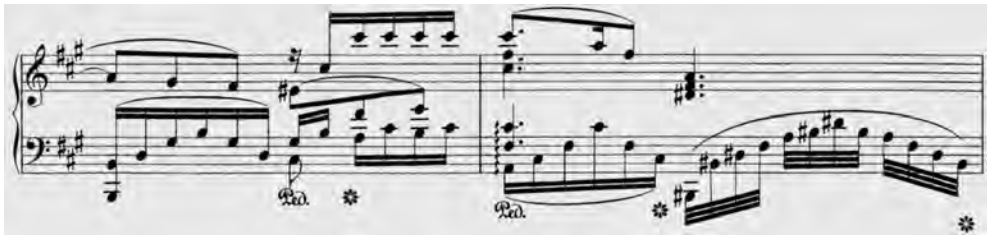


Figure 19 Mozart: *Piano Concerto* No. 23 K. 488, second movement, bars 95/96, arr. Reinecke, published by Breitkopf and Härtel (1896), reissued Reinecke Musikverlag (2008), p. 11

his own concertos in performance, though contemporary accounts make it clear that there was much improvisation. And there are sources emanating from Mozart and his circle that provide evidence of florid ornamentation. See for example the slow movement – Adagio – from the Sonata in F major K. 332,[88] the first edition of which provides a more elaborate version than the autograph, and the highly ornamented version of the slow movement from K. 488 that was very possibly by Mozart but is in the hand of his student Barbara Ployer (1765–before 1811).[89] Today, we face many of the same issues pondered by nineteenth-century pianists: "What exactly did Mozart play as compared with what he wrote down? How does our view of what he played affect what we play? Just how are we going to achieve a brilliant effect with his concertos?"[90] But we also face a fundamental challenge; adopting informed practices can go against the status quo and attract criticism as even educated listeners find it difficult to hear well-known music in an unfamiliar style. In his recording, Levin gives a highly ornamented rendition (inspired by Ployer) of the Adagio from K. 488. About this Levin remarked that: "To judge from Ployer's embellishments [...] her teacher's improvised decorations were considerably more elaborate than the most fanciful attempted by any performer today."[91] In a review of this recording in *Gramophone*, Stanley Sadie remarks: "I'm not entirely certain whether the composer would have enjoyed, quite so much, some of the elaboration of the line in the *Adagio*,

88 See also Robert Levin: Improvising Mozart, in: *Musical Improvisation. Art, Education and Society*, ed. by Gabriel Solis and Bruno Nettl, Urbana/Chicago 2009, pp. 143–149, here pp. 145 f.

89 See Leonardo Miucci: Mozart after Mozart. Editorial Lessons in the Process of Publishing J. N. Hummel's Arrangements of Mozart's Piano Concertos, in: *Music and Practice* 2 (2015), PDF accessed at www.musicandpractice.org/volume-2/arrangements-of-mozarts-piano-concertos/?pdf=65 (accessed 15 July 2018); see also Irving: *Mozart's Piano Concertos*, p. 231.

90 Macdonald: Mozart's Piano Concertos, p. 320.

91 Robert Levin: Mozart and the Keyboard Culture of His Time, in: Min-Ad. *Israel Studies in Musicology Online* 3 (2004), pp. 1–26, here p. 5, direct link: www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad04/LevinMOZART.pdf (accessed 12 August 2018).

tasteful though it undoubtedly is; I miss certain poetic moments in the original, but we can after all hear them on any other recording."[92]

Reinecke's performance is thought-provoking in the possibility that it represents the final phase of a genuine tradition harking back to Mozart and the late eighteenth century, of which the thread was decisively severed during the early years of the twentieth. Overall, the effect is of an improvised style, not necessarily exactly as Mozart might have expected, but far removed from the style associated with playing Mozart and Classical-period music today, which is generally faithful to the text. Reinecke may have expected students at the Leipzig Conservatory to follow his new, revised edition of 1880 closely as a first step in learning how to play correctly. But for professional pianists of his generation, this edition would have been considered only as a starting point, to which the finer, essential, more complex details of artistic performance (elucidated in his 1896 solo piano arrangement) would have to be added in order to bring Mozart's music stylishly and artistically to life. In this respect, it is worth considering the thoughts of Hummel in his *Anweisung* (1827) and Spohr in his *Violinschule* (1833), both of whom explain two types of interpretation.[93] The first type they describe as a correct performance or interpretation (*richtiger Vortrag*), producing the notes correctly, more or less exactly as written, which they regarded as merely a first stage in becoming a masterful artist. The second they describe as a beautiful performance (*schöner Vortrag*), requiring a high level of expressive input from the performer who was expected to read between and beyond the lines of the notation using a range of devices that were part of a valued tradition. Other nineteenth-century writers made similar comments. In prefatory remarks to an edition of Mozart's piano compositions, Reinecke himself draws a line between a correct interpretation and a beautiful interpretation:

> "A *correct* execution may be learned; one characterized by *beauty*, *intelligence* and *soul* can be learned only when the player possesses the capacity to recognize and to interpret the general meaning inherent in a piece of music, and likewise the constantly changing moods that recur in it, according to his nature. [...] But exactly where is the boundary between the correctly regular and the beautiful execution? A correctly regular performance in certain circumstances may be the exact opposite of beautiful; a beautiful performance may apparently offend against all the rules."[94]

92 Stanley Sadie: Mozart Piano Concertos, K 482 & K 488, in: *Gramophone* (1998), www.gramophone.co.uk/review/mozart-piano-concertos-k482-k488 (accessed 11 August 2018).

93 Hummel: *Anweisung*, Vol. 3, p. 426; Louis Spohr: *Violinschule*, Vienna [circa 1832], Vol. 3, p. 195.

94 "Ein richtiger Vortrag kann erlernt werden, ein schöner, verständniss-und [sic] geistvoller aber nur dann, wenn der Spieler die Fähigkeit besitzt, den allgemeinen Stimmungsgehalt eines Tonstücks und ebensowohl die inmitten desselben häufig wechselnden Stimmungen ihrem Wesen nach zu erkennen und wiederzugeben. Zunächst mögen einige Winke über den bloss richtigen Vortrag folgen. [...] Wo aber ist überhaupt die Grenze zwischen regelrechtem und schönem Vortrage? Ein regelrechter Vortrag kann unter Umständen unschön sein, ein schöner Vortrag scheinbar gegen die Regeln ver-

After some discussion, Reinecke warns against arbitrary additions to Mozart's texts, but extolls intelligent interpretation that enhances the music in ways that are entirely necessary:

> "Arbitrary variations of tempo could not be more explicitly held up to condemnation! And just as little should one attempt to improve on the composer's shading [...]. Nevertheless the intelligent interpreter's individuality will always be able to assert itself, for, above all, the performance must be to a high degree a matter of temperament. The works of such a fiery spirit as Mozart must not be played merely with a certain dignity and moderation, but in the proper place there must be fire and brilliancy; while again in other places care must be taken to impart the tenderest and warmest depth of feeling. But how insufficient language is to convey instruction regarding such things is felt by the musician at every renewed attempt, and one involuntarily thinks of the poet's words: 'If't is not felt, 't will not be caught by chasing.'"[95]

For Reinecke it was important to work from Mozart's original score, "not for the purpose of piously following it note-for-note, but rather in order to determine how to realize the best modern performance from it."[96] The same is true of Reinecke's new, revised edition of 1880 and his 1896 solo piano arrangement of the Andante from Mozart's K. 488. Following Reinecke's scores correctly, exactly, or at face value, would simply not produce the artistic flavour of Reinecke's performance. And yet this modernist reverence for the score, with its 'urtext' mentality is, as pianist David Dubal explains, still exerting a straight-jacket effect on classical music.[97]

Early recordings in their various forms demonstrate that the oldest generation to record (who learned their craft before or around the middle of the nineteenth century) employ a range of expressive practices that is quite different from 'modern' practices with respect to articulation, accentuation, dynamics, agogics, rhythm, and tempo. As Taruskin famously opined, "[early] recordings are the hardest evidence of performance practice

stossen." German and English text from W. A. Mozart: *Twenty Piano Compositions*, ed. by Carl Reinecke, Boston 1906, pp. XIII f.

95 "Deutlicher kann die willkürliche Veränderung des Tempo nicht verdammt werden! Und ebenso wenig darf man die Nuancirung des Meisters verbessern wollen [...]. Bei alledem wird die Individualität des geistvollen Interpreten immer noch zur Geltung kommen können, denn vor allen Dingen muss der Vortrag in hohem Grade temperamentvoll sein. Die Werke eines solchen Feuergeistes, wie Mozart einer war, dürfen nicht mit einer gewissen Würde und Gelassenheit gespielt werden, sondern es muss am rechten Orte sprühen und blitzen, während an anderen Orten für zärteste [sic] und wärmste Innigkeit zu sorgen ist. Wie unzureichend aber die Sprache ist um dergleichen zu lehren, fühlt der Musiker bei jedem erneuten Versuche, und unwillkürlich denkt er an des Dichters Wort: 'Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.'" Mozart: *Twenty Piano Compositions*, p. XV; these last words are by Goethe and were also used by Johannes Brahms when writing about flexibility of tempo.

96 Macdonald: Mozart's Piano Concertos, p. 319; see also Reinecke: *Zur Wiederbelebung*, pp. 7 f. and 24 f.

97 David Dubal: *Evenings with Horowitz*, London 1992, p. XIX.

imaginable. If we truly wanted to perform historically, we would begin by imitating early-twentieth century recordings of late-nineteenth-century music and extrapolate back from there."[98] David Kjar supports this opinion, pointing out that: "A recording for the most part is sonically intact, and therefore its content is unaffected by our value judgement. We face the cold-hard facts unearthed from a time capsule."[99] Given that stylistic change would have been slower in the pre-recording era, we might safely assume that at least some of the practices preserved on these recordings were familiar to Beethoven and Schubert and very probably to earlier musicians such as Mozart. It is significant that when Reinecke embarked on his musical studies, there were people alive who related and transmitted their ear-witness experience of musicians from Mozart's lifetime.[100]

Conclusion For the repertoire of the late eighteenth and nineteenth centuries, reading beyond the music notation is essential if we are to produce interpretations that breathe life and expression into the musical artwork in ways that composers undoubtedly expected. Sound recordings of musicians trained in the middle decades of the nineteenth century, when investigated in tandem with written evidence, clearly reveal expressive practices that cannot be gleaned from the notation alone. By studying early recordings closely, we can gain a clearer understanding of the sound world of 100–150 years ago than by reconstructing or reimagining the style from the information provided in written texts alone. From this we can start to speculate about the pre-recording eras, to imagine how practices elucidated in written evidence might actually have sounded, and to read between the lines of the notation. This will undoubtedly encourage fresh and innovative interpretations of the classics, and help to keep classical music performance alive and inspiring.

98 Taruskin: *Text and Act*, p. 168.

99 David Kjar: The Plague, a Metal Monster, and the Wonder of Wanda. In Pursuit of the Performance Style, in: *Per Musi* 24 (2011), pp. 79–100, here p. 83, PDF available at: www.researchgate.net/publication/262758551_The_plague_a_metal_monster_and_the_wonder_of_Wanda_in_pursuit_of_the_performance_style (accessed 15 July 2018).

100 In 1820, there were orchestral musicians in Leipzig who had heard W. A. Mozart play his Concerto in C major thirty years earlier; see Macdonald: Mozart's Piano Concertos, p. 322.

Carolina Estrada Bascuñana

Enrique Granados's Performance Style. Visualising the Audible Evidence[1]

Published scores and manuscripts are often treated by musicians as a complete representation of a composer's intentions. Some musicians are even convinced that they are betraying the composer if they interpret a passage differently from the written text. However, performing music requires a high degree of personal involvement to be able to assimilate the emotional expressiveness that should then be communicated to the audience. It is true that the score is the principal tool available to composers for communicating their musical ideas, but this tool has limitations. A score is unable to describe all the composer's indications, being instead "an approximation which no two people can interpret in precisely the same way."[2] In 1895, Carl Reinecke (1824–1910) pointed out that written texts could never preserve subtle details of past styles, claiming that "there still remains much to be read between the lines which no composer can convey by signs, no editor by explanations."[3]

Scores and manuscripts should be explored, but they should not always be taken as the definitive source. Enrique Granados (1867–1916) offers us an example why. When examining in detail his original manuscripts held in the collections at the Biblioteca de Catalunya, the Museu de la Música and the Palau de la Música in Barcelona, one has the feeling that the manuscripts are just a 'draft' of Granados's musical ideas. His artistry was in continuous development, and his works were always in the midst of a process of modification and transformation. Apart from changes made to the musical text by Granados himself, his published scores are in any case not always reliable. Even new, revised editions of his works are not always faithful to either the original manuscripts or recordings made by the composer. Musical elements such as slurs, accents, tenuto marks and other notational matters in the published editions fail to correspond to either the original manuscripts or to Granados's recordings. Furthermore, we need to be cautious when following editorial suggestions in a published score, as these can be filtered through the

1 For their help and suggestions, I am grateful to Nicholas Cook, Rex Lawson, Peter Phillips, Thomas Gartmann, Daniel Allenbach, Marc Widuch, Lea Jobson and Chris Walton, as well as to the anonymous reviewers of this paper.

2 Harold Bauer: His Book, New York 1948, p. 267.

3 Carl Reinecke: *The Beethoven Pianoforte Sonatas. Letters to a Lady*, trans. E. M. Trevenen Dawson, London 1912, p. 139.

artistic personality of the editors themselves. For example, Boileau's[4] was the first critical edition of the complete piano works of Granados (appearing in 18 volumes). But while its general editor was officially Alicia de Larrocha, a former student of Frank Marshall and thus a 'granddaughter' student of Granados, most of the suggestions made in the edition were authored by the American musicologist and pianist Douglas Riva and the Spanish pianist Carlota Garriga, not by Larrocha herself.[5] Apart from the manuscripts, only a selection of Granados's piano rolls and acoustic recordings was analysed for the Boileau edition, and these analyses only used traditional methods. This meant that some musical matters that are too complex to document by simply listening to them were disregarded – such as pedalling and subtleties of articulation.

Despite all these issues with the written sources, they still offer valuable insights for performance, and so should be examined carefully. Respecting the musical 'intentions' of the composer thus does not necessarily mean playing a musical text exactly as it is written, since the published score might not be always reliable. The truth is that performance is an expressive art realised by individual artists in the moment. Musicians are a conduit between the composer and the audience. Performing music therefore demands more than merely reproducing what is notated. This is the reason why music students learn to master their instrument through individualised, intensive training, often augmented by studying written texts about style. For example, exploring both the published scores and books written by Granados's direct students might help us to get a better idea of the demands he made as a teacher and what he wanted as a pianist.[6] Granados's instructive writings and conference papers offer pedagogical insights into his methodological approach.[7] However, information found in written sources about interpretation might not be fully understood without musical references, and therefore "it is impossible

4 Enrique Granados: *Integral para piano* [Complete works for piano], ed. by. Alicia de Larrocha and Douglas Riva, Barcelona 2002, 18 vols.

5 Douglas Riva, e-mail to the author, 3 March 2015.

6 Paquita Madriguera: *Visto y oído. La estrella del alba*, Buenos Aires 1947; Pablo Vila San-Juan: *Papeles íntimos de Enrique Granados*, Barcelona 1966; Antonio Fernández-Cid/Joaquín Calvo Sotelo: *Granados*, Madrid 1956; Juan Llongueras: De cómo conocí al maestro Enrique Granados, in: id.: *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, Barcelona 1944, pp. 108–118; Guillermo de Boladeres Ibern: *Estudio sobre la sonata "Patética" de Beethoven para piano*, Barcelona 1940; id.: *Estudio sobre la sonata de "Claro de luna" de Beethoven*, Barcelona 1936; id.: *Enrique Granados. Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo*, Barcelona [1917].

7 Enrique Granados: *Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano*, Barcelona 1905; id.: *Integral para piano*; id.: *El pedal. Método teórico práctico*, Barcelona 1911; id.: *Reglas para [el] uso de los pedales del piano. Nuevo método corregido y aumentado*, Barcelona [ca 1913].

to appreciate many of the features of past performing styles that were transmitted aurally and taken for granted."[8]

The performance style of individual pianists is shaped by their circumstances. Teachers pass on a legacy that cannot be described only in words, but in sound. Leech-Wilkinson states that teachers are crucial, as they pass on techniques inherited from their own teachers that were accepted in the musical context of their generation. And he goes on to point out that advanced students will choose their teachers according to their own stylistic affinities. In this sense, the teachings of the great pianists of any era will faithfully transmit the traditional style in which they have themselves been raised.[9] However, other authors believe that it is not possible to trace the influence of a particular teacher on a student, because "if everyone played as he was taught, musical style would never change at all. Pupils play not as their teachers did, but as their reactions to their teachers (imitative, rebellious, progressive, myriad), and to their musical environments, dictate. And they do not play in the style that was current when they were trained, but rather in the style that was being developed among the twenty-year-olds when they were trained."[10]

Granados himself offers us such an example, for he reacted against his own teacher, Joan Baptista Pujol (1835–1898). Pujol's students have often described him as a devoted and loving teacher who cared deeply for his students, but he also had an authoritarian personality. Granados writes in his memoirs: "We pupils admired him for a long time and we defended his theories with passion. He knew how to make a big impression and how to assert his authority. He didn't let us have our own opinions; rather, he imposed his own. For quite some years now, I have not been in accordance with this method of proceeding. In my own teaching I have tried not to impose my own personality on my students, especially those who already show genuine and defined character traits."[11] However, this reaction by Granados against Pujol seems to be more related to his methodology than to the content of his teaching.

8 Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012, p. XXVII.

9 Daniel Leech-Wilkinson: Recording and Histories of Performance Style, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ed. by Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson and John Rink, Cambridge 2009, pp. 246–262, here pp. 248 and 256.

10 Will Crutchfield: Brahms, by Those Who Knew Him, in: *Opus. The Classical Music Magazine* 2 (1986), No. 5, pp. 12–21, here p. 14.

11 "Sus alumnos le admiramos durante mucho tiempo y lo defendimos con ardor. Se supo dar importancia. Hacía valer su autoridad. No nos permitía tener criterio; nos imponía el suyo. Yo no he estado conforme con este modo de proceder desde hace ya bastantes años. He procurado no imponer mi personalidad a discípulos que han presentado caracteres y rasgos de algo propio y definido." Vila San-Juan: *Papeles íntimos de Enrique Granados*, p. 57; English translation by the present author.

Pujol was considered the father of the Catalan Piano School. He was highly regarded for his pianistic virtuosity and pedagogical approach, training over a generation of pianists including Carles Vidiella (1856–1915), Joaquim Malats (1872–1912), Isaac Albéniz (1860–1909), Ricardo Viñes (1875–1943) and Frederic Lliurat (1876–1956). Lliurat also studied under Granados, as did Paquita Madriguera[12] (1900–1965), Guillermo de Boladeres, Juan Llongueras (1880–1953), Conchita Badia (1897–1975) and Frank Marshall (1883–1959). Marshall suffered from stage-fright and had to quit his career as a concert pianist. But he was highly esteemed by Granados and subsequently became his assistant at the academy. Marshall soon became a distinguished pedagogue and continued Granados's legacy at the Granados Academy, where he taught Mercedes Roldós,[13] Rosa Sabater (1929–1983) and Alicia de Larrocha (1923–2009). Marshall also taught Albert Attenelle, Carlota Garriga and María Teresa Monteys, all of them born in the same year, 1937. Today, Attenelle is still giving recitals in his eighties. His recent recording of *Goyescas* is a jewel of the CD catalogue,[14] and his concerts offer us a living connection to the old Catalan school of pianism.

Marshall's last three students participated in the present writer's research through numerous meetings held between 2012 and 2015, during which they shared insights into their instruction under Granados's former pupil. During these meetings we listened to certain performances by Granados, discussed them and reflected on their style and art of interpretation. This was followed by practical sessions in which the pianists themselves put their thoughts and word into music.

These testimonials by Granados's direct followers and students were then examined carefully with regard to their different approaches to his piano works and the personal musical gestures that characterised their individual artistic personalities. Although their pianistic styles differed dramatically, they nevertheless all seemed to possess an equal degree of authenticity. I felt from this experience that assuming that only one voice could be authentic would not be the right approach to studying this pianistic tradition.

We also examined the original instrument used by Granados, a 1911 Pleyel grand piano, which is located in the Sala Llevant of the Biblioteca de Catalunya.[15] This was

12 Of all his students, Granados seems to have the greatest fondness for Madriguera – an internationally acclaimed pianist and composer at only 16, who gave up her career when she married; see Madriguera: *Visto y oído*, p. 31.

13 Her exact years of birth and death remain unknown.

14 Albert Attenelle: *Enric Granados. Goyescas o Los majos enamorados* [CD], 2016, Columna Musica.

15 This piano was a gift from Ignaz Pleyel to Granados on the occasion of his concerts at the Salle Pleyel in Paris in April 1911. There are two handwritten signatures inside the piano. One of them reads: "Avec admiration, Enrique Granados, Y. Pleyel, 5 avril 1911." However, its authenticity is not certain. The

invaluable, as we were able to explore the morphology of the instrument, including the response of the mechanism and the full range of its sonorities. The mechanism of this piano is rather slow in comparison to a modern instrument. However, the light touch of the keyboard, the fullness of its tone and its colourful harmonic resonance together produce a unique sound in which melodic lines 'sing' with an incredible richness. The resultant sound is very different from that of a modern instrument.[16] Playing original instruments assists us to understand their sonority and acoustic response, which in turn helps us to understand better the written sources (id est the original manuscripts). Emulating Granados's recordings on his original instrument can also help us to understand his stylistic gestures from a performer's point of view.

Several interesting examples already exist of early recordings being recreated by professional performers such as David Milsom,[17] Neal Peres Da Costa[18] and Sigurd Slåttebrekk.[19] The purpose of this type of research is to find new ways of making interpretative choices. Nicholas Cook states that "the Elvis impersonation approach" is a valuable research method that can only be carried out by professional performer-scholars.[20]

After trying to emulate Granados's piano works on his original instrument, assisted by the testimony of Marshall's students, it was clear that Granados's recordings might be perceived in a different way. His musical gestures not only help us to make well-informed performance choices, but can also unveil musical elements not found in the score. It can also be worthwhile to explore recordings by his students, because he sometimes gave them instructions that diverged from the printed score. When giving concerts in and around New York in 1916, and after recording piano rolls for Aeolian, Paquita Madriguera received heavy criticism for playing differently from the printed score – and urged Granados (who was also in New York at the time) to plan a revised edition of his *Danzas*

second signature is written by Granados's daughter and is in the harp of the piano. This is a genuine signature that reads "Natalia Granados, París, 9 de novembre de 1911".

16 On 9 July 2014, I made a recording of Granados's *Allegro de concierto* on the Pleyel concert grand piano that had belonged to Granados, held today by the Biblioteca de Catalunya. My performance was informed by listening to a recording by Paquita Madriguera, a pupil of Granados (Duo-Art roll No. 5830), which was made while both she and Granados were in New York. See www.youtube.com/watch?v=kPxNZmT4mnk (accessed 4 January 2019).

17 See www.leeds.ac.uk/music/dm-ahrc (accessed 31 March 2018).

18 David Milsom/Neal Peres Da Costa: Expressiveness in Historical Perspective. Nineteenth-Century Ideals and Practices, in: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, ed. by Dorottya Fabian, Renee Timmers and Emery Schubert, Oxford 2014, pp. 80–97.

19 See Chasing the Butterfly, www.chasingthebutterfly.no/?p=25 (accessed 4 January 2019). This project led to an audio CD of the same name (Simax PSC1299).

20 Nicholas Cook, e-mail to the author, 22 March 2018.

españolas on his return to Barcelona.[21] Because Granados died during the journey home, no new version was ever published. So her recordings of Granados's music reveal changes to the score that were unknown to the next generations of pianists. For example, Attenelle remarked that Granados's *Allegro de concierto* was very popular among the students at the Marshall Academy, but he had never previously heard the deviations from the score as performed by Madriguera on her recording (Duo-Art roll No. 5830). Perhaps Granados's sudden death prevented him from telling Marshall of the modifications he had made to the work, which meant that he did not pass on this knowledge to his students except for Madriguera.

Issues with analysing historical recordings In recent years, musicological studies have pointed out the complexity of extracting musical parameters by just listening to a recording. In his book *Beyond the Score*, Nicholas Cook considers visual representations and tempo graphs as ways of supporting unaided listening in the same manner that a score functions as guidance, "making it easier to talk about music with precision".[22] The concept of augmented listening also appears in the writings of Jordi Roquer, who refers to the use of a 'visual zoom' for examining particular interpretative values in performances by Granados. For example, in his investigation of Granados's performance of his arrangement of *Pièce de Scarlatti* in B-flat major, K. 190, Roquer observed subtle deviations in the repetition of a musical section when visualising graphic representations of the sound with the sonogram. The slight fluctuations between repetitions could easily escape our attention if we only used traditional listening methods.[23] When analysing performances, musicologists would thus do well to complement listening to the music with methods similar to those employed by pianists when practising – repeating passages, playing slowly, and investigating physical gestures and fingerings in almost microscopic detail.

One factor that could compromise any analysis of sound recordings on piano rolls is the fact that the production process was different for each recording label, being subject to their individual policies and their sound engineers' personal approach. So listening to different editions of the same roll might be highly disorientating when analysing the performance parameters of a particular pianist. For example, the listener might have great difficulty discerning specific notes and chords in the bass line of recordings if there is an excessive use of a reverberation effect. The tempo, dynamics, articulation and clarity of

21 See below and Madriguera: *Visto y oído*, pp. 31 f.

22 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013, p. 143.

23 Jordi Roquer González: *Els sons del paper perforat. Aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*, PhD thesis, Barcelona 2017, pp. 271 f., see www.tdx.cat/handle/10803/405411 (accessed 7 January 2019).

sound might also be greatly compromised from one label to another. Most sound engineers probably determine the musical parameters of their work according to their own individual tastes, without employing historically appropriate methods. This naturally has an impact on the sound, tempo, phrasing and other nuances of the performance. Piano rolls also need to be played on the appropriate reproducing piano, which ought to be kept in prime condition. For all these reasons, piano roll recordings might not always be a reliable documentary source for historical performances, and listening to them can be a confusing, frustrating experience.

Piano rolls as historical sources "Musicologists tend to be on the one hand insufficiently critical of sound recordings, not appreciating the limitations in what can be deduced from them about past performance culture, but on the other hand over-critical of piano rolls, dismissing them as intrinsically unreliable. In both cases the basic problem is ignorance."[24]

In the last decades of the 20th century, catalogues of piano roll recordings were compiled for the Ampico, Duo-Art, Welte-Mignon, Duca and Hupfeld systems.[25] At present, academics are showing a greater interest in piano rolls as a source for gaining insights into performance, as they potentially offer a greater degree of accuracy than acoustic recordings. The first graphic representation of digitalised images of Spanish music from a piano-roll scanner is found in Anatole Leikin's study of Granados's Duo-Art piano-roll performance of his *Danza española* No. 5. As Leikin writes, "direct transcriptions of piano-roll perforations may be more reliable than some latter-day piano-roll disc releases."[26]

Over recent decades, interest in piano rolls has increased, and scholars have published numerous articles about their significance in analysing historical performances and in investigating the stylistic evolution of interpretation over time.[27] This field of

24 Cook: *Beyond the Score*, p. 58.

25 See Charles Davis Smith/Richard James Howe: *The Welte-Mignon. Its Music and Musicians. Complete Catalogue of Welte-Mignon Reproducing Piano Recordings 1905–1932. Historical Overview of Companies and Individuals. Biographical Essays on the Recording Artists and Composers*, Vestal, NY 1994; Richard James Howe: *The Ampico Reproducing Piano*, Saint Paul, MN 1987; Elaine Obenchain: *The Complete Catalog of Ampico Reproducing Piano Rolls*, New York 1977; Larry Sitsky: *The Classical Reproducing Piano Roll. A Catalogue-Index*, New York 1990; Charles Davis Smith: *Duo-Art Piano Music. A Complete Classified Catalog of Music Recorded for the Duo-Art Reproducing Piano*, Monrovia, CA 1987.

26 Anatole Leikin: Piano-Roll Recordings of Enrique Granados. A Study of a Transcription of the Composer's Performance, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), Nos. 1/2, pp. 3–19, here p. 6.

27 See Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos. The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*, PhD thesis, University of Sydney 2016, https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/16939/1/Piano%20Rolls.pdf (accessed 3 January 2019); Carolina Estrada Bascuñana: Granados' Secrets

research has also triggered scholarly interest at universities, prompting sound engineers and enthusiasts all over the world to develop new means of conserving piano rolls and making them accessible to other researchers and musicians through digitalising the data in them. Stanford University, for example, has built an imaging system based on a design by British software engineer Anthony Robinson.[28] In Europe, only three universities have optical scanners for this: the University of Pavia, the Autonomous University of Barcelona and the Bern University of the Arts in partnership with the Department of Engineering and Information Technology of the Bern University of Applied Sciences. In Australia, Peter Phillips has developed the first pneumatic roll reader that reads roll data as it is read by a reproducing piano. Phillips's doctoral dissertation offers the first-ever discussion of optical and pneumatic technologies and methods for archiving piano rolls.[29]

Granados the recording artist New technological developments in the recording industry also attracted the attention of Granados at the time. He was a very active recording artist, recording 17 of his works with various companies and reproducing systems between 1912 and 1916, including 78 rpm discs and piano rolls.

These seventeen works are captured on 38 piano rolls and four acoustic recordings (Odeon 78 rpm discs). Ten recordings are on Hupfeld rolls (transferred to Phonola, DEA, Animatic and Triphonola), nine are on Pleyela rolls and nine on Welte-Mignon. These recordings were made in circa 1912. Granados's final recordings, made in 1915 and 1916, are found on ten Duo-Art rolls (see Table 1).

This paper will examine Granados's Welte-Mignon, Duo-Art and Hupfeld piano-roll recordings as well as his four Odeon acoustic recordings. Authoritative texts such as the Boileau edition have claimed that Granados's Welte-Mignon and Duo-Art rolls are his only authentic piano roll recordings, whereas Pleyela and Hupfeld "might have been

Revealed by His Piano Rolls, in: *Enrique Granados in Context. The Spanish Piano School and Pre-War Artistic Movements*, ed. by Luisa Morales, Michael Christoforidis and Walter Clark (Spanish Keyboard Music Series, Vol. 6) (in press); Carolina Estrada Bascuñana: New Approaches to Enrique Granados Pedagogical Methods and Pianistic Tradition. A Case of Study of Valses Poéticos op. 43, in: *Diagonal* 2 (2017), No. 1, pp. 120–135; Manuel Bärtsch: Musik. "Handwerkslehren", Allegorie, wirkungsintentionales Design, in: *Handbuch der Medienrhetorik*, ed. by Arne Scheuermann and Francesca Vidal, Berlin/Boston 2017, pp. 109–130; Peres Da Costa: *Off the Record*; Christoph E. Hänggi: *Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, Seewen 2011; Gustavo Colmenares/René Escalante/Juan F. Sans/Rina Surós: Computational Modeling of Reproducing-Piano Rolls, in: *Computer Music Journal* 35 (2011), No. 1, pp. 58–75; Cook: *Beyond the Score*.

28 http://library.stanford.edu/blogs/stanford-libraries-blog/2017/04/piano-roll-scanner-update (updated 10 April 2017, accessed 8 January 2019).

29 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*.

Table 1 Catalogue numbers of all piano roll and acoustic recordings made by Granados between 1912 and 1916

Title	Acoustic Recordings	Piano Roll Recordings						
				Hupfeld c. 1912				
	Odeon 78 rpm c. 1912	Welte-Mignon c. 1912	Phonola	DEA	Animatic	Triphonola	Pleyela c. 1912	Aeolian Duo-Art 1916
Valses Poéticos		2781	14804	28419	51125a 51125b	T51125a (11) T51125b (13)		
Pièce en si b	68671 matrix xs 1509	2782	14802	28422	55611			
Scarlatti-Granados:								
Goyescas:								
Los requiebros		2783	14795	28420	51118		5357	
El coloquio en la reja		2784	14796	28415	51119			
El fandango de candil		2785	14797	28423	51120	T51120 (24)		
Quejas, o La maja y el ruiseñor		2786	14798	28418	51121		6542	5763
El pelele	68651 matrix xs 1511						8245	5762
Allegro de concierto							5325	
Danza española No. 2							5514	5757
Danza española No. 5		2780	14799	28412	51122		5513	5758
Danza española No. 7	68649 matrix xs 1508	2779	14800	28416	51123		5505	5760
Danza española No. 10	68650 matrix xs 1510	2778	14801	28417	51124			5759
Prelude sur une Copla Murciana			14803	28421	55981			6429*
Rêverie (Improvisation)								5756
Danza op. 37, No. 1							5931	6133
Improvisation (Theme of Valenciana Jota, with an influence of southern Arab music)								6295
Sardana Clarga [larga]							8246	

* Published as "Prelude from the Opera María del Carmen".

produced from a printed score rather than from actual performances."[30] A large number of recordings by Granados were therefore discarded when making the Boileau edition. However, one of the ground-breaking aspects of the present investigation is that we have established that Granados's Hupfeld piano rolls are genuine renditions of his playing,

30 See Granados: *Integral para piano*, Vol. 18, pp. 64 f.

of equal significance to his Welte and Duo-Art rolls. When studying the piano rolls of *Valses poéticos*, I found much evidence

> "to conclude that the Hupfeld piano rolls [...] are original recordings performed by Granados. First of all a great number of musical elements in those recordings are not found in any original manuscript or printed score, making it unlikely that the rolls were taken from a printed source. Secondly, the many differences between the Welte and Hupfeld rolls make it unlikely that the Hupfeld rolls are remastered from the Welte rolls. Finally, *Valses poéticos* only appear in the catalogues of Welte and Hupfeld, leading one to conclude that they could not have been remastered by any other system."[31]

There is also evidence that Granados presented his *Goyescas* in Leipzig, as was reported by various Spanish newspapers including *El Globo*, *El Liberal*, *La Época* in Madrid, *La Veu de Catalunya* in Barcelona and *La Región* in Palma de Mallorca, published on 10–12 August 1912. These newspapers refer to an article published by the *Leipziger Tageblatt* in which Granados is described as a musician of excellent taste.[32] The Hupfeld studios were located in Leipzig, one of the main commercial and musical centres of early 20th-century Germany, and it is possible that Granados would have made his Hupfeld recordings there. Furthermore, a text signed by Granados ostensibly on 12 July 1912 in Leipzig proves that he was in contact with the Hupfeld company there. In it, Granados praises the Hupfeld Phonola as "superior to all instruments of personal interpretation that I have heard."[33] It is in fact surprising that Granados praised the Phonola system, since it was less advanced than the Hupfeld Animatic system in use in 1912, so we must consider the possibility that Granados was actually paid to do so.

31 Carolina Estrada Bascuñana: *Echoes of the Master. A Multi-Dimensional Mapping of Enrique Granados' Pedagogical Method and Pianistic Tradition*, PhD thesis, University of Sydney 2016, pp. 31 f., https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/14399 (accessed 23 March 2018).

32 According to the translation in *El Globo*: "En la música de carácter español, como en la de carácter portugués, pierden algo su expresión sentimental aquellas partes donde no impera el ritmo y el color, resistiéndose en esos momentos la meticulosidad de su trabajo. Pero [...] debemos hacer constar su timbre dulce y melódico; su riqueza de color, su envoltura brillantísima [...]. El maestro Granados es [...] un músico de exquisito gusto, sin blanduras ni elasticidades, sin la violencia de temperamento que creíamos natural en un español." *Correspondencia epistolar (1892–1916) de Enrique Granados*, ed. by Miriam Perandones, Barcelona 2016, p. 383.

33 Handwritten text from Enrique Granados. It reads: "I consider 'Phonola' as a wonder and I find it superior to all the instruments of personal interpretation that I have heard. The great advantage consists in the use of impressed rolls by the artists. E. Granados (Barcelona) Leipzig 12 July 1912" – "Considero la 'Phonola' como una maravilla y la encuentro superior a todos los instrumentos de interpretación personal que he oído. La gran ventaja consiste en el empleo de los rollos impresionados por los artistas. E. Granados (Barcelona) Leipzig 12 Julio 1912". Translation into English by the present writer, and with special thanks to Marc Widuch, who provided the author with a scanned image of this letter from the Staatsarchiv Leipzig.

Robert Frömsdorf invented the Phonola in 1902. This was a 72-note piano driven by a foot pedal, in which the melodic line had a better defined singing quality thanks to the separation of the bass and treble between f and f♯ above middle c. The Phonoliszt, DEA and Animatic systems were introduced in 1905, 1907 and 1912 respectively.

> "The Phonola was foot-pedalled, and so there was no automatic dynamic coding on Phonola rolls, but the Phonoliszt had three levels of loudness, and it was theoretically possible to capture at least something of a pianist's dynamic shading. When the Dea was introduced in late 1907, its six dynamic levels neatly doubled those of the Phonoliszt, and its mechanism provided variable crescendos and decrescendos in addition."[34]

Hupfeld introduced the Animatic system in 1912, enlarging the scale to 88 notes and generally conforming to the standards established in the US in 1908. These rolls also include perforations for the sustaining pedal. The first Phonola roll catalogues were published in 1912. Since Granados does not appear there, this could suggest that he did not record for Hupfeld before that year. In later years, Granados is listed on Hupfeld's various music rolls, in the Phonola, DEA and Animatic catalogues. He also appears in the Triphonola catalogues, a system in use from 1920, four years after Granados's death. According to Rex Lawson, Hupfeld would record pianists on master rolls that were used for various types of player pianos that they manufactured. Thus Granados did not record for Phonola, DEA or Animatic, but simply for Hupfeld, and the recordings in question were then adapted to the different systems.[35] The Hupfeld studios were located close to the Popper Salon, where the Welte rolls were produced, and this could suggest that Granados made his Welte and Hupfeld recordings during one and the same visit to Leipzig, since he recorded the same works for both firms in around the same year. However, according to Lawson, it is unlikely that Granados would have made his Welte recordings there, since Welte only recorded in Leipzig between January 1905 and April 1906.[36] Until 1909, Welte made its recordings in Freiburg im Breisgau, after which the recording system was taken to London, then to Russia in 1910 and in 1912 to Paris. Several letters exist, suggesting that Granados not only visited Paris that same year, but also was in contact with the Welte-Mignon company.[37]

Most of the works that Granados recorded on Hupfeld and Welte rolls were performed in his programme at the Barcelona Palau de la Música on 11 March 1911, including

34 www.pianola.org/reproducing/reproducing_dea.cfm (accessed 31 March 2018).

35 Rex Lawson, personal communication with the author, March 2018.

36 Rex Lawson, personal communication with the author, March 2018.

37 "Paris, le 18 Juillet 1912 / Mon cher ami, / Je vous envoie sous ce pli quelques lettres arrives [sic] pour vous depuis votre départ ainsi qu'un chèque de Sept. cent trente sept pesetas, pour le complément de votre cachet." Letter from Édouard Moullé – Steinway & Sons and Welte-Mignon agent in Paris – to Granados; see *Correspondencia epistolar*, p. 375.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

I. *Valses poéticos* . . . . . Granados
II. *Azulejos* (Introducción) . . . . . Albéniz
(1.ª Audición)
III. *Pièce* en si b. . . . . Scarlatti-Granados
IV. *Allegro de concierto* . . . . . Granados

SEGUNDA PARTE

GOYESCAS: . . . . Granados
(1.ª Audición)

I. *Los requiebros* . . . . . .
II. *Coloquio en la reja* . . . . . .
III. *El Fandango de Candil* . . . . .
IV. *Quejas ó la Maja y el ruiseñor*.

TERCERA PARTE

I. *Canto de las estrellas,* poema para piano, órgano y voces, inspirado en una poesía de Heine . . . . . Granados
(1.ª Audición)

PIANO GRAN COLA "ORTIZ & CUSSÓ S. F. H. A."

FIGURE 1 Programme for the concert held at Palau de la Música Catalana in Barcelona on 11 March 1911

the first book of *Goyescas*, *Valses poéticos*, the transcription of the Scarlatti *Sonata in B-flat major* K. 190 and the *Danza española* No. 7, which Granados played as an encore (see Figure 1). For both recording sessions he added the *Danzas españolas* No. 5 and No. 10; in the Hupfeld session alone, he also recorded the *Prelude sur une Copla Murciana*.

Visualising Granados's pianism. A Performance Radiography Following the personal recommendation of Nicholas Cook, I used graphic visualisations to create an environment of augmented listening to explore Granados's published recordings. The computer software Sonic Visualiser assisted us in this analysis, providing visual representations of the audio data. For my analysis of piano roll recordings, I refrained from using commercial sound recordings of the piano rolls for the reasons already given above. Instead, I chose an empirical approach based on an analysis of data transferred from the rolls to MIDI files with optical and pneumatic technologies. This analysis of Granados's performances was possible thanks to privileged access to high-quality reproducing systems that enabled me to listen to the piano rolls, and also to the assistance of two engineers and specialists in piano roll systems in extracting and analysing the data from the rolls, Jordi

Roquer and Peter Phillips. In Sydney, thanks to my collaboration with Phillips, I was also able to read the data from the MIDI files, produce graphs and transcribe the information into a legible score for pianists. Transcribing piano rolls makes original recordings visually accessible to piano students who are committed to historically informed performances. These transcriptions offer a way for performers and scholars to explore interpretative trends in performance.[38] The sources used for this investigation were MIDI files made by Phillips of all of Granados's Welte and Duo-Art recordings from the Denis Condon Collection of reproducing rolls, acquired by Stanford University in 2014. These performance files were produced with the pneumatic prototype roll reader developed by Phillips, and are an excellent resource for researchers. They can be visualised with computer software as well as played on any standard MIDI piano. Furthermore, roll scans of Hupfeld artist's rolls No. 51125ab[39] were made with the pianola roll digitiser owned by the Autonomous University of Barcelona at Museu de la Música de Barcelona. These Hupfeld rolls are held at the Biblioteca de Catalunya.[40] This collection holds five recordings by Granados, including rolls Nos. 22119, 55121, 51125ab and 55981. Although they are all Animatic versions, only rolls 51125a and 55981 have "Animatic" stamped on the roll.

The possibility of comparing performances of the same work played by the same pianist for different roll brands can help answer questions about technical aspects of the different roll recording systems.[41] This can also shed light on consistencies between different interpretations within Granados's recordings that have not previously been commented on in this field of research. There are not many musicologists exploring performance practice through analyses of piano rolls, though they tend to agree on the lack of information on the rolls regarding musical elements such as dynamic nuances,

38 Estrada Bascuñana: *Granados' Secrets Revealed by His Piano Rolls*.

39 The Hupfeld Animatic version of this work is cut into two rolls (51125a and 51125b) and can be found at Biblioteca de Catalunya.

40 Daniel Blanxart Pedrals (1884–1965) donated to Biblioteca de Catalunya (BC) a collection of more than 4000 recordings including 78 rpm discs and piano rolls. In his collection there were 43 Hupfeld artist's rolls recorded by composers and pianists from the beginning of the 20th century such as Granados, Vilalta, Fauré, Backhaus, D'Albert, Landowska, R. Strauss, Busoni and Planté. In 2015, the BC payed tribute to Blanxart and presented an exposition about his generous donation; see www.bnc.cat/Exposicions/Daniel-Blanxart-la-passio-per-la-musica (accessed 8 January 2019).

41 During my doctoral studies at the Sydney Conservatorium of Music I examined Granados's recording of *Valses poéticos* on Hupfeld and Welte-Mignon rolls. The opportunity to analyse both rolls offered a rare means of comparison, and to my surprise I noticed a considerable number of consistencies between both recordings. Granados's Hupfeld piano roll recordings were analysed for the first time, proving the reliability of this source that had long remained unrecognised by musicologists. My thesis included much research within this area of expertise, revealing previously undocumented sources; see Bascuñana: *Echoes of the Master*.

tone colours, chord voicings, touch and pedalling. Anatole Leikin laments that the "most painful loss during the music-roll recording concerned a critical feature of piano performance – the pianist's touch", id est the parameter that demonstrates the artistic sensitivity of every pianist.[42] As previously mentioned, musicologists have often been over-critical about piano roll recordings. This attitude is starting to change, and their positive impact on the study of performance practice is now being discussed in the works of contemporary scholars. Peres Da Costa explores expressive practices such as dislocation, non-notated chordal arpeggios, rhythmic alteration and tempo modification. He claims that acoustic piano recordings and reproducing piano rolls "provide an all-important window into the last hundred years or so."[43] Likewise, the criticism expressed by Charles Rosen[44] is seen by Cook as the wrong attitude to take when examining historical performance practices captured on piano rolls. Cook recommends that piano rolls should not be listened to in the manner of listening to a CD, but rather should be examined analytically, extracting what is reliable, and discarding what is not.[45]

It has often been assumed that the recordings made by Granados were rather frivolous and spontaneous. This is why most professional pianists are sceptical about accepting his interpretations as valid models; often, they do not even bother to listen to them. The excessive freedom of Granados's performances was a topic of discussion during our numerous sessions with the last inheritors of his legacy. At first, the three pianists were reluctant to recommend Granados's recordings as an example for new generations of pianists to follow. They all believed that many musical gestures in his playing were the spontaneous creations of an extraordinary artist. In this sense, they believed that the improvisatory style of his recordings should be taken as a testimony of his genius, not as a model for imitation. However, the results of a comparison between the two different versions of the same piece recorded on Hupfeld and Welte-Mignon rolls revealed surprising consistencies in his playing, even though some of these consistencies between recordings were not present in his manuscripts or published editions. Since these recordings were made after the scores had been published, they can be seen as part of Granados's creative process and thus integral to his legacy. These piano rolls could be considered as Granados's last testament – a kind of recorded "manuscript". The three pianists I interviewed supported this idea, and were certain that the roll recordings had to be taken very seriously. Some of the elements explored in this study relate to issues of tempo, the starting and ending times of notes, dynamics and pedalling.

42 Anatole Leikin: *The Performing Style of Alexander Scriabin*, Farnham 2011, p. 15.
43 Peres Da Costa: *Off the Record*, p. 40.
44 Charles Rosen: *Piano Notes. The Hidden World of the Pianist*, London 2003, p. 147.
45 Cook: *Beyond the Score*, p. 60.

Issues related to tempo Investigating the tempo of Granados's recordings on reproducing piano rolls is far more complex due to mechanical issues and certain unanswered questions. Welte-Mignon rolls generally indicate a roll tempo with a tempo scale of 'Slow', 'Normal' and 'Fast', with no numerical values. While the normal paper speed – according to Phillips's calculations – is about three metres per minute, which means that the roll drive motor rotates at 120 rpm,[46] Denis Hall believes that the slower tempo rotates at two and a half metres per minute.[47] The rolls produced for the Duo-Art, Ampico, Welte Licensee[48] and Hupfeld instruments have differing paper speeds as marked on the roll.[49] Paper speed is not related to the tempo played by the pianist, but is instead set by engineers before making a roll recording, and it takes into account the rapidity of the playing while minimising the amount of paper needed. Rapid playing generally requires a higher paper speed than slow playing. In terms of paper and motor speed, the constant rotation of a take-up spool is similar in the Duo-Art, Ampico and Welte systems. According to Phillips, if the playback geometry in the reproducing piano matches that of the recording system, there will be no increase in musical tempo even though the paper speed will increase as the roll plays.[50]

Some recordings have a range of tempo possibilities for the playback stamped in the roll, leaving the choice of musical tempo to the user. This implies a significant diversion from the original speed of the roll in every playback. In this case, comparing other recordings with a different recording system could help us to define the tempo. For example, the Animatic version of *Valses poéticos* cut into two separated rolls (51125a[51] and 51125b[52]) has different speed markings stamped on each roll, suggesting a value of 50 for

46 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, p. 113.

47 Denis Hall: Piano Roll Speeds, in: *The Pianola Journal*, No. 22 (2012), pp. 3–9, here p. 3.

48 The Welte Licensee Instrument was developed at the Auto Pneumatic Action Company in Poughkeepsie factory in the US during 1916. The actions produced in the US played standard size rolls, while those produced in Germany played original size rolls. In Europe, the Green Welte instrument was introduced in 1920. This instrument could play standard size rolls; see Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, pp. 20 f.

49 "A typical Welte-Mignon Licensee roll is 11¼ inches in width and holes spaced 9 per inch across, consisting of 98 channels of punched holes". Zhengshan Shi/Kumaran Arul/Julius O. Smith: Modeling and Digitizing Reproducing Piano Rolls, in: *Proceedings of the 18th ISMIR Conference, Suzhou, China, October 23–27, 2017*, ed. by Sally Jo Conningham, Zhiyao Duan, Xiao Hu and Douglas Turnbull, [s. l.] 2017, pp. 197–203, here p. 198.

50 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, pp. 60–63.

51 "Valses poétiques: No. 1–3 E. Granados S.G.INT. DE L'EDITION PHONOGRAPHIQUE 80 Rue Taitbout, Paris Animatic = Tempo 50".

52 "Valses poétiques: No. 4–7 e coda E. Granados". Although it does not say it is an artist roll, inside the roll can be read "Diese Rolle enthält mein persönliches Spiel" with the signature of Granados below. The Tempo given is 50–60.

roll No. 51125a and a value between 50 and 60 for roll No. 51125b.[53] When setting this value on the 88-note Apollo player piano from 1913[54] located at Sala Llevant in the Biblioteca de Catalunya, the tempo of the performance turns out to be exaggeratedly slow, suggesting that this value does not correspond to the standard measure in beats per minute, but to the motor driving the take-up spool in Hupfeld reproducing pianos. According to Lawson, the Hupfeld Meisterspiel DEA manual says: "Bei Einstellung des Tempohebels auf die Zahl 50 soll die Aufnahmewalze in der Minute 2 m Papier aufnehmen" ("when the tempo lever is set to the number 50, the pickup roller should take up two metres of paper per minute"). This measurement could match Phonola and Phonoliszt speeds, since the perforation sizes are the same. But this speed cannot be used for 88-note rolls such as Animatic or Triphonola rolls. In Lawson's own experience, when trying to explore Hupfeld's 88-note speeds he found that although there are rolls with identical perforation patterns, the sizes of the perforations are smaller on the 88-note rolls, suggesting that the paper speed has to be proportionally slower.[55]

Granados's acoustic recordings can be used as a reference to determine the tempo of his piano rolls. I have used Sonic Visualiser to check that there was no pitch modification of the commercial transfer of the Odeon 78 rpm disc recording.[56] In some cases, pitch can alter the playing time of a recording; even half a semitone can dramatically affect the playing time. The acoustic recordings were made with a mechanism involving the use of a horn or trumpet to capture sound vibrations through a stylus. These are unedited recordings, and therefore present a 'genuine' performance by Granados. Time limitations imposed by Odeon might have had an impact on the tempo chosen by Granados during recording; in other words, he might have played more quickly so as to not exceed the recording time limitation of around three minutes of music. Of his four acoustic recordings, *Danza española* No. 10 is the longest, with a duration of 3'02". Since *Danza española* Nos. 7 and 10 are also recorded on Welte and Duo-Art rolls, these might assist us in determining the tempo of the Hupfeld versions. The discrepancies are noticeable when we compare the piano rolls to the different acoustic recordings.

When we talk about exact durations for the Welte rolls, we have to come to terms with the above-mentioned uncertainty about the rolling speed. Nevertheless, the different

53 *Valses poéticos* appears as one roll in the Phonola (No. 14804), 1912 DEA (No. 28419), 1914 Animatic (No. 51125) and 1924 Hupfeld (No. 28419) catalogues. It appears as two separate rolls, No. 51125ab in the 1927 Animatic and Triphonola catalogues.

54 Model built by Melville Clark Co., Chicago, in 1913. In 2010, it was restored by Taller Parts Piano, Barcelona; see www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/La-pianola-de-la-Biblioteca-de-Catalunya (accessed 8 January 2019).

55 Rex Lawson, March 16, 2018, e-mail to the author.

56 *The Catalan Piano Tradition* [CD, with early 20th century recordings by Granados and others], 1992, VAI.

Table 2 Timing differences of five piano works performed by Granados on three different recording systems (one acoustic and two piano roll versions). The bpm indicate the tempo for the quarter note. Beware that while the tempo of the piano rolls might be adjusted slightly, the differences between the various recorded works in the two roll versions still seem remarkable.

Title	Acoustic Recordings Odeon	Piano roll recordings Welte-Mignon	Duo-Art
Quejas, o La maja y el ruiseñor	–	6'44"	6'22"
Danza española No. 5	–	3'49"	4'20"
Danza española No. 7	2'59"* (138 bpm)	4'28" (135 bpm)	5'01" (118 bpm)
Danza española No. 10	3'02"	3'42"	3'19"
Transcription of Scarlatti *Sonata in B-flat major* K. 190	2'08" (80 bpm)	2'10" (70 bpm)	–

* Bars 115–170 omitted.

roll types and the pieces recorded seem to show differences considerable enough to warrant further investigation here.

Although the time limitations of the recording process could have been why Granados performed this piece at a higher speed on the acoustic recording, his phrasing and tempi seem far more organised and logical than on the Duo-Art and Licensee versions. So it would perhaps be naive to assume that he played quicker, just to fit in the whole piece. It could be that the tempo markings on the Licensee and Duo-Art rolls are not accurate, or that the differences in notation between the three versions might have caused different timings. In *Danza española* No. 7, Granados solves the time limitation by omitting sections that are repeated (bars 115–170), resulting in a recording that lasts 2'59". Both the Duo-Art and Welte versions are performed without omissions. However, the Aeolian performance is significantly slower, by 33 seconds (Table 2). In all three versions there is a slight acceleration towards bar 11. The metronomic measurement of bars 1 to 11 shows a value of 118 bpm, 135 bpm and 138 bpm for a quarter note in the Duo-Art, Welte and Odeon recordings respectively. This means that the Welte and Odeon recordings have a similar tempo, and in turn suggests either that the tempo marking on the Duo-Art roll is incorrect, or that Granados changed his tempo there as a result of a compositional decision.

In order to determine the tempo of Granados's *Valses poéticos* on the Hupfeld rolls, I took as my reference the tempo of Welte roll No. 2781 from Phillips' MIDI file collection. This MIDI file is of a Licensee version of a Green Welte roll made by Richard Tonnesen (1940–2014) in the US, and is held in the Condon Collection at Stanford University.[57]

57 I am grateful to Peter Phillips for recording and sending me the sound files of the Welte-Mignon rolls of *Valses poéticos* (roll No. 2781) played by his Mark 4 Disklavier Pro on a C5 Yamaha piano.

Tonnesen designed a piano roll reader and a piano roll perforator that were well regarded among piano roll collectors and produced a large number of recut rolls until 1998, when he was diagnosed with Parkinson's disease. This recut Welte Licensee roll has a tempo marking of 80. Phillips is fairly certain that this tempo is correct, as it was derived from an original Green Welte roll, all of which have a tempo marking of 70. Nor had he found that any of Tonneson's recut rolls had a tempo different from the original rolls. The roll tempo of 80 gives a musical tempo of 115 bpm in the first eight bars of the Phillip's MIDI file as played on his Disklavier piano. This value was taken as a reference when setting the playing tempo for both Hupfeld rolls. At a value of 78 for both rolls, there are substantial divergences in the musical tempo between the rolls. The first four bars are played at a tempo of 130 bpm, thus 13 % faster than in the Welte version, but the second Hupfeld roll plays much more slowly than the Welte recording. The coda is a partial repetition of "Vals melódico", so this could be taken as a reference point for us to compare musical tempi between the rolls.

According to Phillips, tempo in Welte recordings might assist in determining discrepancies with Duo-Art recordings, when there is no other available version.[58] In the case of *Quejas, o La maja y el ruisenor*, although the tempo is similar in both recordings, the final timing in the Aeolian version is faster by 22 seconds. In *Danza española* No. 5, the Licensee roll plays a version that is faster by 29 seconds. However, the tempo is more regular and steadier than in the Duo-Art version. The accelerations and decelerations in the Duo-Art performance are greater than in the Licensee version, giving the impression that Granados played faster on the Aeolian recording. These tempo fluctuations can be visualised in Leikin's piano roll transcriptions of Duo-Art roll No. 5758 for bars 1–19 and 48–65.[59] Another example is found in the recording of Granados's transcription of the Scarlatti *Sonata in B-flat major* K. 190. Although Welte and Odeon recordings coincide in the overall time duration, the impression gained is that the Odeon recording is slightly faster.

MIDI files extracted from a roll scan do not give the accuracy needed to compare tempos.

> "A scan of a roll requires the paper to move past the scanning element at a constant speed, and is generally much slower than the playing speed of the roll. There is really no way to determine the playing time of a MIDI file derived this way [...]. MIDI files derived from scans are mainly used to operate a perforator to produce copies of the roll."[60]

Listening to a high-quality instrument avoids the interference of mechanical issues when playing reproducing pianos.

58 Peter Phillips, personal communication with the author, March 2018.

59 Leikin: *Piano-Roll Recordings of Enrique Granados*, pp. 8–13.

60 Peter Phillips, e-mail to the author, 1 March 2018.

Phillip's MIDI performance files of Granados's Duo-Art and Welte-Mignon recordings are therefore the most reliable source for this type of analysis. Researchers at Stanford are starting to develop computer software in order to process roll scans and get results similar to the MIDI performance files created by Phillips.

Therefore, although the roll speed might not be reliable in most of the cases, the tempo fluctuations within the performance are relative to the roll speed, meaning that the time distances between the notes and the expressive gestures will be proportional to the speed of the roll. Nevertheless, not being able to define the correct musical tempo does not interfere in the performance analysis.

Issues related to dynamics One of the critical issues when exploring piano roll dynamics is related to external elements that influence the sound during a pianist's performance, namely the acoustic conditions of the instrument and the space it is in. This particularly influences rolls by pianists such as Granados who have a unique attitude towards sonority, and a distinctive artistic profile. Pianists react to the different morphologies of an instrument such that these dictate their performing gestures during the recording session. For example, a pianist might react differently depending on different mechanical aspects such as the speed and length of key depression, or the touch and feel of the piano action. Likewise, the surrounding space influences the reflections of sound that affect most performance decisions made while playing. In this sense, exploring the dynamic range on piano rolls could help us to approximate to the original performance, since it will never be possible to recreate the specific acoustic conditions in which the roll was recorded. Furthermore, the sonority will vary, depending on the tonal qualities of the instrument used for the playback, and on the space surrounding the instrument. The irregularities in reproducing systems due to poor maintenance or an incorrect choice of instrument could be avoided by playing MIDI files on the best available instrument, such as the Yamaha Disklavier. The dynamic values for every note can also be extracted using computer software, and the resultant visualisations can assist our listening during the playback.

Another issue is related to the degree of editing to which a roll recording might be subjected, with regard to coding and dynamics. Roll recording companies generally had musical editors who added this information manually, both during and after the recording. Welte had a means of recording the playing dynamics, and technicians converted the recorded dynamics into perforation coding. The people who worked on Welte roll recordings were not usually trained musicians, so one might justifiably argue that matters related to dynamics might be disassociated from the original musical gestures of the pianist. But according to Phillips, a new recording could be tested for accuracy by playing it through a vorsetzer at the recording piano and comparing the dynamic data recorded

on the new roll to that recorded by the pianist. In the case of Duo-Art, the dynamics were added by a producer sitting at a desk and turning two dials in accordance with the playing dynamics as the pianist was performing. Later, the pianist was invited to participate in the editing process (and in some cases was contractually obliged to do so). Furthermore, the Aeolian Company (the makers of Duo-Art) held special 'comparison' concerts where roll recordings were compared with the pianist's live playing.[61] Phillips points out that

> "[r]egardless of the hyperbole surrounding these concerts, there is little doubt the piano rolls and the Duo-Art reproducing pianos acquitted themselves admirably, to the point where reviewers, whether sponsored or otherwise, spoke glowingly and sometimes with a sense of hushed awe."[62]

Welte is regarded as having had the means to record a pianist's dynamics, and pianists were not generally required to participate in the process of producing their own roll recordings. Although there are many theories about it, the actual Welte recording process remains unknown.

Statements from authors such as König,[63] claiming that dynamics in Welte recordings are not accurate, do not concur with the opinions of other musicologists such as Denis Hall or Peter Phillips. Phillips states that "[w]hen comparing sound recordings and Welte-Mignon roll recordings of the same work played by the same pianist, the similarities of the dynamics in both recordings are obvious."[64] Following on from this statement, when we compare the dynamics in Granados's *Danza española* No. 10 in the Welte-Mignon and Odeon acoustic versions, there is a similar dynamic pattern in both versions in bars 74–78. Granados also recorded this dance for Duo-Art, but the dynamics of the thematic notes are higher than those on the other recordings. This could be due to Duo-Art editors having increased the original dynamics manually, or there may be inaccuracies in the emulations of the MIDI files, or perhaps Granados simply played it that way on the day. The dynamics in Granados's Duo-Art recordings thus require cautious analysis. The visualisations of dynamic MIDI values, indicated as velocity levels (id est note dynamics) in the Cakewalk Pro Audio 8.00 computer software, show repeated patterns with the same dynamic range. In bars 74–78 of *Danza española* No. 10, most of the notes in the accompaniment show a velocity MIDI value of 49 (Figure 2c).

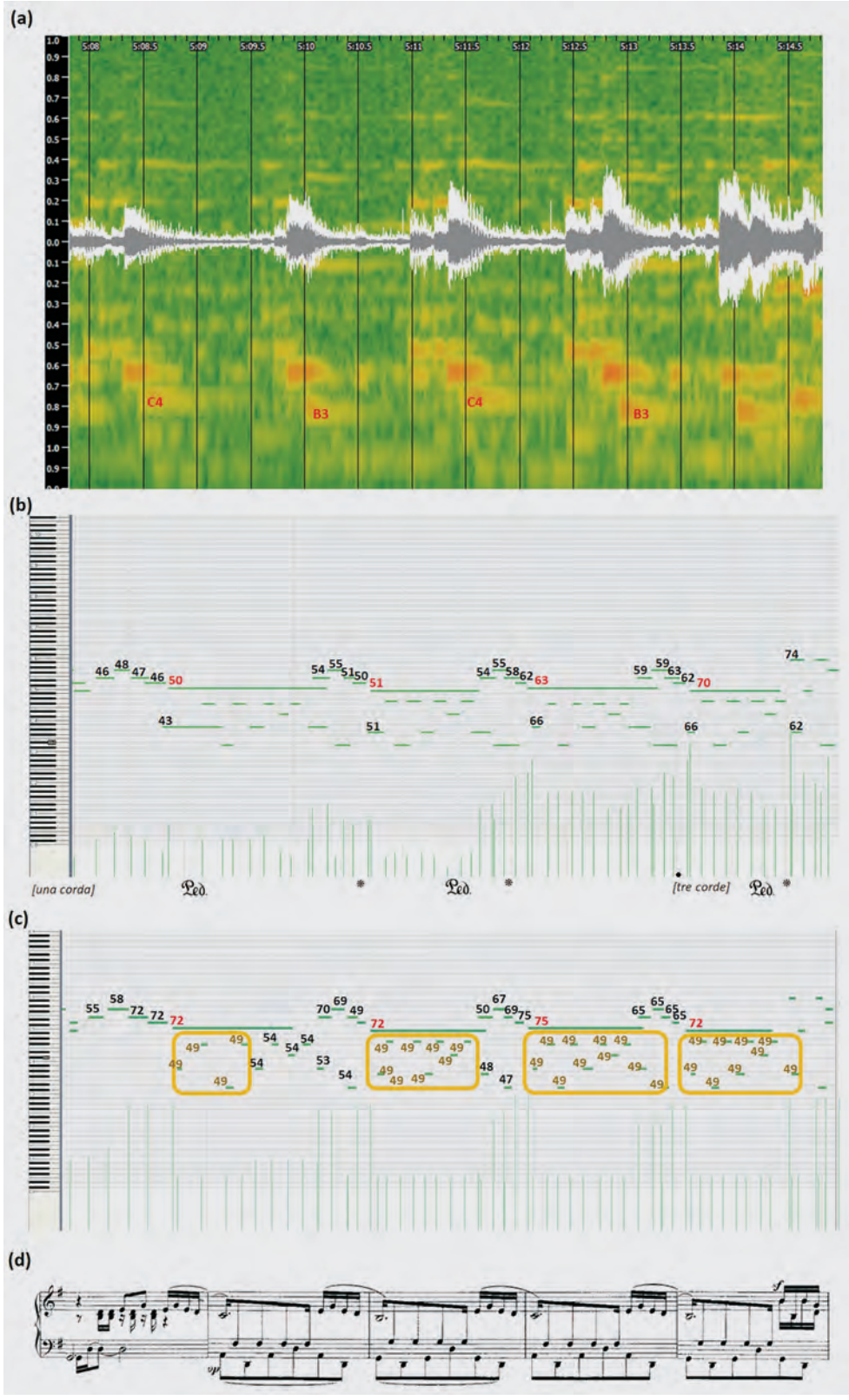
The dynamic values in the Welte-Mignon emulation seem reliable even when there is a different dynamic pattern, like in bars 12 and 13 of the *Danza española* No. 7 (see Figure 3). In the acoustic version, the spectrogram visualisations on Sonic Visualiser show

61 Peter Phillips, personal communications with the author between February and March 2018.

62 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, pp. 158 f.

63 Werner König: The Welte-Mignon Reproducing Piano and Its Place in the History of Music, in: *The Pianola Journal* 18 (2007), pp. 52–62, especially pp. 52 f.

64 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, p. 117.


(a)
C4
B3
C4
B3
(b)
[una corda]
[tre corde]
(c)
(d)

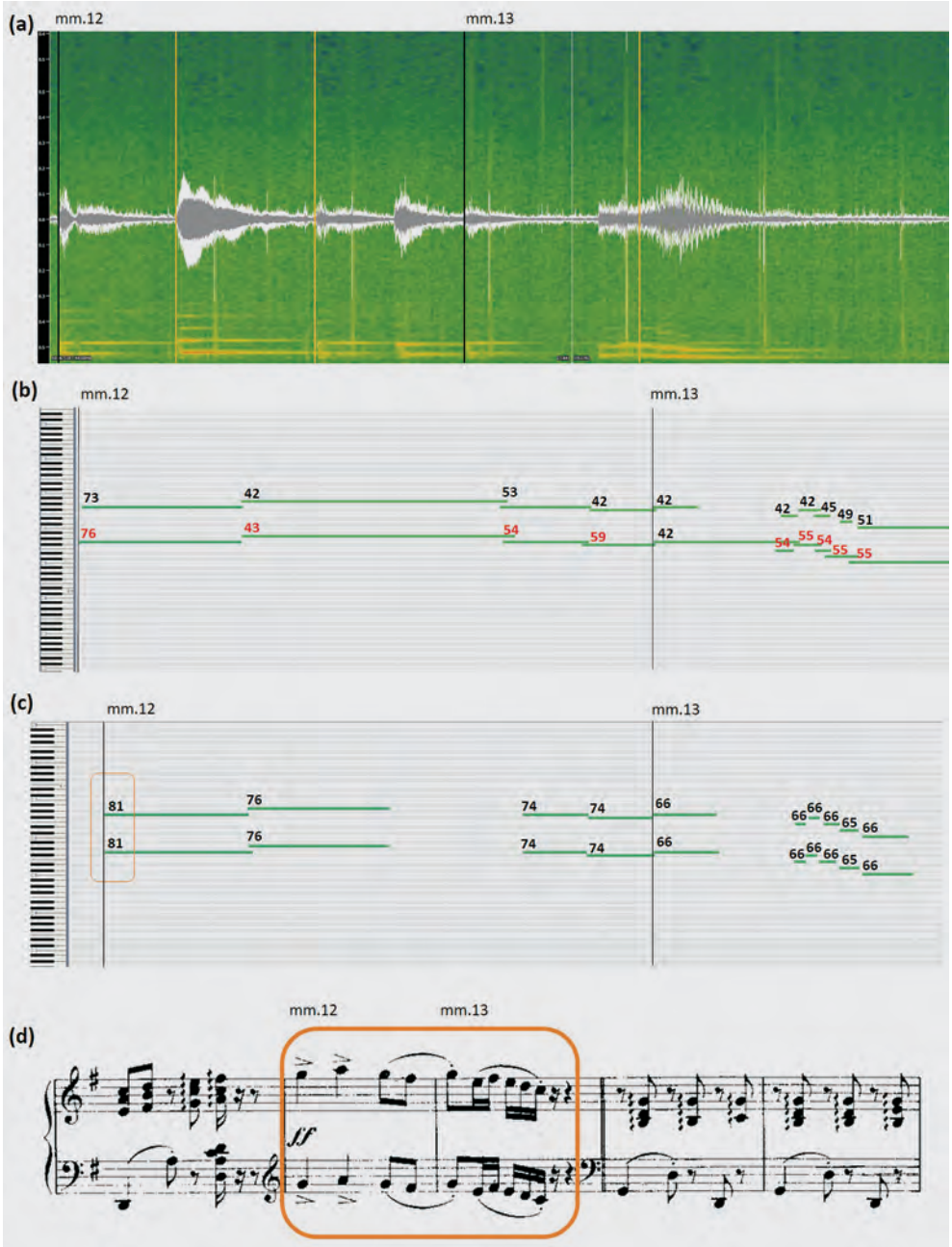


Figure 2 (left page) Enrique Granados: *Danza española* No. 10, bars 74–78, performed by Enrique Granados. Melodic range spectrogram (window 4096, scale dBV, green), waveform and ruler layers of the recording on *The Catalan Piano Tradition* [CD], commercial transfer of the 1912 acoustic Odeon recording No. 68650 matrix xs 1510 (a), the dynamic values (velocity levels) of the 1912 Welte-Mignon roll No. 2778 (b), the 1916 Duo-Art roll No. 5759 (c), and Dover Publications, 1987 (d). Software: Cakewalk Pro Audio 8.00 and Sonic Visualiser

Figure 3 (above) Enrique Granados: *Danza española* No. 7, bars 12–13, performed by Enrique Granados. Spectrogram visualisations of the recording on *The Catalan Piano Tradition* [CD], commercial transfer of the 1912 acoustic Odeon recording No. 68649 matrix xs 1508 (a), the dynamic values (velocity levels) of the 1912 Welte-Mignon roll No. 2779 (b), the 1916 Duo-Art roll No. 5760 (c), and Dover Publications, 1987 (d). Software: Cakewalk Pro Audio 8.00 and Sonic Visualiser

how Granados brings out the melodic line in the bass for the first two notes as well as a melodic displacement in which accents fall on the second beat *a* and on the last quaver f (a), instead of falling on the downbeat and the third beat as in the Welte recording (b). The melody doubled on the bass presents different phrasing in every recording. However, the Duo-Art dynamic range has exactly the same values for the left and the right hand, which seems as if those values would not correspond to a very natural and realistic playing (c). In terms of notation, we observe breaks between beat 2 and 3 in measure 12 and beat 1 in measure 13, which could be thought as editorial corrections. However, at these particular spots, Granados connects the melody with the pedal, lifting his hands in a natural physical gesture. This interesting example demonstrates interpretative phrasing through hand choreography.

The dynamics in piano rolls have often been regarded as unreliable by musicologists. According to Phillips, the fact that dynamics were edited (and not recorded first-hand) is no reason to label those rolls as musically incorrect.[65] Likewise, Peres Da Costa points out that the editing was done by highly skilled professionals with pianistic knowledge. Peres Da Costa also points out that the post-editing was minimal when compared to the methods used in today's recording studios. The information contained in early roll recordings can thus confidently be used for research into performance. Peres Da Costa also discusses dynamics in early acoustic recordings and piano rolls elsewhere.[66] Studying the dynamics could shed light on some of the finer aspects of a pianist's technical approach to sound production, such as voicing, expressive melodic inflexions, agogics and other elements that are often highly intricate, such as the touch of the pianist.

Note start and end times The perforations in a piano roll provide information about the notes that were played during the recording. Although they might have been edited, their notation is usually reliable.[67] It is thus possible to extract from it performance gestures such as asynchronisation or contrametric rubato, arpeggiated chords, and alterations to the rhythms and notes as printed. Examining how notes are struck makes it even possible to detect fingerings and the distribution of the hands. Some studies explore hand gestures in the piano roll recordings of Granados[68] and Claude Debussy.[69] Al-

65 Ibid., p. 109.

66 Peres Da Costa: *Off the Record*, pp. 11–40.

67 Welte piano rolls made in 1905 preserve the performances without any editorial changes.

68 Estrada Bascuñana: *Echoes of the Master*, p. 70.

69 I should like to thank Kai Köpp for providing a draft copy of his paper "Interpretationsanalyse an Welte-'Künstlerrollen'. Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen', in: *Claude Debussys Aufnahmen eigener Klavierwerke*, ed. by Tihomir Popovic and Olivier Senn, Stuttgart (in press).

though the pianist's touch is not captured vividly on piano rolls, a study of the loudness and length of the notes might, to a certain extent, reveal certain tonal qualities in Granados's piano technique and the variety of his touch. If MIDI files capture values such as velocity levels (note dynamics) and onset timings, it might be possible to extract this information and to calculate the average time for different types of articulation. Since there is no commercial software for extracting and converting this information from MIDI files, I will avoid making conclusions on this topic until such a time when these issues have hopefully been resolved.

There are some subtle gestures that could escape our attention with traditional listening techniques. When visualising and augmenting the data, there are details that can be easily detected visually when closely examining piano rolls. In the first bar of Scarlatti's *Sonata in B-flat major* K. 190[70] arranged and performed by Granados, Roquer immediately detects an interpretative deviation from the written score. Granados performs the acciaccatura as if it were a mordent. When 'zooming' into the digitised roll to analyse this particular ornament, Roquer finds a subtle interpretative gesture in Granados's performance. There is a striking similarity between the way he performs the ornament in both versions. The MIDI file shows the attacks of each of the three notes in a scale of 25 units. The almost identical execution of the acciaccatura on the first bar and in the repetition in bar 27 epitomises a particular musical intention that is linked to a physical gesture. This visual observation assists our listening when exploring what it is that makes Granados's performances so unique, and distinct from other pianists.[71]

There are some opportunities for further analysis in the following examples:

Example (a). In *Valses poéticos*, the first eight bars of "Vals mariposa" are stated three times throughout the piece, offering an excellent opportunity to examine the amount of editing involved. The data in the rolls shows different chord alienations and lengths in the start times and end times for almost all notes in every repetition, both in the Hupfeld and Welte rolls. Furthermore, comparing different Hupfeld versions of the same work could give an opportunity to determine modifications made between the Phonola, DEA, Animatic and Triphonola systems.

Example (b). In Vals 7, there are some essential notes missing in the Welte recording, *a*8 and g♯8 in bar 1 and *a*2 in bar 5 and in every repetition. This could lead us to believe that Granados deliberately omitted those notes, but in fact these notes were not available on the Welte reproducing piano and were therefore not recorded. This is a limitation com-

70 Welte roll No. 2782 found at the Museu de la Música de Barcelona and digitised using the Giles Darling system in 2012.

71 Roquer González: *Els sons del paper perforat*, pp. 295–300.

mon to all reproducing pianos, as none had a full 88-note compass except the Green Welte instrument. Even so, rolls for the instrument were made from existing Mignon masters, which has an 80-note compass (c2 to g8).

Example (c). There are numerous consistencies between different versions that diverge from currently published editions, such as in *Danza española* No. 10 or *Valses poéticos*, for example. Granados adds musical passages to connect waltzes in his *Valses poéticos*. He also plays the coda in Vals 8 very differently from what is published. In both piano roll recordings, he does not perform bars 35 to 82, and only performs the eight first bars and eight last bars of the coda (bars 27–34 and 83–91), which is a reminiscence of "Vals melódico". If there had only been one recorded version of those works, the common assumption might have been that Granados simply improvised these passages.

Example (d). There is one existing, rare copy of a Phonola roll of Granados's *Danza española* No. 5, recorded in circa 1912. This Solodant roll No. 14799 is held by Marc Widuch in Munich.[72] In the Phonola catalogue 1912/1913 this roll appears as "Danzas españolas No. 5 e-mi-e. (Valenciana)", which is a mistake because this dance is known as "Andaluza", while "Valenciana" corresponds to *Danza española* No. 7. The question as to whether this roll corresponds to *Danza española* No. 5 or "Valenciana" has been answered by Widuch, who kindly played back the roll to confirm that No. 14799 despite its label (see figure 4) is a recording of *Danza española* No. 5 (Andaluza).

Figure 4 Enrique Granados's piano roll of *Danza española* No. 5 (Phonola). Provided by Marc Widuch's piano roll archive

Exploring added notes not found in the published scores can lead us to identify significant consistencies between different recording versions. In any case, these historical (roll) recordings ought to have a much greater impact on the art of performing Granados than has hitherto been the case.

72 www.faszinationpianola.de (accessed 8 January 2019).

The sustaining pedal This refers to the mechanism activated by the right foot of the pianist to raise the dampers off the strings, thereby greatly affecting the piano's sonority during performance. The way a pianist depresses and raises this pedal during a piece can completely change its performance. There are multiple possible combinations regarding the extent and timing of the use of the pedal. Every pianist has a personal approach to pedalling, and some pianists are particularly praised for their sophisticated use of it. The exquisite pedalling by Alexander Scriabin is one clear example. He combined highly expressive nuances in his playing with different positions of the pedal, using half-pedalling, quarter-pedalling and even a vibrating pedal. There is a well-known anecdote about Vasily Safonov who invited Scriabin to play for his students, and afterwards scolded them by saying: "What are you looking at his hands for? Look at his feet!"[73] Granados was especially obsessed with sonority, and he often demanded great attention from his students in their use of pedal. Although such an emphasis is generally attributed to his teacher in Paris, Charles de Bériot, there is also evidence in Pujol's piano methods of this interest in piano pedalling.[74] Granados was the only student of Pujol who continued to produce instructive writings about the pedal. Although he makes no mention of his thoughts on the different degrees by which one might depress and release the pedal, he was particularly interested in matters of timing regarding pedal changes.

Pedalling has been examined in the Welte rolls thanks to the digitisations made with Phillips's pneumatic roll reader. The Hupfeld rolls were extracted using the Pianola Roll Digitiser developed by engineers at the Autonomous University of Barcelona, though this system does not extract dynamics and pedalling. This is a time-consuming task that has to be done manually. Due to timing constraints, an analysis of these elements has not been carried out for the present examination of Granados's Hupfeld rolls. However, simply by listening to the Apollo Player Piano at the Biblioteca de Catalunya we can hear that little pedal is used on the Hupfeld rolls of *Valses poéticos*. The pedalling presents considerable discrepancies when compared to the Welte version. According to Lawson, when Hupfeld introduced the Triphonola,

> "they patented a system of creating dynamics by pedalling rolls at a player piano, and connecting electrical contacts to the side of the equaliser (the pneumatic reserve that joins together the supply from both foot pedal exhausters). The fact that they developed such a mechanism suggests to me that at least some of their original master rolls were made without any form of automatic dynamic recording".[75]

73 Heinrich Neuhaus: *The Art of Piano Playing*, trans. by K. A. Leibovitch, London 1973, p. 166.

74 Joan Baptista Pujol: De los pedales, mecanismo, sonoridades y empleo, in: *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*, Barcelona 1895.

75 Rex Lawson, e-mail to the author, 16 March 2018.

The pedal markings might therefore not be genuine. Also, pedalling is difficult to determine in early acoustic recordings. Since we do not possess the necessary knowledge about the morphology of the instrument and the sound characteristics of the space in which Granados made his acoustic recordings, we can never really experience the true nature of his playing. Some pianists, such as Ferruccio Busoni (1866–1924) and Alfred Grünfeld (1852–1924), were told to use less pedal during recordings due to limitations in the acoustics of the recording studio and the recording equipment used.[76] Since Granados's four acoustic recordings sound rather dry, it might be possible that he was asked to use less pedal during his 1912 recordings in Barcelona for similar acoustic reasons.

Although it is possible to detect the moment at which Granados depresses and releases the pedal in his piano roll recordings, the mechanism itself does not recognise half-pedalling, quarter-pedalling or vibrato pedalling. This is because piano rolls only provide an on/off function for the pedal. Sophisticated pedalling techniques are thus absent from the rolls, and this potentially affects the sonority of them. For example, in bars 56–60 of *Danza española* No. 7, Granados might well have used quarter pedalling, similar to the vibrating technique of Scriabin. This allows the pianist to retain certain harmonics in order to enrich the melodic line, while cleaning the excessive sound as the texture becomes thicker in the bass. In the acoustic version, this particular passage is played using very subtle pedalling, whereas in the Welte-Mignon and Duo-Art recordings, the pedal is held almost for the whole bar, as shown in the Sonar visualisations (see Figure 5).

Since there are almost no pedal indications in most of his original manuscripts, my analysis of his roll recordings offers a possibility to document Granados's pedalling. An attentive use of the pedal for purposes of expression and sonority was one of the most important aspects of the Catalan piano school and was part of Granados's pianistic legacy. Although some musicological studies have made new discoveries in relation to Granados's pedalling methods,[77] none of them have revealed Granados's true use of the sustained pedal.

Conclusion Roll accelerations and mechanical imbalances caused by the limitations of the reproducing piano systems might compromise the performance. The roll might also have been altered through editing, while even playing it back on the best available instrument might not be the best solution. This raises questions about mechanical issues, and even about the actual performance ability of the artist making the recording. For example,

76 Peres Da Costa: *Off the Record*, pp. 17 f.

77 Óliver Curbelo González: Innovaciones pedagógicas en los métodos para el uso del pedal de Enrique Granados, in: *Diagonal* 2 (2017), No. 1, pp. 144–154.

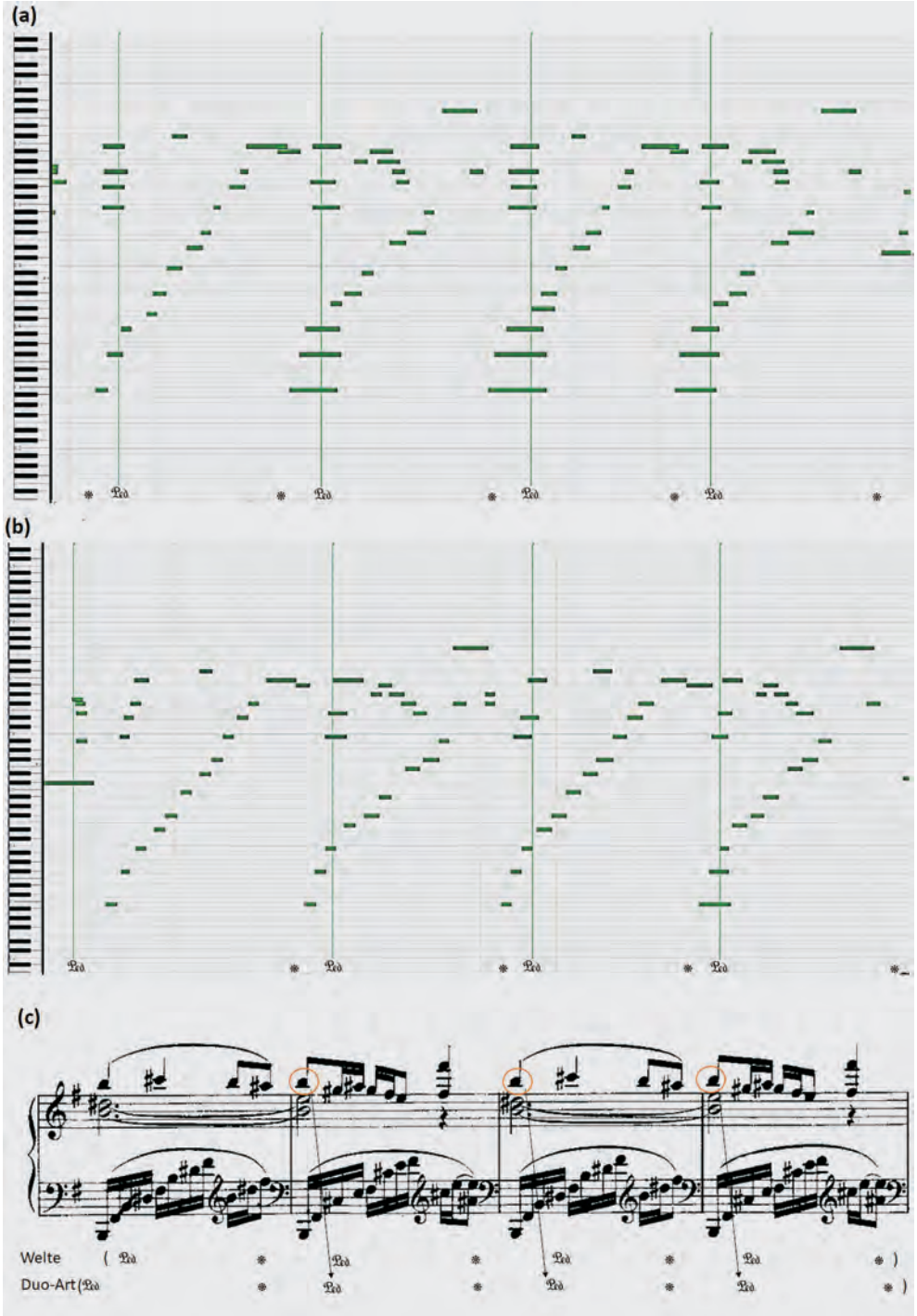


Figure 5 Enrique Granados: *Danza española* No. 7, bars 56–60, performed by Enrique Granados. Performance files produced by Phillips with his pneumatic prototype of Granados's Welte-Mignon roll 2779 (a) and Duo-Art roll 5760 (b). Dover Publications, 1987 (c). Damper pedal operation is indicated with a vertical long line, the release of the pedal is indicated by the small dot below.

Granados's performances of *Valses poéticos* on both his Welte and Hupfeld rolls demonstrate numerous uneven notes and incongruent musical gestures, including sudden, robotic stops and other phrasing that seems incomprehensible to us. The works that Granados recorded on both acoustic and piano roll systems are especially interesting, such as *Danza española* No. 7 and No. 10, his transcription of Scarlatti's *Sonata in B-flat major* K. 190, and *El pelele*. Comparing them can even result in scepticism on our part regarding the reliability of piano rolls. But any notion that Granados might have played 'sloppily' on piano rolls disappears when we listen to his acoustic recordings. When I explored the rolls, I occasionally had the impression that his playing was careless, sometimes even amateurish; but the Odeon recordings demonstrated the opposite. In this sense, Lawson refers to piano roll recordings as "portraits" of the pianists rather than "photographs".[78] Despite the limitations of the reproducing systems, their enormous value for research is undeniable. According to Phillips, sometimes their limitations are not so substantial as to invalidate the sources in question for purposes of analysis.[79]

The key to understanding a music tradition is not only to read about it but also to listen to its performers. It also requires practical experimentation by emulating specific musical gestures on original instruments, such as asynchronisation and contrametric rubato, chordal arpeggiation, tempo fluctuations, the dramatisation of agogics, textual changes and especial attention to pedalling. Furthermore, the guidance provided by the inheritors of that tradition can reveal insights into how its exponents performed music. All the same, we must be cautious about simply accepting their opinions, because discrepancies in their performances and methodologies might have resulted from the expression of their own artistic personalities. This is a cyclical, practice-led research process involving experimentation and theoretical research, and it demands the continuous reexamination of musical gestures and original sources.

Historical recordings hold invaluable information for research on performance practice. For many years, piano roll recordings were poorly regarded and were even mistrusted by some commentators. In order to determine whether or not the technical limitations of reproducing systems might invalidate the original sources, it is important to engage in an analysis of the piano rolls, away from the reproducing instruments. Today, for example, there is little scholarly interest in Hupfeld piano rolls. But one of the great advantages of investigating them using computer technologies is the possibility of documenting Granados's performances that were captured by several recording systems of his time, including both piano rolls and acoustic recordings. Granados also

78 Rex Lawson, e-mail to the author, 16 March 2018.

79 Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, p. 103.

recorded the same work for different recording companies, which offers us excellent material for comparison.

Granados's recordings reveal certain consistencies in the same works recorded for different systems. Sometimes these do not correspond to either current published editions or the original manuscripts. They therefore raise many questions about the validity usually ascribed to original recordings by both musicologists and musicians. Since Granados has often been regarded as a Romantic, spontaneous artist, there is a tendency to believe that deviations from the written text must be simply improvisations by a man who was an extraordinarily creative artist, not the result of actual intentions on the part of the composer. But should not the original musical idea, as conveyed by the written text, be considered to be superseded by the audible evidence? Would it not be naïve to disregard consistencies found between different versions of the same work as recorded by Granados in his last four years? Surely we should rather consider those recordings as an 'audible manuscript' of Granados himself.

Lukas Näf

Tempogestaltung in Weberns *Sinfonie* op. 21

Die Zeitgestaltung in der musikalischen Interpretation steht seit bald dreißig Jahren im Mittelpunkt der Erforschung historischer Tondokumente. Zunächst stand häufig die Gesamtdauer der Aufnahmen und die Wahl des Grundtempos ganzer Sätze oder Abschnitte im Zentrum. In letzter Zeit wurde vor allem der flexible Verlauf der mehr oder weniger bewussten Tempogestaltung innerhalb ganzer Werkstrukturen, bisweilen bis hin zu Prozessen im Rahmen einzelner Takte und Übergänge erforscht.[1] Dabei ging es zumeist um Werke des klassisch-romantischen Repertoires, vorzugsweise um Klavier-, bisweilen auch um Orchestermusik. Die Untersuchung von Tondokumenten von Werken aus dem Umkreis der sogenannten Neuen Wiener Schule stand bislang kaum im Zentrum der interpretationsgeschichtlichen Forschung.

Aufgrund der Kenntnis des Kompositionsprozesses habe ich bereits früher darzulegen versucht, dass Weberns Metronomangaben im Autograph und in der gedruckten Partitur seiner *Sinfonie* op. 21 (𝅗𝅥 = circa M. M. 50) ernst zu nehmen sind.[2] In jener Untersuchung wurde der Aspekt der Tempogestaltung im Detail aber noch bewusst ausgespart. Die nun vorliegenden Untersuchungen[3] ausgewählter Aufnahmen von Weberns *Sinfonie* weisen aber gerade auch in dieser Hinsicht so fundamentale Unterschiede auf, dass sie hier diskutiert werden sollen. Zur Debatte stehen die folgenden drei Aufnahmen:

1) Die Einspielung von René Leibowitz aus dem Jahre 1950 mit dem Paris Chamber Orchestra,
2) die 1957 in Amerika entstandene Aufnahme mit Robert Craft und dem Studio Orchestra sowie
3) Eliahu Inbals Aufnahme von 1995 mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt.[4]

1 Vgl. den Band *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz 2011 (Klang und Begriff, Bd. 4).

2 Lukas Näf: Weberns Tempovorstellung und ihre interpretationspraktische Rezeption. Zur Symphonie op. 21, in: *Webern-Philologien*, hg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien 2016 (Webern-Studien, Bd. 3), S. 27–40.

3 Die Tempomessungen wurden mit der manuellen Tapping-Methode der Software Sonic Visualiser vorgenommen. Vorauszuschicken ist daher, dass es sich nicht um eine ›objektive‹ Messung, sondern um das Abbild der Tempowahrnehmung des Tappers handelt. Ich danke Burkhard Kinzler und Hans-Christof Maier für die Hilfe bei der Erstellung der Tappings.

4 Anton Webern: *Symphonie* op. 21: René Leibowitz (Dirigent), Paris Chamber Orchestra, 1950, Dial 7; Robert Craft (Dirigent), Studio Orchestra, 1957, Naxos 9.80272; Eliahu Inbal (Dirigent), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, 1995, Denon CO-18005.

Zugunsten des Begriffs Tempogestaltung sollen die Begriffe Tempomodifikation und Temposchwankung vermieden werden, da sie suggerieren, es gäbe ein fixes Grundtempo, von dem abgewichen wird. Vielmehr sollen die Gedanken des Heidelberger Musikwissenschaftlers Helmut Haack aufgenommen werden. Er plädierte für eine *musikalische* Behandlung der Zeit und stellte fest, dass »eine musikalische Aufführung in metronomischer Zeiteinteilung prinzipiell kein musikalischer Vortrag« sei.[5]

Haacks Vorstellung von Tempogestaltung folgt dem Grundsatz, dass das Tempo permanent gestaltet wird, nicht nur an Stellen mit Vortragsbezeichnungen wie *ritardando*, *rallentando*, *ritenuto* oder *calando* und so weiter. Diese Vorstellung von permanenter Tempogestaltung, die für Interpreten des 18. und 19. Jahrhunderts selbstverständlich gewesen ist, soll der Betrachtung von Tondokumenten aus dem 20. Jahrhundert zugrunde gelegt werden.

Webern ›sachlich‹ Mit den Aufnahmen von Weberns *Sinfonie* unter der Leitung von René Leibowitz (1950) und Robert Craft (1957) liegen Interpretationen vor, die sich auf die Umsetzung des in der Partitur Notierten konzentrieren und als »sachlich«[6] bezeichnet werden. Sie stehen in ihrem Selbstverständnis dem Gedanken fern, dass das Tempo permanent gestaltet werden müsse. Vielmehr ist metronomische Stabilität ein wichtiges Kriterium. Gerade Robert Crafts Aufnahme ist eindrückliches Zeugnis einer Haltung, die das ›Ausdruckshafte‹ vernachlässigt. Daher sprach Volker Scherliess von »künstlerisch [kaum mehr] angemessene[n] Interpretationen«.[7] Auch Wolf-Eberhard von Lewinski beurteilte 1962 solche Wiedergaben kritisch:

> »Eigenartig bleibt, daß die jungen Komponisten, die nach dem zweiten Weltkriege das Werk Weberns neu entdeckten und zur Leitlinie ihrer eigenen Arbeit erkoren, jenen Aspekt der pausenlosen Ausdrucksverdichtung verkannten und einen kühl-abstrakten, völlig ausdruckslosen Stil der Webern-Wiedergabe vorführten, der erst abzuklingen begann, nachdem einige Kritiker gegen eine solche Verfälschung zu Felde zogen.«[8]

5 Helmut Haack: Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3), S. 223–248, hier S. 228.

6 Siehe dazu auch Jürg Stenzl: *Auf der Suche nach Geschichten(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg 2012 (Salzburger Stier, Bd. 7), S. 21–23.

7 Volker Scherliess: »Je déteste l'Ausdruck«. Über Strawinsky als Interpreten, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, hg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, S. 475–492, hier S. 488 und 489.

8 Wolf-Eberhard von Lewinski: Glanz und Untergang der Objektivität. Zu Fragen der Interpretation zeitgenössischer Musik zwischen 1900 und 1960, in: *Musica* 16 (1962), S. 14–18, hier S. 16.

Robert Crafts sachliche Haltung, die offenkundig zum Ziel hat, den Notentext möglichst objektiv und im Bereich des Tempos metronomisch genau umzusetzen, war direkt von Igor Strawinskys Denken beeinflusst. Dieser forderte etwa in seinem Manifest *Some Ideas about my octuor*[9] (1924) eine strikte Texttreue, die nicht hinterfragt werden darf.[10] Dazu gehörte implizit auch das Festhalten an einem gewählten Tempo. Im Laufe seines Lebens scheint Strawinsky – auch infolge praktischer Erfahrung als Dirigent der eigenen Werke – seine rigide Haltung relativiert zu haben. An anderer Stelle habe ich dargelegt, dass es aber Strawinskys berühmtes Manifest war, das weitreichende Konsequenzen für die gesamte Interpretationskultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte, ja dass sein Manifest von 1924 noch heute Ursache einer (allzu) sachlichen Interpretationspraxis sein könnte.[11]

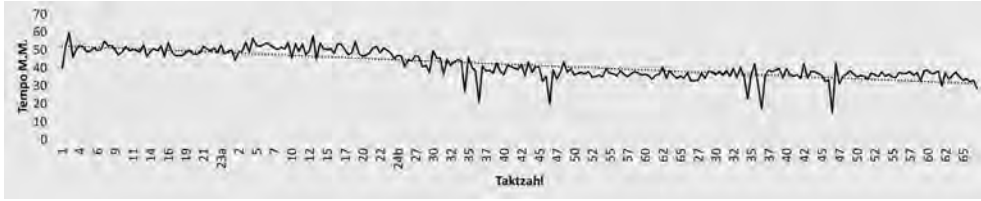


Abbildung 1 Anton Webern: *Sinfonie* op. 21, 1. Satz, Robert Craft, 1957

Betrachtet man die Tempowerte Crafts an mit Vortragsbezeichnungen hervorgehobenen Stellen im ersten Satz der *Sinfonie*, wie etwa dem innerhalb eines Taktes vorgeschriebenen *calando* und *tempo* (Takt 17/18 und 19/20), fällt auf, dass Craft diese kaum beachtet. Die Vortragsbezeichnung *calando* besitzt seit dem 18. Jahrhundert eine doppelte Bedeutung. So kann die Abnahme des Tempos oder der Dynamik gemeint sein.[12] Da Webern

9 Jürg Stenzl: Igor Strawinskys Manifest von 1924, in: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, S. 71–91.

10 Siehe zu Igor Strawinskys Ästhetik und dessen Verbindung zur ›Neuen Sachlichkeit‹ auch Detlef Giese: »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation, Berlin 2006, S. 402, 418, 447, 474.

11 Lukas Näf: Strawinsky, Burkhard und die Tempogestaltung neoklassizistischer Musik. Zu Willy Burkhards Konzert für Streichorchester op. 50, in: *Burkhard-Interpretationen*, hg. von Dominik Sackmann, Bern 2018 (Zürcher Musikstudien, Bd. 9), S. 139–170.

12 Sandra P. Rosenblum: Calando. The Life of a Musical Term, in: *The Piano Quarterly* 35 (1987), H. 139, S. 60–65. Mitte des 19. Jahrhunderts beschrieb Gustav Schilling in seiner *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* die Vortragsbezeichnung *calando* wie folgt: »Calando [...] ist in der Musik eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein stufenweises Abnehmen und Vermindern der Stärke und Kraft der Töne angedeutet werden soll. Von decrescendo und diminuendo unterscheidet es sich noch dadurch, daß damit zugleich auch ein geringes Zögern im Tempo verbunden ist, jedoch nicht in dem Maaße, wie beim ritardando, sondern nur so weit, wie es gleichsam in der Natur der nach und nach immer schwächeren Intonation und Articulation der Töne bedingt zu seyn scheint. [...] Uebrigens

dem *calando* sofort ein *tempo* folgen lässt und zusätzlich in der Bassklarinette (Takt 17) sowie im Horn (Takt 19) ein *Diminuendo* fordert, ist wohl eher die Verlangsamung des Tempos gemeint. In Crafts Aufnahme ist allerdings weder eine kleine Verzögerung noch eine Abnahme der Dynamik zu bemerken. Erst das in Takt 23 von Webern eingetragene *Ritardando* hebt Craft in der Wiederholung verstärkt hervor und markiert so den Beginn der ›Durchführung‹ (Takt 25).

Generell lässt sich für den zweiten Teil des Satzes (›Durchführung‹, ›Reprise‹ und ›Coda‹)[13] eine massive Verlangsamung des Tempos von durchschnittlich M. M. 50 auf M. M. 35 beobachten. Die gepunktete Trendlinie weist deutlich nach unten. Der Tempokurve lässt sich zudem entnehmen, dass Craft die Fermaten in den Takten 33 (Ende), 35 und 45 (Ende) durchaus berücksichtigt und in der Wiederholung sogar noch verstärkt. Die beiden in der Partitur mit *Ritardando* bezeichneten Stellen in Takt 47 und Takt 60 sind jedoch nicht zu vernehmen. Vielmehr nimmt Craft die Anweisung *tempo* ernst und beschleunigt hörbar. Man kann zusammenfassen, dass Craft im ersten Teil eine sachliche Interpretation anstrebt. Er setzt die explizit vermerkten Tempomodifikationen zwar vereinzelt korrekt um. Eine zusätzliche Tempogestaltung ist aber nicht festzustellen. Im zweiten Teil, ab der ›Durchführung‹, verliert seine Wiedergabe indes wesentlich an Spannkraft, und er siedelt diesen Abschnitt auf einer ganz neuen Tempoebene an.

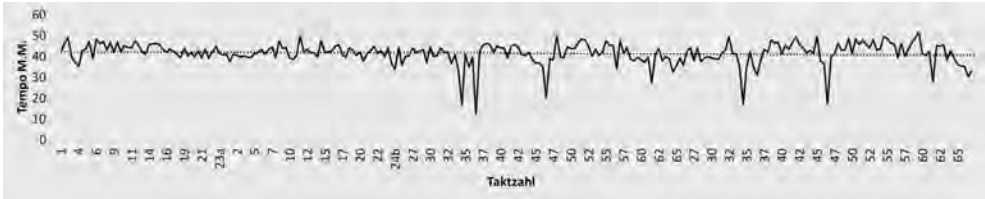


Abbildung 2 Anton Webern: Sinfonie op. 21, 1. Satz, René Leibowitz, 1950

René Leibowitz führte keine stark differierenden Tempostufen ein, was sich auch an der gepunkteten Trendlinie deutlich ablesen lässt. Das Tempo mäandert in ›Exposition‹, ›Durchführung‹, ›Reprise‹ und ›Coda‹ knapp über M. M. 41, ist also deutlich langsamer gewählt als bei Craft. Wie dieser übergeht Leibowitz die *calando*-Stellen bezüglich des Tempos und verändert auch die Dynamik nicht wesentlich. Auch Leibowitz beachtet die Fermaten in den Takten 33 (Ende), 35 und 45 (Ende) und setzt in deren Gestaltung einen Schwerpunkt. Die Musik kommt an diesen Stellen weitgehend zum Stillstand. Dadurch

gehört die Ausführung des calando auch zu den sogenannten willkührlichen Manieren, und ist somit rein Sache des Gefühls und guten Geschmacks.« Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835, Bd. 2, S. 79 f.

13 Siehe dazu Wolfgang Martin Stroh: *Anton Webern. Symphonie op. 21*, München 1975 (Meisterwerke der Musik, Bd. 11), S. 9–32.

zeigt das *Ritardando* in Takt 47 wenig Wirkung, vielmehr nimmt man diese Stelle als Beschleunigung wahr. Einzig die Verlangsamung in Takt 60 ist bei Leibowitz klar erkennbar gestaltet. Beide Interpreten streben eine streng gleichmäßige, vorwärts gerichtete Tempogestaltung an.

Webern flexibel Die ›sachlichen‹ Aufnahmen von Weberns *Sinfonie* unter der Leitung von Robert Craft und René Leibowitz wurden in den 1960er-Jahren durchaus wahrgenommen und zum Beispiel von Wolf-Eberhard von Lewinski kritisch beurteilt. Doch erst Peter Stadlen lieferte 1972 überzeugende Argumente, dass Webern keinesfalls eine metronomisch genaue Wiedergabe seiner Musik, damals bezogen auf die *Variationen* für Klavier op. 27, wünschte.[14] Im 1979 veröffentlichten Arbeitsexemplar der *Variationen* wurde Weberns Tempoverständnis (Zeitverständnis), das selbst in Pausen eine aktive Tempogestaltung verlangte, ausführlich dargestellt.[15]

Wie weit die *Sinfonie*-Aufnahmen Crafts und Leibowitz' von Weberns eigenen Interpretationen entfernt sind, zeigt der Seitenblick auf die von Webern selbst geleitete Einspielung von Franz Schuberts *Sechs Deutschen Tänzen* D 820 (1824) in Weberns Instrumentation.[16] Diese Tonaufnahme mit dem Frankfurter Rundfunk-Orchester stammt aus dem Jahre 1932.[17] Helmut Haack beschäftigte sich im Jahre 1974 intensiv mit diesem Tondokument, vermaß das Tempo mit einer Stoppuhr, errechnete die »großen Temposchwankungen« und machte die Beobachtung, dass sich der Musiker bei der Interpretation an einem »Raster« orientiere, zum Beispiel dem »der Zeit in regelmäßige[n] Schläge[n] und Takte[n]«, woraus er folgerte, dass der »künstlerische Rang einer Interpretation […] wahrscheinlich dadurch definiert [ist], daß die richtigen Abweichungen in angemessenem Grad vorgenommen sind.«[18] Später revidierte Haack diese Sicht im Sinne der Erkenntnis, dass der Musiker nicht ein fiktives, festes Tempo modifiziert, sondern beständig sein eigenes Tempo formt.[19] Im Aufsatz von 1974 erwähnte Haack auch die Vortragslehre August Leopold Crelles mit dem Titel *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag* von 1823, ein Lehrbuch, das zur gleichen Zeit wie Schuberts Tänze entstanden

14 Peter Stadlen: Das pointillistische Missverständnis, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 27 (1972), S. 152–161.

15 Anton Webern: *Variationen für Klavier Op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, Wien 1979.

16 Franz Schubert: *Deutsche Tänze vom Oktober 1824 für Orchester gesetzt von Anton Webern*, Wien 1931.

17 Franz Schubert: *Deutsche Tänze vom Oktober 1824 für Orchester gesetzt von Anton Webern*, Anton Webern (Dirigent), Frankfurter Funkorchester, 1932, 1991, Sony S3K4 5845.

18 Helmut Haack: Anton Weberns Schubert-Interpretation, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, hg. von Roswitha Vera Karpf, München/Salzburg 1981, S. 48–62, hier S. 51 und 50.

19 Haack: Was ist musikalische Zeit, S. 243.

war. Darin hatte Crelle folgenden Grundsatz formuliert: »Die nemliche Regel, dass das Gewichtige und Bedeutende nicht eilt, gilt auch, und noch nm so [sic] mehr, wo irgend eine bedeutende, oder eine Effect-Stelle vorbereitet wird.«[20] Dieser Grundsatz scheint sich in Weberns Interpretation der *Deutschen Tänze* zu verwirklichen. Die folgende Grafik zeigt den Verlauf des Tempos über alle sechs Sätze (mit Wiederholungen).

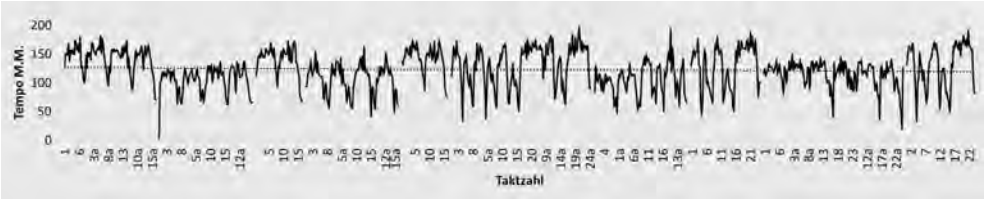


Abbildung 3 **Franz Schubert/Anton Webern: *Sechs Deutsche Tänze*, 1.–6. Satz, Anton Webern, 1932**

Wenn man sich Weberns Interpretation des zweiten Satzes der *Deutschen Tänze* vor Augen führt, entdeckt man zweierlei Dinge: Erstens stellt man eine starke Verlangsamung am Ende des ersten wiederholten Teils (Takt 7/8) fest; zudem eine kleine Verzögerung in Takt 4/5 im Übergang vom Vorder- zum Nachsatz. Eine Verlangsamung ist auch im Übergang von Takt 10 zu Takt 11, also beim Wechsel von der Violine zur Klarinette, zu beobachten. Allerdings ist diese Verlangsamung in der Wiederholung (Takt 11a) deutlich ausgeprägter als zu Beginn.

Abbildung 4 **Franz Schubert/Anton Webern: *Sechs Deutsche Tänze*, 2. Satz, Anton Webern, 1932**

Man darf nun aber nicht daraus schließen, Webern verlangsame generell den Abschluss einer Phrase. Gerade am Schluss des vierten Satzes – um ein Gegenbeispiel anzuführen – setzt die den Schlussakkord vorbereitende Dominante sehr abrupt ein, wodurch ein

20 August Leopold Crelle: *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823, S. 49. Es ist leicht nachvollziehbar, dass Crelles Grundsatz auf der Akzentlehre des 18. Jahrhunderts beruht, besonders, wenn die Grundsätze von Türk aus der *Klavierschule* von 1789 herangezogen werden: »Ein anderes, aber seltner und mit vieler Vorsicht anzuwendendes Mittel zu accentuiren ist das Verweilen bey gewissen Tönen.« Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789, Nachdruck hg. von Siegbert Rampe, Kassel 1997, S. 338.

Ritardando geradezu verunmöglicht wird.[21] Sprechender ist daher zweitens die Verlangsamung in Takt 15 des zweiten Satzes, eine Verlangsamung, die genau den Kriterien Crelles entspricht:[22] Bereits in seiner Instrumentation hob Webern den C-Dur-Septakkord (Zwischendominante zur nicht erscheinenden sechsten Stufe) auf der 1 des Taktes mit einem sfp (*sforzato piano*) hervor. Doch um zu unterstreichen, dass das »Bedeutende«, nämlich diese harmonische Rückung, »nicht eilt«, verlangsamt Webern das Tempo in Takt 15 seiner Einspielung deutlich. Zudem ist zu ergänzen, dass Webern den vorausgehenden Takt 14 jeweils etwas beschleunigt, was das *Ritardando* in Takt 15 stärker wirken lässt.

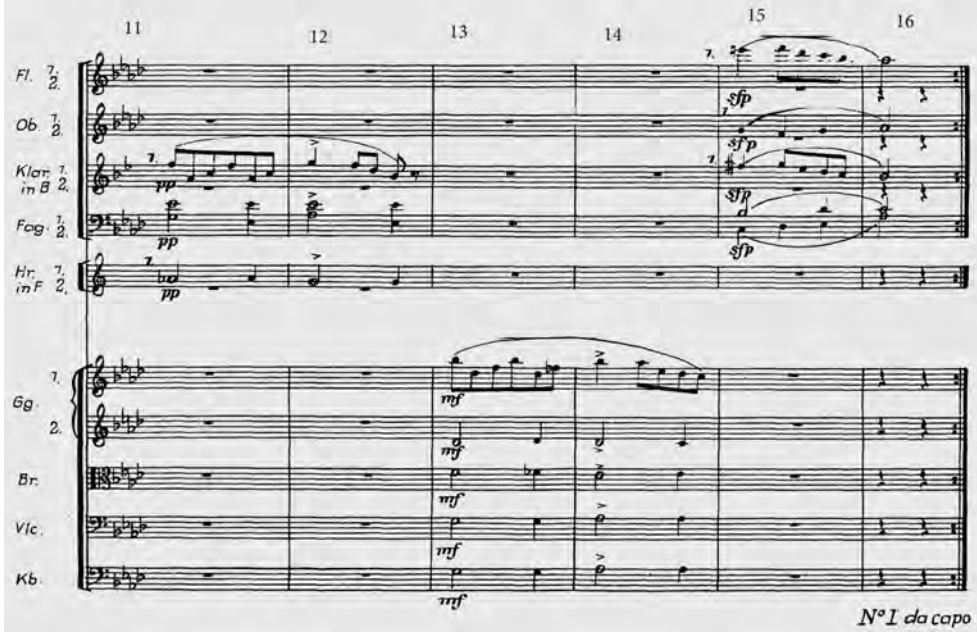


Abbildung 5 **Franz Schubert/Anton Webern: *Sechs Deutsche Tänze*, 2. Satz, Takt 11–16**

Obwohl Versuche unternommen worden sind, Haacks überzeugende Argumente zu relativieren, mit dem Hinweis, dass es sich um eine »Schubert-Interpretation handelt, die also einer mehrfachen Bestimmung unterliegt und nicht lediglich als Dokument einer spezifischen Dirigierweise anzusehen ist«,[23] bleibt dieses Tondokument ein handfestes Indiz dafür, dass Webern tatsächlich das Tempo ständig frei und flexibel zu ge-

21 Haack: Anton Weberns Schubert-Interpretation, S. 54.

22 Haack resümiert: »Weberns Interpretation bleibt trotz der zahlreichen festgestellten ›Unregelmäßigkeiten‹ überzeugend, weil sie auf Crelles Grundsatz, daß das Bedeutende nicht eilt, zurückgeführt werden kann. Weil Webern so viele Details an Schuberts Komposition für bedeutsam hält, darum wendet er so viele Ritardandi und Verzögerungen an.« Haack: Anton Weberns Schubert-Interpretation, S. 60.

23 Andreas Meyer: Schubert und Webern, in: *Schubert-Perspektiven* 1 (2001), H. 1, S. 84–107, hier S. 90.

stalten wusste und dass strukturelle Eigenschaften der Werke Ausgangspunkt für Weberns Interpretationsentscheidungen waren. Daher lässt sich daraus auch eine gewisse Allgemeingültigkeit für Weberns Interpretationsverständnis ableiten. Das Ausdruckshafte der Schubertinterpretation Weberns, die auf der Ausdeutung des Strukturellen gründet, sieht Detlef Giese in der Kombination zweier grundlegender Haltungen:

> »Die konzeptionelle Verbindung eines Stils des ›Espressivo‹, der essentiell das Einbringen subjektiver Gestaltungsmomente beinhaltet, mit einer Praxis von ›Sachlichkeit‹, die disziplinierend einzuschreiten vermag, macht die eigentümliche Qualität dieser Vortragsästhetik aus.«[24]

Mit Sachlichkeit meint Giese gerade nicht die strenge Orientierung am Notierten, sondern Weberns Verfahren, Interpretationsentscheide strukturell plausibel zu verankern. Weberns Tondokument gewinnt zudem an Überzeugungskraft, wenn man ihm die metronomisch streng durchgehaltene Interpretation desselben Tanzes aus dem Jahre 1960 unter der Leitung von Robert Craft gegenüberstellt.[25]

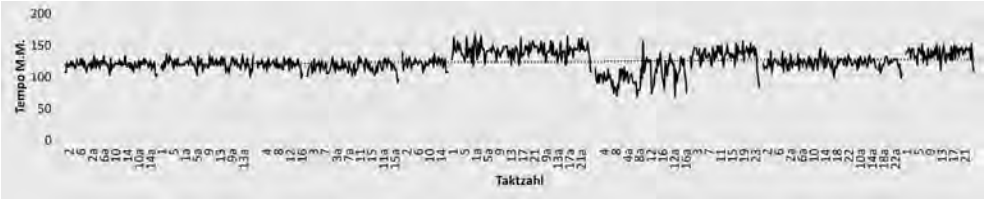


Abbildung 6 **Franz Schubert/Anton Webern: *Sechs Deutsche Tänze*, 1.–6. Satz, Robert Craft, 1960**

Besonders der erste Satz wird metronomisch genau vorgetragen, ohne wesentlich auf die Gegebenheiten der Satzstruktur und die damit zusammenhängenden stilistischen Besonderheiten einer Tanz-Interpretation einzugehen. Lediglich im zweiten Satz ist ein minimaler tänzerischer Schwung feststellbar. Die von Webern in Takt 15 praktizierte Verlangsamung ist bei Craft aber nur minimal erkennbar. Die Craft'sche Interpretationsweise steht einer heute üblichen Praxis durchaus nahe, doch ist sie von der Webern'schen Denkweise weit entfernt.

Abbildung 7 **Franz Schubert/Anton Webern: *Sechs Deutsche Tänze*, 2. Satz, Robert Craft, 1960**

24 Giese: »Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«, S. 576.

25 Franz Schubert: *Deutsche Tänze vom Oktober 1824 für Orchester gesetzt von Anton Webern*, Robert Craft (Dirigent), Members of the Columbia Symphony Orchestra, 1960, 2006, Sony 82876787462.

Als weiteres Argument zur Bekräftigung der These, dass Webern ein Interpret war, der eine variable Tempogestaltung pflegte und auch für seine eigenen Werke einforderte, soll die Tempoanalyse[26] des *Andante*-Teils des ersten Satzes der Aufnahme von Alban Bergs *Violinkonzert* in Louis Krasners Interpretation von 1936 mit dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Anton Webern ins Feld geführt werden.[27]

Abbildung 8 Alban Berg: Violinkonzert, Andante, Anton Webern, 1936

Die flexible Tempogestaltung dieser Aufnahme bietet eine Fülle von Anschauungsmaterial für die Beschreibung von Weberns und Krasners differenzierter Interpretation. Das von den Musikern gewählte Tempo liegt wesentlich unter dem von Berg vorgeschriebenen (M. M. 56): Der Durchschnittswert der Takte 1–104 beträgt M. M. 44,8.[28] Die Takte 1–10 sind von einer Achtelbewegung der Solovioline und der Harfe geprägt, die Webern in der vorliegenden Aufnahme nach einem gleichbleibenden Muster behandelt: Die Tempokurve zeigt deutlich, dass sowohl Webern wie auch Krasner jeweils bis zur Mitte des Melodiebogens (mit Tonrepetition) beschleunigen und gegen Ende des Taktes massiv verlangsamen. Aufsteigende Linien bewirken also eine Beschleunigung, abfallende eine Verlangsamung. Bereits ab Takt 9, wo die von Webern bezeichnete dritte Taktgruppe (zweitaktig) beginnt,[29] verlangsamt der Dirigent das Tempo massiv (*un poco rit.* und *molto riten.*) und lässt es in Takt 11 auf beinahe M. M. 10 absinken, was den Eindruck eines temporären Stillstandes erweckt. Die Synkopenpassage Takt 11–15 (vierte Taktgruppe) ist hingegen vergleichsweise stabil gestaltet, bevor in Takt 18 (zweiter Schlag) eine Verlangsamung folgt, die eindeutig dem großen Sprung in der Solo-Violine (Doppel-

26 Ich danke Burkhard Kinzler für die Hilfe beim Tapping von Bergs *Violinkonzert*.

27 Alban Berg: *Concerto for Violin and Orchestra* (1935), Anton Webern (Dirigent), Louis Krasner (Violine), BBC Symphony Orchestra, 1936, 1991, Continuum Records SBT 1004; siehe zu dieser Aufnahme Carsten Schmidt: Das Alban Berg Memorial Concert der BBC. Zur akustischen Überlieferung eines Ereignisses, in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, hg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar, Wien 2017, S. 559–571.

28 Siehe dazu auch Radovan Lorković: *Das Violinkonzert von Alban Berg. Analysen – Textkorrekturen – Interpretationen*, Winterthur 1991 (Musikreflektionen, Bd. 3), S. 169 f.

29 Weberns Taktgruppeneinteilungen sind dokumentiert in Regina Busch: Weberns Dirigierpartituren. Zu den Quellen des BBC-Konzerts vom 1. Mai 1936 (Alban Berg Memorial Concert), in: *Arbeit an Musik*, S. 79–128, hier S. 97 und 124.

oktave + Halbton) geschuldet ist. ›Das Bedeutende eilt nicht‹: Dieser Grundsatz gilt offensichtlich auch für große Sprünge in Bergs *Violinkonzert*. Die Tempogestaltung zeigt zudem, dass Webern die sechste, ungerade Taktgruppe (Takt 21–23) deutlich absetzt beziehungsweise das Tempo beim Einsatz der Solovioline (Takt 24) nochmals deutlich beschleunigt. Diese wenigen Bemerkungen illustrieren, dass Webern bei der Interpretation eines Werks der Neuen Wiener Schule keine grundsätzlich andere Interpretationshaltung einnimmt, als wenn er die *Deutschen Tänze* von Franz Schubert dirigiert.

Webern in halbem Tempo Einen radikal anderen Weg wählte Eliahu Inbal 1995 mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, indem er den ersten Satz von Weberns *Sinfonie* in durchschnittlich halbem Tempo, also Halbe = M. M. 25, einspielte. Es ist nicht anzunehmen, dass Inbal dies ohne gute Gründe tat, und es liegt nahe, diesen Versuch in den Kontext von Weberns Zeitverständnis zu rücken.[30]

Abbildung 9 **Anton Webern: *Sinfonie* op. 21, 1. Satz, Eliahu Inbal, 1995**

Die grafische Darstellung des Tempoverlaufs zeigt, dass Inbal die von Webern vorgeschriebenen Fermaten in den Takten 33 (Ende), 35 und 45 (Ende) hörbar berücksichtigt hat. Die beiden *calando*-Stellen in den Takten 17/18 und 19/20 werden nur sehr schwach als Verlangsamung wahrgenommen, weil sie sich nicht wesentlich von anderweitigen Verlangsamungen abheben. Allerdings ist in Takt 17 eine Abnahme der Dynamik hörbar. Das *Ritardando* in Takt 60, das zur besseren Erkennbarkeit des Coda-Beginns von Webern miteinkomponiert wurde, grenzt Inbal klar ab. Dabei führt er dieses *Ritardando* beinahe zu einem Stillstand, was zeigt, wie problematisch seine Tempowahl ist: Inbals Verlangsamungen vollziehen sich innerhalb eines derart niedrigen Tempos, dass in der Messung die Abgrenzung zum totalen Stillstand schwerfällt. Daher könnte man Inbals Praxis, das Tempo um die Hälfte zu reduzieren, um vielleicht in den Bereich des ›Viertelstundenstücks‹ zu kommen, einerseits als Missverständnis ansehen: Er nimmt sich dadurch die Möglichkeit, wirkungsvoll und hörbar zu verlangsamen, wo es Webern explizit fordert, aber gleichwohl dauert der Satz lediglich zehn Minuten. Wenn man allerdings Inbals Tempogestaltung bei vom Komponisten nicht bezeichneten Stellen

30 Vgl. Näf: Weberns Tempovorstellung, S. 27–40.

betrachtet, zeigen sich andererseits durchaus auch die Vorteile seiner Interpretation. Die Tempokurve zeigt Verlangsamungen in den Taktübergängen 2/3, 8/9, 10/11 und 12/13. An allen diesen Stellen finden sich große Intervalle, die Inbal durch eine Verzögerung, ähnlich wie in Webern/Krasners Berg-Interpretation, hervorhebt: in den Takten 2/3 die große Quartdezime abwärts im Horn; in den Takten 8/9 die übermäßige Undezime abwärts in der Bassklarinette; in den Takten 10/11 die übermäßige Oktave abwärts im Violoncello und in den Takten 12/13 die übermäßige Oktave aufwärts in der Bratsche. Indem Inbal an diesen Stellen gut hörbar verzögert, erfüllt auch er Crelles Postulat.[31] Es ist zudem zu ergänzen, dass im Taktübergang 8/9 eine Verzögerung durch das *messa di voce*-Vortragszeichen bereits von Webern angedeutet wurde: Das An- und Abschwellen braucht seine Zeit, daher ist eine Verlangsamung angezeigt.

☆

Inbals Konzept, den ersten Satz von Weberns *Sinfonie* op. 21 im halben Tempo zu schlagen, zeitigt somit ein zwiespältiges Resultat. Historische Dokumente zeigen, dass bereits bei den ersten Aufführungen der *Sinfonie* die Wahl eines extrem langsamen Tempos zu einem vergleichbaren Eindruck führte. Es handelt sich um Berichte, die auf die Aufführung der *Sinfonie* am 10. April 1931 in der Berliner Singakademie Bezug nehmen. Im Rahmen eines Konzertes der IGNM unter Otto Klemperers Leitung wurden Werke von Ernst Toch, Joseph M. Hauer, Alfredo Casella, Conrad Beck und eben auch Weberns *Sinfonie* aufgeführt.[32] In einem Brief an Arnold Schönberg drückte Webern Besorgnis ob der Qualität dieser Aufführung aus.[33] Bislang wurde eine Besonderheit dieses Konzerts, das weit weniger stark rezipiert wurde als die Wiener Erstaufführung von 1936 – weil dort Webern anwesend war und weil daher mehr Details bekannt sind –, kaum beachtet. Es handelt sich um einen Bericht des Schönberg-Schülers Erich Schmid, der sich seit Ok-

31 Crelle: *Einiges über Ausdruck und musikalischen Vortrag*, S. 49.

32 Martin Thrun: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bd. 2, Bonn 1995 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 76), S. 585 und folgendes Zitat S. 613: »Orchesterkonzert in Verbindung mit der ›Berliner Funk-Stunde A. G.‹ (Berliner Funkorchester und Funkchor, Leitung Otto Klemperer, Solisten Emanuel Feuermann, Wilhelm Guttmann, Margot Hinnenberg-Lefèbre): Conrad Beck, Konzert für Streichquartett und Orchester; Alfredo Casella, Serenata; Josef Matthias Hauer, Drei Szenen aus der Oper ›Salambo‹; Ernst Toch, Konzert für Violoncello und Kammerorchester op. 35; Anton Webern, Symphonie op. 21«.

33 »Klemperer führt am 10. April in Berlin meine Symphonie auf. [Einschub: »(Ich bin sehr besorgt! Würdest Du Dir eventuell eine Probe anhören wollen?)«] Ich wäre überaus glücklich, wenn Du sie Dir anhören würdest!!!« Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 2. April 1931, S. [2], Arnold Schönberg Center Wien, www.schoenberg.at/scans/DVD116/22314-1.jpg bzw. 22314-2.jpg (letzter Zugriff 15. Januar 2019).

tober 1930 in Berlin aufhielt[34] und der behauptet, dieses Konzert vom 10. April 1931 gehört zu haben:[35]

> »Dass Webern eine Sinfonie komponiert hat, galt für uns damals als etwas fast Undenkbares. ~~Noch mehr erstaunte uns dann, dass es sich beim ersten Satz um einen Sonatensatz handeln soll.~~ Der Blick in die Partitur des ersten Satzes ~~dieses Werks~~ liess uns daran zweifeln, und man fragte sich wirklich: was ist das? Ein Notenbild, wie man es bis anhin nicht kannte. Es sieht aus wie ein abstraktes Bild, Ueberlagerungen von weit auseinandergezogenen Linien, die, aufgeteilt auf verhältnismässig wenige Instrumente ein Klangspektrum von scheinbar unzusammenhängenden Motiv-Gebilden vor uns ausbreitet. Also doch wieder etwas ganz Neues. Zum ersten Mal hörte ich dieses Werk im Winter 1930 in Berlin und es wirkte auf mich verwirrend. Der Umstand, dass dieser erste Satz genau um die Hälfte zu langsam gespielt wurde, und dadurch jeglichen Zusammenhang verlor, mag allerdings mit verantwortlich gewesen sein.«[36]

Obwohl Schmid den Winter 1930 erwähnt hat, muss es sich um die Aufführung vom 10. April 1931 handeln. Dass Schmids Beobachtung nämlich tatsächlich der Realität entspricht, belegen polemische Bemerkungen des Rezensenten Fritz Stege[37] in der *Zeitschrift für Musik*:

> »Die Welle der Neuen Musik verebbt langsam nach einigen heftigen Versuchen, ihren wackligen und wurmstichigen Thron erneut zu befestigen. Ein geradezu unschätzbarer Bundesgenosse im Kampf gegen den atonalen Unfug ist Anton Webern, der die musikalischen Tendenzen seines Meisters und Lehrers Arnold Schönberg noch zu übersteigern sucht. Was dabei herauskommt, konnte man in einem Orchesterkonzert der ›Internationalen Gesellschaft für Neue Musik‹ (fürwahr, sie lebt noch immer) unter Klemperers Leitung hören. Webern verbindet von neun Instrumentalgruppen nach einem sicherlich sinnreich erklügelten Kombinationsverfahren geometrischer Reihen je zwei bis drei miteinander zu einem einsamen Mißklang. So daß immer ein Instrument nach dem andern ein klägliches Tönchen von sich gibt. Derartiges setzte er ungefähr eine halbe Stunde lang fort und nannte das Ergebnis in neckischer Selbstironie eine ›Symphonie‹. Nun, die Zuhörer quittierten über die negative Genialität mit einem lauten Gelächter. Worauf sich Klemperer entrüstet umdrehte und einige wütende Mussolini-Blicke in den Saal entsandte.«[38]

34 Vgl. Erich Schmid: *Lebenserinnerungen. Autobiographie*, Bd. 1, hg. von Lukas Näf, Bern 2014 (Zürcher Musikstudien, Bd. 8/1), S. 119.

35 Seltsamerweise erwähnt Schmid dieses wohl für ihn wichtige Konzert weder in den Lebenserinnerungen noch im Brief an die Eltern vom 13. April 1931; vgl. Erich Schmid: *Lebenserinnerungen. Briefe*, Bd. 2, hg. von Iris Eggenschwiler und Lukas Näf, Bern 2014 (Zürcher Musikstudien, Bd. 8/2), S. 623 f.

36 Erich Schmid: *Begegnungen mit Anton Webern und seiner Musik. Ein Bericht; Vorlage für Aufnahme; Zum 100. Geburtstag von Anton Webern; Sendung 2. Dez. 83; Oktober 1983*, S. 8, Zentralbibliothek Zürich, Signatur Mus NL 37 : IV : G 1a. Ich danke Iris Eggenschwiler für den Hinweis auf diesen Bericht. Erstmals publiziert wurde aus diesem Bericht von Christoph Keller: Eine Oase für die Wiener Schule. Die Dirigenten Hermann Scherchen und Erich Schmid in Winterthur und Zürich, in: »*Entre Denges et Denezy* ...«. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz 2000, S. 84 f.

37 Zur Person von Stege vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musik 1933–1945*, S. 6798–6819.

38 Fritz Stege: Berliner Musik, in: *Zeitschrift für Musik* 98 (1931), H. 6, S. 482–484, hier S. 482 f.

Steges Formulierung – »Derartiges setzte er ungefähr eine halbe Stunde lang fort« – deutet darauf hin, dass Klemperer tatsächlich ein extrem langsames Tempo gewählt haben musste. Obwohl in der Presse kein Hinweis auf Klemperers Tempowahl zu finden ist, scheint es nicht abwegig, dass der Dirigent auch bei der Wiener Erstaufführung von 10. Oktober 1936[39] seiner Berliner Tempowahl treu geblieben ist. Unter diesen Voraussetzungen ist Weberns Aussage von 1936 gut verständlich:

> »Peter Stadlen, der im Konzert neben Webern saß, gab später einen Bericht aus erster Hand über die Reaktion des Komponisten auf die Aufführung: ›Webern machte einen recht verdrossenen Eindruck, nachdem der weltberühmte Dirigent bei weitem nicht genügend Zeit darauf verwandt habe, das Werk mit ihm durchzusprechen – und im Verlauf der Proben hatte es gelegentliche Heiterkeitsausbrüche gegeben. Im Augenblick, als die Aufführung zu Ende war, wandte sich Webern mir zu und sagte mit beträchtlicher Bitterkeit: »Eine hohe Note, eine tiefe Note, eine Note in der Mitte – wie die Musik eines Verrückten!«‹‹«[40]

Es leuchtet ein, dass der von Webern bemängelte spannungslose und episodenhafte Eindruck nicht nur durch Klemperers Unvermögen erzeugt wurde, Weberns Musik mit Ausdruck zu gestalten, wie die Erinnerungen des Klarinettisten Eric Simon belegen.[41] Vielmehr muss Klemperers Wahl eines sehr langsamen mittleren Tempos zu diesem ästhetisch unbefriedigenden Resultat geführt haben.

Der erweiterte Blick in die Interpretations- und allgemeine Rezeptionsgeschichte von Weberns *Symponie* op. 21 legt deshalb nahe, dass nur ein nicht allzu langsames Grundtempo jene Flexibilität in der Tempogestaltung ermöglicht, wie sie auch für Weberns Dirigate belegt ist.

39 Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich/Freiburg i. Br. 1980, S. 426–428.

40 Ebd., S. 428.

41 »Webern war offensichtlich bestürzt über Klemperers nüchternes Taktschlagen. Er meinte, wenn man nicht unter physischem und geistigem Druck stehende Anstrengungen mache, könne es nicht ausbleiben, daß die Aufführung dürftig werde. Während der Pause wandte er sich an den Konzertmeister und sagte: ›Wissen's, Herr Gutmann, die Phrase da im Takt soundso müssen's so spielen: »Tiiiiiiiii-aaaaaaaaaa«.‹ Klemperer, der das Gespräch mitangehört hatte, drehte sich um und sagte sarkastisch: ›Herr Gutmann, jetzt wissen Sie wahrscheinlich genau, wie Sie die Stelle zu spielen haben!‹« Ebd., S. 427.

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor

»Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«. Die Rezeptionsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* in Beethovens Wien

Als Ludwig van Beethoven im Jahr 1792 nach Wien kam, um bei Joseph Haydn zu studieren, lag die Entstehungszeit der *Jupiter-Sinfonie* gerade einmal vier Jahre zurück und Mozart war seit einem Jahr tot. Dass Beethoven die Werke Mozarts bereits zu diesem Zeitpunkt kannte und sogar eingehend studiert hatte, zeigt das Beispiel der *Jupiter* deutlich. Zwar ist nicht belegt, ob Beethoven eine Abschrift der Partitur oder das Stimmenmaterial der Sinfonie besaß, doch der Musikwissenschaftler Carl Schachter weist in seinem Artikel »Mozart's Last and Beethoven's First« auf die unübersehbaren Parallelen zwischen Mozarts *Jupiter* und dem ersten Satz von Beethovens *Sinfonie* Nr. 1 C-Dur op. 21 hin.[1] Schachters Analyse des harmonischen Aufbaus der Durchführung und der markanten Modulationen lassen für ihn keinen Zweifel daran, dass Beethoven 1799, zu Beginn der Arbeit an seiner Sinfonie, die *Jupiter* genau kannte. Dabei spielt es für ihn keine Rolle, ob Beethoven ein Notentext zur Verfügung stand; Schachter hält es für möglich, dass der Einfluss, den die *Jupiter* auf Beethoven ausübte, allein durch das Hören zustande kommen konnte: »Even if he had no access to a copy of the score, Beethoven would surely have been able to assimilate much of the music by ear; and he could have supplemented his listening by a perusal of the parts.«[2] Dabei stellt sich allerdings die Frage, ob Beethoven überhaupt die Möglichkeit hatte, die *Jupiter* mit Orchester zu hören – das Eingangszitat, das die *Jupiter* als »erklärtes Lieblingsstück« ausweist, bezieht sich, wie wir später sehen werden, auf Leipzig und nicht auf Wien.

Wir werden im Folgenden den gängigen Namen ›Jupiter‹ für diese Sinfonie verwenden, der erstmals 1819 am Edinburgh-Festival in einer Kritik auftaucht.[3] Vorher war das Werk, nicht zuletzt im deutschen Sprachraum, vor allem als ›Sinfonie mit der Schlussfuge‹ oder ›Große Sinfonie in C mit der Fuge‹ bekannt. Erst der Konzertveranstalter Johann Peter Salomon in London gab der Sinfonie den Übernamen *Jupiter*, da er ihre Qualität und Überlegenheit manifestieren wollte.[4] Zur Verbreitung dieses Titels trug

1 Vgl. Carl Schachter: Mozart's Last and Beethoven's First. Echoes of K. 551 in the First Movement of Opus 21, in: *Mozart Studies*, hg. von Cliff Eisen, Bd. 1, Oxford 1991, S. 227–251.

2 Ebd., S. 227.

3 Hyatt King wies den Namen *Jupiter* in einem Konzertprogramm des Edinburgh Music Festival vom 20. Oktober 1819 nach; vgl. Hyatt King: *Mozart in Retrospect. Studies in Criticism and Bibliography*, London 1955, 2., rev. Ausg. 1956, S. 264.

4 H. C. Robbins Landon: Zum vorliegenden Band, in: Wolfgang Amadeus Mozart: *Orchesterwerke. Sinfonien*, Bd. 9, Wien 1957 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Werkgruppe 11, Bd. 9), S. VII–XII, hier S. XII.

später auch die in London angefertigte Bearbeitung der *Jupiter* für Klavier, Flöte, Geige und Cello von Muzio Clementi aus dem Jahr 1823 bei; sie zeigt auf dem Titelblatt den Gott Jupiter in den Wolken thronend, Blitze in der rechten und ein Zepter in der linken Hand haltend.[5]

Wien als Musikstadt In der Vorrede zu seinem *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* von 1796 attestiert der Prager Schriftsteller und Kunstsammler Johann Ferdinand von Schönfeld den Wienern ein großes Interesse an Musik:

> »Wien und Prag haben itzt so viele Schäzer, Freunde und Verehrer der Tonkunst – eben so große Meister und Dilettanten, daß es nun wirklich zum Bedürfniß geworden ist, von allen diesen ein instruktives Verzeichniß zu haben; – denn, wer sollte es wohl glauben, daß die Zahl derselben in Wien sich über 200 Menschen belaufe, die sich gleichsam vereinigt zu haben scheinen, die Ehre der Tonkunst bei uns auf den höchsten Grad zu bringen.«[6]

Musikalische Veranstaltungen waren in Wien in privatem Rahmen weit verbreitet und Klavier- und Kammermusik hatten über die gesellschaftlichen Hierarchien hinweg einen wichtigen Stellenwert. Allerdings scheint sich diese Musikbegeisterung, anders als in Paris oder London, kaum in der Form von öffentlichen Konzertreihen manifestiert zu haben. Eine öffentliche Konzertkultur entwickelte sich nur sehr zaghaft, und noch Anfang des 19. Jahrhunderts lässt sich in Wien eine auffallende Zurückhaltung bei der Einrichtung von Konzertreihen beobachten. Interessant erscheint mithin auch, dass gerade die Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens in einem Umfeld entstanden, das ein institutionalisiertes Konzertleben noch kaum kannte. Stefan Kunze spitzt dies in Bezug auf die drei Komponisten zu: »Keine der Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens ist ja zu Lebzeiten der Komponisten in Wien im Rahmen etablierter Konzertreihen aufgeführt worden.«[7] Hier müsste allerdings differenziert werden, was eine ›etablierte Konzertreihe‹ tatsächlich bedeutet und was unter ›Öffentlichkeit‹ verstanden wird.

Die Sinfonien Mozart schrieb, verglichen mit früheren Schaffensperioden, in seinen zehn Wiener Jahren ab 1781 auffallend viel Klaviermusik. Auch Beethovens Œuvre kann zu Beginn seiner Wiener Zeit als klavierbetont bezeichnet werden. Eduard Hanslick beschreibt im Rückblick die karge sinfonische Konzertlandschaft Wiens in der Zeit

5 Muzio Clementi: *Mozart's celebrated Symphony, THE JUPITER, newly adapted for the Piano-Forte, with Accompaniment for a Flute, Violin, and Violoncello, ad libitum*, London 1823.

6 [Johann Ferdinand von Schönfeld?]: Vorwort, in: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, o. S.

7 Stefan Kunze: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), S. 289.

Beethovens: »Was große sinfonische und chorische Wirkungen seien, hatte man in Wien in lauter kleiner Musik beinahe vergessen.«[8] Reine Instrumentalmusik erklang primär privat – oder sie war gekoppelt an das Burgtheater und das Theater am Kärntnertor. Während der Fastenzeit und im Advent durften dort keine Bühnendramen gespielt werden, sodass ab 1745 für diese Karenzzeiten einige Konzerte als Ersatzunterhaltung angeboten wurden.[9] Nach und nach gelangten auch Sinfonien in die Programme, die sich sonst vor allem durch ein buntes musikalisches Gemisch auszeichneten, welches Vokales aus Opern und Oratorien nebst solistischen Darbietungen enthielt.

Mozarts erste öffentliche Beteiligung an einem privat organisierten Konzert im Theater am Kärntnertor datiert auf den 3. April 1781. Mozart schreibt am Tag darauf seinem Vater: »ich spielte in der *accademie* der Witwen im kärtner thor Theater. – ich musste wieder Neuerdings anfangen, weil des *applaudiren*, kein Ende war.«[10] Kurze Zeit später kündigt ein Anschlagzettel an: »eine Sinphonie von der Komposition des Herrn Ritters Wolfgang Amadi Mozart«.[11] Und dieser rapportiert seinem Vater nach der ersten Probe, »daß die *Sinfonie Magnifique* gegangen ist, und allen *Succés* gehabt hat«.[12] Es handelte sich bei dieser Sinfonie wahrscheinlich um die Sinfonie Nr. 31 (KV 297), die sogenannte *Pariser* Sinfonie.

Die Rahmenbedingungen für die Gattung der Sinfonie waren allerdings generell nicht ideal. Betrachtet man den Zeitraum zwischen 1790 und 1800, so beläuft sich die Zahl der aufgeführten Mozart-Sinfonien laut Wyn Jones auf gerade einmal zwölf, das heißt auf ungefähr eine jährlich oder rund 10 % aller öffentlich in Wien gespielten Sinfonien. Die *Jupiter* sucht man vergebens darunter. Haydn kommt auf 50 %.[13]

Sinfonieaufführungen total		davon Sinfonien von Mozart
1790[14]	0	0
1791	15	2
1792	3	1

8 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 143.

9 Vgl. Martin Eybl/Elisabeth Fritz-Hilscher: Vom Barock zur Wiener Klassik (circa 1740–1790/1800), in: *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. von Elisabeth Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer, Wien 2011, S. 213–270, hier S. 230.

10 Brief W. A. Mozarts an seinen Vater vom 4. April 1781, zit. nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Kassel 2005, Bd. 3, S. 101.

11 *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: Supplement: Die Dokumente seines Lebens, hg. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961, S. 173.

12 Brief W. A. Mozarts an seinen Vater vom 11. April 1781, zit. nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Bd. 3, S. 106.

13 Alle Zahlen nach David Wyn Jones: *The Symphony in Beethoven's Vienna*, Cambridge 2006, S. 52.

14 Nach dem Tod Kaiser Franz Josephs II. setzte eine wirtschaftliche und künstlerische Stagnation ein.

1793	10	0
1794	6	0
1795	12	0
1796	15	3
1797	6	3
1798	15	0
1799	6	0
1800	14	3

Während Wyns Angaben keine Quelle nennen, werden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1800 die administrativen Hindernisse und die hohen Kosten für größere instrumentale Orchesteraufführungen als Hürden thematisiert:

> »Im allgemeinen liebt man die Akademien hier nicht sehr, weil man schon zu oft getäuscht wurde, sowohl von fremden als einheimischen Spekulanten, worunter mancher brave Künstler leiden muß, wenn er nicht viel Protektion hat. Man erschwert ihm schon die Erlaubniß genug und dann sind noch die Kosten sehr bedeutend.«[15]

In den *Vaterländischen Blättern* von 1808 liest man:

> »So viel jedoch für diese sogenannte Kammermusik gethan wird, so wenig Gelegenheit biethet sich für das volle Orchester, für Simfonien, Conzerte, Oratorien ec. dar. [Es] ist in diesem Fache nichts Solides, wenigstens nichts Dauerhaftes stabilirt worden.«[16]

Der Grund für diesen Umstand wird gleich anschließend angefügt:

> »Wenn man erwägt, daß mit allem Uebrigen, auch die Preise zu großen Conzerten nöthigen Blase-Instrumentisten [...] beträchtlich gestiegen sind; daß die Bezahlung der Kopiaturen sich um das Doppelte, und jene der Wachskerzen sich um das Dreyfache erhöht hat; wenn man endlich weiß, daß die Einwohner von Wien, indessen sie Geist und Geschmack kultiviren, den Gaumen nicht gerne ganz vergessen, und es vorhin gewöhnlich war, bey großen Conzerten, wenn sie Abends gegeben wurden, das Orchester und die Zuhörer mit Erfrischungen zu neuem Eifer und neuer Aufmerksamkeit zu stärken; so wird man in der gegenwärtigen Theurung keinen unwahrscheinlichen Grund finden, warum die Gelegenheiten, die Musik im Großen auszuüben, und zu genießen, nicht so häufig sind, als man es, nach dem hier so allgemein herrschenden Geschmacke dafür, vermuthen sollte.«[17]

Um schon nur den Aufwand für die Beleuchtung zu illustrieren, sei Hanslick erwähnt, der ein – allerdings außergewöhnliches – Konzert von 1812 in der eigens hergerichteten »k. k. Winterreitschule« erwähnt, die »von 5000 Wachskerzen erleuchtet« war.[18]

15 [o. A.]: Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesamten jetzigen Musikleben in Wien, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) 3 (1800/01), Sp. 41–51 sowie 65–69, hier Sp. 50.

16 [o. A.]: Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, in: *Vaterländische Blätter* 1 (1808), S. 39–44, hier S. 40.

17 Ebd., S. 41.

18 Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 145.

Die *Jupiter* – Abschriften, Orchesterstimmen, Drucke Die Wiener Rezeption der *Jupiter* fällt also in eine Zeit, in der die Stadt nur ein sehr eingeschränktes öffentliches Konzertleben hatte. Frühe Abschriften der Orchester-Stimmen deuten aber darauf hin, dass die Sinfonie schon zu Mozarts Lebzeiten gut bekannt war. Die breite Streuung der Manuskripte stellt Kunzes Folgerung, dass die Kenntnis des Werks sich wohl vorerst auf einen engen personellen und geografischen Kreis um Mozart beschränkte,[19] zumindest in Frage.

In der ehemaligen Bibliothek des Fürsten von Oettingen-Wallerstein in Bayern findet sich eine Abschrift mit dem Titelvermerk »Di Wolfg: Amad: Mozart, Maestro di Capella in attuale Servicio di sua Maesta I'Imperatore«.[20] Dieser Titel (mit dem »attuale«) deutet darauf hin, dass Mozart bei der Kopierarbeit noch gelebt hat.

Ein weiteres Indiz für die Bekanntheit und gleichzeitig auch Beliebtheit der Sinfonie zeigt sich im Umstand, dass der erste Stimmensatz beim Verleger Johann André in Offenbach im Jahr 1793, also bereits fünf Jahre nach der Entstehung, gedruckt wurde. Drucke waren an kommerzielle Interessen gebunden, und so ist anzunehmen, dass die Sinfonie bereits vor dem Druck in Form von Handschriften in Umlauf war und erst eine gewisse Bekanntheit zur Veröffentlichung Anlass gab. Diese Tatsache scheint umso bemerkenswerter, als dass keine institutionellen Konzertreihen in Wien existierten, welche einer Verbreitung förderlich gewesen wären. Beethoven hätte also ohne weiteres Zugang zum Stimmenmaterial oder einer handschriftlichen Partitur haben können. Der Mozart-Experte H. C. Robbins Landon geht davon aus, dass gedruckte Klavier-Arrangements noch vor den Orchesterstimmen in Umlauf gesetzt wurden.[21] Das würde bedeuten, dass die *Jupiter* nicht nur in Form von Orchesterstimmen oder Partituren verfügbar war, sondern auch als Klavierbearbeitung den Weg zu einem potentiellen Publikum, und somit auch zu Beethoven, hätte finden können.

Klavieradaptionen Mozart schreibt bei seiner Ankunft in Wien 1781 an seinen Vater:

> »Die Wiener sind wohl Leute die gerne abschiessen – aber nur am Theater. – und mein Fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht *Souteniren* [verteidigen] sollte. Hier ist doch gewis das *Clavier*land!«[22]

19 Vgl. Stefan Kunze: *Mozart. Jupiter-Sinfonie*, München 1988, S. 13.

20 Zit. nach Robbins Landon: Zum vorliegenden Band, S. VII.

21 Vgl. ebd., S. VII.

22 Brief W. A. Mozarts an seinen Vater vom 2. Juni 1781, zit. nach *Mozart. Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, http://dme.mozarteum.at/briefe (21. Januar 2019).

Die Verbreitung der *Jupiter* als Klavieradaption scheint plausibel. In Wien gab es »gegen Ende des 18. Jahrhunderts schätzungsweise sechstausend Amateurpianisten und etwa dreihundert professionelle Klavierlehrer […] – mehr als Ärzte.«[23] 1802 bewarb der Verlag Johann Traeg eine Bearbeitung der *Jupiter*-Sinfonie für 2 Klaviere durch Emanuel Aloys Förster.[24] In den *Vaterländischen Blättern* von 1808 wird berichtet: »In dieser großen Residenz [Wien] wird man wenige Häuser finden, in denen nicht an jedem Abende diese oder jene Familie sich mit einem Violin-Quartet, oder einer Klaviersonate unterhielte«.[25] Die große Nachfrage nach Klavier- und Kammermusikliteratur spiegeln auch die lokalen Verlagskataloge und -anzeigen wider. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wird 1821 ein Arrangement von Breitkopf & Härtel zu vier Händen ausführlich rezensiert und mit einer älteren Ausgabe verglichen.[26] Auch wenn sowohl der Verlag wie auch die Zeitung in Leipzig ansässig waren, spiegelt die Besprechung ein allgemeines öffentliches Interesse an der *Jupiter*, welches auch für Wien angenommen werden dürfte.

Orchestrale Aufführungen Mögliche Aufführungen für die *Jupiter* in Wien sind bis 1800 nicht belegbar. Im April gleichen Jahres organisiert Beethoven seine erste Akademie und programmiert: »Eine grosse [sic] Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart.«[27] Ob es sich tatsächlich um die *Jupiter* handelt, muss offenbleiben. Der Wiener Korrespondent der *Leipziger Allgemeinen Zeitung* berichtet: »Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie seit langer Zeit.«[28] Bei dieser Gelegenheit dirigierte Beethoven seine 1. *Sinfonie*, die auf dem Anschlagzettel wie folgt angekündigt wurde: »Eine neue grosse Symphonie mit vollständigen [sic] Orchester, komponirt von Herrn Ludwig van Beethoven.«[29] Es fehlen also genau für die Zeit vor 1800, die Entstehungszeit der 1. *Sinfonie*, Nachweise, welche dokumentieren könnten, dass Beethoven die *Jupiter* mit Orchester gehört hat. Das Fehlen von Berichten über öffentliche Konzerte in Wien mag darin begründet sein, dass die Presse nicht sonderlich an Privatveranstaltungen interessiert war. Die *Wiener Zeitung* war

23 Jan Caeyers: *Beethoven. Der einsame Revolutionär. Eine Biographie*, München 2012, S. 129.

24 Alexander Weinmann: *Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn)*, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Bd. 16), S. 32.

25 [o. A.]: Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, S. 39; später auch zit. bei Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. 144.

26 AmZ 23 (1821), Sp. 847 f.

27 Caeyers: *Beethoven*, S. 227.

28 [o. A.]: Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesamten jetzigen Musikleben in Wien, Sp. 49, später auch zit. bei Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, S. 127.

29 Caeyers: *Beethoven*, S. 228.

eine Hofzeitung und entsprechend ausgerichtet. Erst ab den 1790er-Jahren »bricht die Wiener Zeitung etwas häufiger ihr hartnäckiges Schweigen über Musik.«[30] Konzertberichte finden sich trotzdem nur wenige. Den Beruf des Musikkritikers im heutigen Sinne gab es noch nicht. Der Philologe, Archäologe und Mozart-Biograf Otto Jahn erwähnt bereits 1856 die Schwierigkeit, Quellen zum Musikleben in Mozarts Wien zu finden[31] und Hanslick doppelt 1869 nach:

> »Otto Jahn hat guten Grund, in der Vorrede zu seiner Mozartbiographie über die spärlichen Quellen des älteren Musiklebens in Wien zu klagen. Namentlich über die Anfänge des Concertwesens und dessen Details nicht nur im vorigen, sondern noch in den ersten fünfzehn Jahren dieses Jahrhunderts sind wir sehr lückenhaft unterrichtet.«[32]

Private Aufführungen Für die Fastenzeit (April) 1804 ist in Wien eine Aufführung der *Jupiter* in privatem Rahmen beim Bankier Joseph Baron von Würth dokumentiert. Würth, ein Musikliebhaber und Mäzen, konnte es sich leisten, an Sonntagvormittagen Konzerte zu organisieren. Gerne ließen sich die berühmtesten Virtuosen in seinem gastfreundlichen Haus hören. Dabei musizierte ein Orchester, das mehrheitlich mit Dilettanten besetzt war. Nur geladene und handverlesene Gäste wurden zu den hochwertigen Konzerten eingeladen. Die Berichterstattung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* lautet: »Von den Sinfonieen erwähne ich nur die unübertrefflichen Mozartischen aus C dur und G moll; selbst das schwere und fugirte Finale der ersten wurde mit Feuer und Präzision ausgeführt.«[33] Da die anderen C-Dur-Sinfonien Mozarts (KV 73, 96, 162, 200, 338 und 425/Linzer) keinen fugierten Satz aufweisen, muss es sich dabei um die *Jupiter*, respektive damals eben noch die ›Sinfonie mit der Schlussfuge‹, handeln.

Nur Tage vorher, im Februar 1804, hatte Beethoven seine *Eroica* (*Sinfonie* Nr. 3 Es-Dur op. 55) in einer solchen Privatveranstaltung bei Würth dirigiert.[34] Die Wahrscheinlichkeit ist also groß, dass die enge Beziehung zum Hause Würth dazu führte, dass Beethoven die *Jupiter* beim oben erwähnten Konzert gehört haben konnte. Zu diesem Zeitpunkt war auch sein Gehör noch dazu imstande. Würth programmierte die *Jupiter* erneut im Advent 1804[35] und damit prominent zum Saisonauftakt. Erneut berichtet die *Allgemeine musikalische Zeitung*:

30 Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. XIV.
31 Otto Jahn: W. A. Mozart, Leipzig 1856, S. XXII.
32 Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. XIII.
33 [o. A.]: Sonntagskonzert des Herrn von Würth, in: AmZ 6 (1804), Sp. 467 f., hier Sp. 468.
34 Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. 76.
35 Vgl. Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant, NY 1989, S. 402.

> »Für dieses Jahr geschah die Eröffnung mit der herrlichen Mozartschen Sinfonie aus C dur, welche mich bey jeder Aufführung von neuem begeistert. Das letzte fugierte Stück ward [...] mit Feuer und Präcision vorgetragen.«[36]

Es liegt nicht fern anzunehmen, dass Beethoven auch bei dieser Veranstaltung zugegen war.

Die nächsten öffentlichen Aufführungen der *Jupiter* in Wien finden sich in den Programmen der Liebhaber-Konzerte. Im November 1807 berichtet der Wiener Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Man gab [...] Mozarts Riesensinfonie aus C mit dem fugierten Finale – diesen Triumph der Instrumentalmusik, und bisher noch unübertroffen!«[37] Zwei mögliche, wenn auch nicht zweifelsfrei belegbare Aufführungen bei den Liebhaber-Konzerten datiert David Wyn Jones auf den 3. Januar und 6. März 1808.[38]

Zu dieser Zeit scheint es in anderen Städten wie Leipzig bereits eine Aufführungstradition der *Jupiter* gegeben zu haben. Dies zeigt ein Konzertbericht in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* aus dem Jahr 1808. Der unbekannte Verfasser unterstreicht die Beliebtheit der Sinfonie und erwähnt, dass sie mindestens jedes Jahr zur Aufführung komme:

> »Noch besser, und wirklich meisterlich gelang die klassische Mozartsche [Sinfonie] aus C dur, mit der Schlussfuge – ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde, dass wir sie ihnen kein Jahr vorenthalten.«[39]

Öffentliche Aufführungen Im Mai 1811 taucht eine Mozart'sche C-Dur-Sinfonie in einem Programm der Tonkünstler-Societät in Wien auf. Ein Bericht der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erwähnt für den 8. Mai eine »declamatorische und musikalische Abend-Unterhaltung. Die vorkommenden Stücke waren: *Erste Abteilung* 1) Symphonie (C dur) von Mozart, aber nur das erste Stück.«[40] Ob es sich um die *Jupiter* handelte, kann nur vermutet werden.

Hanslick wird später auf den Umstand hinweisen, dass die Tonkünstler-Societät zu dieser Zeit offensichtlich wiederholt dasselbe Repertoire (Haydns »Cantaten«, gemeint sind seine Oratorien) spielte und die Sinfonien vernachlässigt wurden.

> »Indem diesen vielbeschäftigten Fachmusikern das Interesse ihrer Pensionscasse doch noch wichtiger war als das künstlerische, kam in ihre Productionen nur zu bald ein handwerksmäßiger Schlendrian. Der Erfolg der beiden Haydn'schen Cantaten, mit denen durch Jahrzehnte auszulangen war, ließ

36 [o. A.]: Nachrichten [Konzert bei Würth in Wien], in: AmZ 7 (1805), Sp. 242 f., hier Sp. 242.
37 [o. A.]: Nachrichten [Liebhaberkonzerte in Wien], in: AmZ 10 (1808), Sp. 184 f.
38 Vgl. Jones: *The Symphony in Beethoven's Vienna*, S. 127 f.
39 [o. A.]: Konzert in Leipzig. Neujahr bis Ostern, in: AmZ 10 (1808), Sp. 481–496, hier Sp. 495.
40 [o. A.]: [Konzert im Kärntnertor-Theater], in: AmZ 13 (1811), Sp. 360 f., hier Sp. 360.

> die ›Societät‹ an eine Erneuerung ihres Repertoirs gar nicht denken; sie vernachlässigte insbesondere die reine Instrumentalmusik gänzlich. Man liest in den ersten 15 Jahren dieses Jahrhunderts häufig die Klage, daß in Wien die Aufführung einer Sinfonie eine Seltenheit geworden und die Instrumentalcompositionen Haydn's und Mozart's in Vergessenheit gerathen.«[41]

Diese Lücke wurde mit neu organisierten Veranstaltungen zu schließen versucht. 1812 wurden die »Gesellschafts-Concerte der österreichischen Musikfreunde« gegründet und 1819 die »Concerts Spirituels« ins Leben gerufen. Ihre sogenannten »Übungskonzerte« sollten »vorzüglich[e] Symphonien« und »geistlich[e] Tonstücke berühmter Meister alter und neuer Zeit« auf hohem Niveau zur Aufführung bringen.[42]

Die statutarischen Absichten manifestierten sich auch in den Aufführungen von Mozarts *Jupiter*. Für die zehn Jahre von 1817 bis zu Beethovens Tod 1827 lassen sich sieben öffentliche Aufführungen der *Jupiter* in Wien belegen:

1817 Gesellschaft der Musikfreunde: »C dur-Symphonie«
1819 Concerts Spirituels: »C-Sinfonie«
1820 Gesellschaft der Musikfreunde: »C-Sinfonie«
1822 Gesellschaft der Musikfreunde: »Sinfonie (mit der Fuge)«
1824 Gesellschaft der Musikfreunde: »C-Sinfonie«[43]
1825 (April) Gesellschaft der Musikfreunde: »die große in C dur mit der Fuge«[44]
1827 Concerts Spirituels: »herrlich[e] Symphonie in C«[45]

Es gab also mindestens sieben weitere Gelegenheiten, bei welchen Beethoven die *Jupiter* im Konzert hätte erleben können, obschon seine fortschreitende Taubheit es ihm ab 1812 wohl nahezu verunmöglichte, dass er sie hätte *hören* können. Allerdings ist Beethovens Verehrung für Mozart bekannt. Willi Reich und Paul Nettl zitieren ohne Quellenangabe den Zeitgenossen Anton Schindler, der erwähnt haben soll, dass Beethoven schon bei seinem ersten Besuch in Wien einzig vom Kaiser und von Mozart beeindruckt gewesen sei.[46] Neben seinen eigenen Werken duldete Beethoven in seinen Programmen vor allem Haydn und Mozart, was auf die sehr gute Kenntnis und die Wertschätzung von Mozarts Œuvre hindeutet. Ob für einen normalen Wiener Musikfreund die sieben öffentlichen

41 Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, S. 144.
42 Andrea Harrandt: Concerts spirituels, in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, hg. von Rudolf Flozinger, Bd. 1, Wien 2002, S. 283.
43 Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1817: S. 156, 1819: S. 189, 1820 und 1822: S. 158, 1824: S. 159.
44 [o. A.]: Notizen, in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 17 (1825), S. 235.
45 [o. A.]: Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März, in: AmZ 29 (1827), Sp. 284.
46 Vgl. Paul Nettl: *Beethoven und seine Zeit*, Frankfurt a. M. 1958, S. 19. Diese Aussage findet sich erst in der erweiterten dritten Auflage von Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 3., neu bearb. und verm. Aufl., Münster 1860, Bd. 1, S. 15.

Aufführungen der *Jupiter* – verteilt auf acht Jahre – ausgereicht haben, um die Sinfonie als Orchesterwerk kennen und schätzen zu lernen, bleibt eine offene Frage.

Fazit Es scheint sehr wahrscheinlich, dass Beethoven die *Jupiter* als Orchesteraufführung in Wien zu Gehör bekam. Die Privataufführung bei Baron Würth, zu dem Beethoven einen engen Kontakt pflegte und bei dem er seine eigenen Werke zur (Ur-)Aufführung brachte, bot jedenfalls die Gelegenheit hierzu. Der Zeitpunkt dieser *Jupiter*-Aufführung lag günstig. Beethovens Dirigat bei Würth stand unmittelbar bevor und sein Gehör war noch recht gesund. Allerdings war da Beethovens 1. *Sinfonie* bereits geschrieben und aufgeführt worden. Der Kontakt mit der *Jupiter* bei Würth konnte also keinen Einfluss mehr auf Beethovens Kompositionsprozess seiner C-Dur-*Sinfonie* gehabt haben.

Den meisten musikinteressierten Wienern dürfte die *Jupiter* im Konzertsaal entgangen oder aufgrund der seltenen Wiederholungen als Orchesterstück nicht in Erinnerung geblieben sein. Das Wien Beethovens mit seinem beschränkten öffentlichen Konzertwesen war nicht der ideale Nährboden, auf welchem ein sinfonisches Repertoire ohne weiteres gedeihen konnte. Die Frage drängte sich auf, warum gerade diese Epoche als Geburtszeit und die Stadt Wien als Wiege der instrumentalen ›Klassik‹ gelten. Eine Frage, die zu beantworten an dieser Stelle nicht nötig ist. Die Darstellung der Gegebenheiten rund um die *Jupiter* sollten lediglich den oft verklärten Blick auf die Aufführungssituation der Zeit illustrieren.

Zwischen der Rezeptionsgeschichte der *Jupiter-Sinfonie* in Beethovens Wien und ihrer Gegenwärtigkeit im heutigen Konzertbetrieb besteht eine große Diskrepanz. Sie zeigt, dass sich die Bekanntheit und vielleicht auch die Beliebtheit einzelner Kompositionen im Wandel der Zeit durchaus verändern können. Gründe mögen in der sich wandelnden Ästhetik, aufflackernden Moden oder Instrumentalisierungen durch Politik oder Marketing zu finden sein. Ein Blick in die heutigen Konzertprogramme zeigt jedenfalls, dass die *Jupiter* heute wohl mehr denn je als eines der »erklärten Lieblingsstücke« der Kunstfreunde rund um den Globus gelten kann.

Luisa Klaus

Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung der Trio-Entwürfe für die *Neunte Sinfonie* 1940

> »Der Einfall wird zu einer Sonate oder einem Konzert, der Mensch zum Soldaten oder Priester. Das ist ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zu einer zweiten Transkription ist der Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig. Doch wird im allgemeinen nur von der zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transkription die Originalfassung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht.« FERRUCCIO BUSONI[1]

Mit seinen 1906 entstandenen Notizen zur Musikästhetik stieß Ferruccio Busoni nicht ausnahmslos auf Zustimmung. Reserviert gegenüber einem musikalisch einengenden Regelwerk, betonte der Komponist vielmehr eine gewisse Unkörperlichkeit der Musik; Neues und Originelles sollte auch alte Formen sprengen dürfen. Busonis zukunftsweisende Skizzierung etwa eines Sechstelton-Systems ebenso wie die Begeisterung für das Gebiet der synthetischen Klangerzeugung stellten vor dem Hintergrund seiner Zeit sicherlich Vision und utopisches Traumbild zugleich dar. Während seine unkonventionelle Sicht auf eine zukünftige Formenwelt und Klangsprache den Komponisten Arnold Schönberg zu eher nüchternen Randnotizen in einer Ausgabe von Busonis Text bewog,[2] ließ sich etwa Hans Pfitzner zu einem nationalistisch angehauchten Pamphlet hinreißen, das er sogleich mit *Futuristengefahr*[3] betitelte. Jedoch interessiert an dieser Stelle ein anderer Leser, welcher sich ein Jahr nach der Publikation aufmerksam und durchaus kritisch mit Busonis Verlangen nach neuen musikalischen Mitteln auseinandersetzte: Der Komponist Armin Knab (1881–1951) hielt den *Entwurf* durchaus für wert, »mehrmals gelesen zu werden.«[4] Etwa zwanzig Jahre später sollte er die hier eingangs erwähnten Gedanken zur Transkription in einer eigenen Arbeit umsetzen. Eine historische Aufnahme des Leipziger Reichsrundfunks aus dem Jahr 1940 dokumentiert Knabs Bearbeitung der beiden nachgelassenen Trios zum Scherzo der *Neunten Sinfonie* Anton Bruckners – also jenen Schritt, der gemäß Busoni »verhältnismäßig kurz und unwichtig« sei. Anlässlich des »Zweiten Leipziger Brucknerfestes«, einer Propagandaveranstaltung der Nationalsozialisten, wurden unter anderem Ergebnisse der Bruckner-Skizzenfor-

1 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2., erw. Ausg., Leipzig 1916, S. 23.

2 Vgl. Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Faksimile einer Ausg. von 1916 mit den handschriftl. Anm. von Arnold Schönberg, hg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, Frankfurt a. M. 1974.

3 Hans Pfitzner: *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, Leipzig/München 1917.

4 Armin Knab: *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Berlin 1959, S. 76.

schung[5] der Dreißigerjahre in mehreren Konzerten vorgestellt. Im Rahmen einer »Morgenfeier« im Saal des Landeskonservatoriums brachte das Leipziger Strub-Quartett[6] unter Mitwirkung des Berliner Bratschisten Emil Seiler die beiden Trios in einer Streichquintettfassung zur Aufführung. Es handelte sich um eine Studienaufführung, welche auf zwei Schellackplatten fixiert und 2008 vom Deutschen Rundfunkarchiv digitalisiert wurde.[7]

Welche ästhetischen Ansichten aus Knabs Transkription hervorgehen und wie diese sich ins Zeitgeschehen einfügen, soll im Folgenden genauso untersucht werden wie die Interpretation der beteiligten Musiker und ihre Position zu aufführungspraktischen Fragen. Wie ist die Rolle der Leipziger Aufführung im von Busoni skizzierten Spannungsfeld zu bewerten?

Brucknerfest in Leipzig Vom 10. bis zum 13. Oktober 1940 veranstalteten die Leipziger Bruckner-Gemeinschaft und die nationalsozialistische Organisation »Kraft durch Freude« das »Zweite Leipziger Brucknerfest«. Dieses stand, wie schon das erste »Großdeutsche Brucknerfest« im Sommer 1939,[8] deutlich im Zeichen der Ur- oder Originalfassungen, wie sie von Robert Haas und Alfred Orel in den Dreißigerjahren für die neue Gesamtausgabe erarbeitet wurden. Diese durchaus als »methodische Pionierarbeit«[9] zu bewertenden Bemühungen galten den Nationalsozialisten als ein wichtiger Aspekt unter anderen, um den Komponisten Bruckner »zu einem geistigen und künstlerischen Träger des großdeutschen Kulturgedankens« auszurufen.[10] Eine Priorität der »authentischen Handschriften« Bruckners gehörte unzweifelhaft zu diesem Kult, der, wie Thomas Röder ausführt, »den philologischen ›Angriff‹ auf die gedruckten Notentexte [also die Erstdruckfassungen] zum Glaubenskrieg eskalieren [ließ], der noch dadurch an Schärfe zunahm, dass Robert Haas, der Herausgeber der Gesamtausgabe, Bruckners Opferrolle

5 IX. Symphonie d-Moll (Originalfassung). Partitur, Entwürfe und Skizzen, hg. von Alfred Orel, Wien 1934 (Anton Bruckner. Sämtliche Werke, Bd. 9).

6 Zu dieser Zeit bestehend aus Max Strub (1900–1966, 1. Violine), Hermann Hubl (Lebensdaten unbekannt, 2. Violine), Hermann Hirschfelder (*1915, Viola), Hans Münch-Holland (1899–1971, Violoncello).

7 Lzg 61777/78, Tonträger des DRA: Anton Bruckner. Sinfonie Nr. 9 d-Moll mit Teilen des Finalefragments und Frühfassungen des Scherzos, 2010; vgl. Jörg Wyrschowy: Faszination Torso. Die Trio-Entwürfe zum 2. Satz der 9. Sinfonie vo Anton Bruckner, online unter http://sp-webdra.rbb-online.de/online/dokument/2008/dok2008-1.html (letzter Zugriff am 23. Januar 2019).

8 [o. A.]: Das 1. Großdeutsche Brucknerfest in Linz, St. Florian und Wien, vom 30. Juni bis 5. Juli 1939, in: Bruckner-Blätter 1939, H. 3/4, S. 3–[16].

9 Thomas Röder: Blick in die Werkstatt. Bruckners Arbeitsweise, in: Bruckner-Handbuch, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart/Weimar 2010, S. 73–88, hier S. 86.

10 [o. A.]: Das 1. Großdeutsche Brucknerfest, S. 3.

überpointierte; in seinen editorischen Entscheidungen reagierte er auf jeden Verdacht einer Fremdbeeinflussung Bruckners.«[11] In demselben Sinn schätzt Christa Brüstle Haas' Editionsarbeit als Ergebnis einer »Text- oder Quellenkritik« ein, »die unter anderem antisemitischen Ursprungs ist.«[12] Das zeigt, dass die von den Nationalsozialisten postulierte germanische Seelenverwandtschaft verquickt war mit einem Bemühen um Verständnis von Person und Musik Bruckners. Vor diesem Hintergrund muss auch die 1939 verfasste Äußerung von Arthur Seyß-Inquart, dem österreichischen Reichsminister und Ehrenmitglied der Deutschen Bruckner-Gesellschaft, gelesen werden:

> »Zu gewaltig, zu transzendent waren die Klänge des Titanen, die, aus der Ewigkeit kommend, in die Ewigkeit gehen, um sie in voller Unmittelbarkeit dem damaligen Hörer zu bieten. Es war echte leidenschaftliche Jüngerschaft, die diesen Klängen eine Fassung gab, um sie zum Verständnis des damaligen Hörers zu bringen. Heute sind wir durch das weltgeschichtliche Geschehen um uns und vor allem durch die Musik Bruckners in uns selbst reifer geworden und pochen unmittelbar an das Tor seiner Schöpfungen. Und darum das Sehnen nach den Urfassungen dieser Werke, das wir aus diesem Grunde zutiefst bejahen.«[13]

Trio-Fragmente Im Entstehungsprozess der *Neunten Sinfonie* Anton Bruckners finden sich »drei voneinander unabhängige Versionen eines Trios in unterschiedlichen Stadien«,[14] die Bruckner in der Zeit zwischen Januar 1889 und dem 15. Februar 1894 komponierte. Die Quellen sind »im wesentlichen vollständige Particellskizzen«[15] beziehungsweise eine autographe Partitur, in der nur einige wenige Stimmen von Bruckner nicht ausnotiert wurden.[16] Der österreichische Musikwissenschaftler Alfred Orel gab 1934 im

11 Röder: Blick in die Werkstatt, S. 87.

12 Christa Brüstle: Politisch-ideologische Implikationen der ersten Bruckner-Gesamtausgabe, in: *Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 45), S. 192–201, hier S. 198. Weiterführend zitiert Brüstle aus einer Stellungnahme Haas' gegenüber dem Propagandaministerium vom 25. April 1938: »Als Herausgeber dieser Gesamtausgabe obliegt mir die volle Verantwortung für das Gedeihen und für die Vollendung dieses Monumentalwerks, das ich dem deutschen Volk und unserem Führer Adolf Hitler geweiht habe. Der Sinn dieser Gesamtausgabe unterscheidet sich nach meinem von Anfang an festgelegten Plan so tiefgreifend von den bisher üblichen liberalistischen Gepflogenheiten der musikalischen Philologie, daß er selbstverständlich den stärksten jüdischen Widerspruch und Widerstand reizen mußte.« Ebd., Original: Bundesarchiv, Abt. Berlin-Lichterfelde, R 5001/583.

13 [o. A.]: Das 1. Großdeutsche Brucknerfest, S. 5.

14 Anton Bruckner: IX. *Symphonie d-Moll. Zwei nachgelassene Trios zum Scherzo mit Viola-Solo (Aufführungsfassung). Partitur und kritischer Bericht*, hg. von Benjamin Gunnar Cohrs, Wien 1998, S. V (in Folge zit. als Cohrs: Aufführungsfassung).

15 Ebd., S. 27.

16 Von Bruckner vorgesehene Besetzung: jeweils 3 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner (F), 2 Hörner (B), 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrabasstuba, Solo-Viola, Streicher.

Rahmen der Gesamtausgabe die Manuskripte der drei Trios heraus,[17] nachdem er sich schon 1921 für einen Rekonstruktionsversuch des Finale-Fragments der *Neunten* ausgesprochen hatte. Bei dieser Gelegenheit betonte er ausdrücklich den Wert der Skizzen:

> »Vielleicht gibt sich aber Gelegenheit, an der Hand aller zu diesem Satze erhaltenen Entwürfe größere Teile [...] zu rekonstruieren und vielleicht auch dabei verschiedene Entwicklungsphasen in ihrer Entstehung festzustellen, so daß wir etwa auch Gelegenheit fänden, ähnlich wie es uns Beethovens Skizzenbücher ermöglichen, auch bei Bruckner wenigstens an einem Beispiele verfolgen zu können, wie sich aus dem ersten Einfall allmählich das Thema in der endgültigen Gestalt herausbildete.«[18]

In welch unvoreingenommener, wissenschaftlicher Absicht Alfred Orel innerhalb der Grabenkämpfe um den gewissermaßen echten Bruckner Position bezog (oder es gerade nicht tat), illustrieren seine Ausführungen »Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner«.[19] Er stellt sich Robert Haas' kompromissloser Ablehnung der Erstausgaben entgegen, weiß aber sehr genau einzuschätzen, dass »die bisherigen Druckausgaben [nicht] ohne weiteres als authentisch erklärt werden« können.[20] Noch im Jahr 1934 wurden sowohl der von Orel rekonstruierte letzte Satz als auch die »von Bruckner selbst verworfenen, schubertisch-anmutsvollen und dabei doch so echt brucknerschen Trios zum Scherzo der Neunten« der Öffentlichkeit präsentiert.[21] Die Münchner Ortsgruppe der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ließ die Sätze in einer Übertragung für zwei Klaviere aufführen,

> »die notwendigen, ebenso sachkundigen wie feinsinnigen Erläuterungen gab Oskar Lang. Vielen Hörern des schönen und erkenntnisreichen Abends mag der Wunsch geblieben sein, den ›unbekannten Bruckner‹ in einer zweihändigen oder vierhändigen Ausgabe in Zukunft selber einmal in der Hand zu haben. Er soll hier nicht unausgesprochen bleiben.«[22]

17 Anton Bruckner: IX. *Symphonie d-Moll (Originalfassung). Partitur, Entwürfe und Skizzen*, hg. von Alfred Orel, Wien 1934 (Anton Bruckner. Sämtliche Werke, Bd. 9), S. 42*–51*.

18 Alfred Orel: Skizzen zum vierten Satz von Bruckners Neunter Symphonie, in: *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* 12 (1921), S. 411–419, hier S. 418 f.; vgl. hierzu auch Benjamin M. Korstvedt: Anton Bruckner in the Third Reich and After. An Essay on Ideology and Bruckner Reception, in: *The Musical Quarterly* 80/1 (1996), S. 132–160, sowie ders.: »Return to the Pure Sources«. The Ideology and Text-Critical Legacy of the First Bruckner *Gesamtausgabe*, in: *Bruckner Studies*, hg. von Timothy L. Jackson und Paul Hawkshaw, Cambridge 1997, S. 91–109.

19 Alfred Orel: Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner, in: *Deutsche Musikkultur* 1 (1936/37), S. 193–222. Orel sieht weder die Erstfassungen noch die von ihm benannten »Handschrift-Fassungen« als die Lösung an: »Die Aufführungspraxis ist schwankend geworden, bald wird an der bisherigen Ausgabe festgehalten, bald wieder der als ›Originalfassung‹, oft auch fälschlich ›Urfassung‹ bezeichnete Text der Gesamtausgabe der Aufführung zugrunde gelegt.« Ebd., S. 193.

20 Ebd., S. 222.

21 Ludwig Lade: Bruckners Entwürfe zum Finale der Neunten (Münchner Urvorführung), in: *Bruckner-Blätter* 1934, H. 4, S. 8.

22 Ebd.

Diesem Wunsch gab Oskar Lang (1884–1950), Münchner Kunsthistoriker, Musikschriftsteller und Sprecher der erwähnten Münchner Ortsgruppe, im Jahr 1938 Ausdruck und plädierte in der *Zeitschrift für Musik* für eine Aufführung und Publikation der nachgelassenen Trios:

> »Merkwürdigerweise haben diese Stücke bis jetzt noch wenig Beachtung gefunden und sind über den engen Kreis der Fachgelehrten hinaus kaum bekannt geworden. Und doch wären sie es wert, um ihres musikalischen Gehaltes willen, zu klingendem Leben erweckt zu werden, statt nur der philologischen Forschung zu dienen [...]. In diesem Sinne geben wir der Hoffnung Raum, daß sie recht bald den vielen Brucknerverehrern durch Aufführungen vermittelt und vor allem in zwei- bzw. vierhändigen Klavierauszügen zugänglich gemacht werden.«[23]

Wiederum zwei Jahre später, im Jahre 1940, wurden die beiden Trios in Leipzig »den vielen Brucknerverehrern« zwar nicht in einer vierhändigen Klavierfassung, dafür in einer Bearbeitung für Streichquintett präsentiert, und dies an kulturpolitisch prominentem Ort. Die Hintergründe dieser besonderen Bearbeitung sowie die Konstellation der beteiligten Personen sollen im Folgenden umrissen werden.

Armin Knab Armin Knab, der für die Aufführungsfassung verantwortliche Komponist, wurde im Jahr 1881 in Unterfranken geboren und trat im Laufe des 20. Jahrhunderts vorrangig als Liedkomponist hervor.[24] Nach einer frühen Schaffensphase (1903–1907), in der einige expressionistisch gehaltene Lieder auf Texte von Richard Dehmel und Stefan George entstanden, und einer Pause, die unter anderem in ernüchternden Studienbesuchen bei Schönberg und Zemlinsky in Wien begründet war, wandte er sich den »unerschöpften geschlossenen Formen« des Volksliedes zu. Denn »die Versuche, nach einer Zeit überlasteter Ausdrucksmittel wieder mit einer Spielmusik zu beginnen, [seien] Symptome für den richtigen Instinkt.«[25] Diese Auseinandersetzung mit dem Repertoire des Volkslieds, ebenso mit den entsprechenden Textvorlagen, geschah in bewusster Abgrenzung vom im »Deklamationsstil« gehaltenen Lied etwa eines Hugo Wolf und stieß offenkundig nicht nur auf Verständnis. Vor dem Hintergrund dieser Ansichten ist es nicht verwunderlich, dass der befreundete Oskar Lang jede belächelnde Kritik an Knab

23 Oskar Lang: Zwei frühere Fassungen des Trios der IX. Symphonie von Anton Bruckner, in: *Zeitschrift für Musik* 105 (1938), S. 1328–1330, hier S. 1328 und 1330.

24 Der Nachlass Knabs befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek, BSB-Hss Knabiana, weiters werden diverse Briefe und Postkarten in der Leipziger Kurt-Taut-Sammlung aufbewahrt. Mit dem Namensgeber der Sammlung und damaligen Leiter der Leipziger Musikbibliothek Peters stand Knab zumindest in den 1930er-Jahren in Kontakt.

25 Armin Knab: *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Berlin 1959, S. 95. Der von Knabs Frau Yvonne Knab postum verlegte Band ist von ihm selbst im Jahr 1949 mit einem Vorwort versehen worden.

als »grotesk[e] Verkennung der Tatsachen« bezeichnete. Konsequenterweise verteidigte er die Abwendung seines Freundes von »rhetorische[m] Pathos; alle[m] Konzertmäßige[n], opernhafte[n] Wendungen und billige[n] Klangeffekte[n]« in seiner 1937 erschienenen Biografie.[26]

Nach dem Ersten Weltkrieg kam Armin Knab in Kontakt mit der musikalischen Jugendbewegung, von der er sich »eine Erneuerung der ganzen Musikkultur« erhoffte. In seinen gesammelten Schriften *Denken und Tun* distanzierte er sich betont von der völkisch-rassischen Prägung, die jene in den Dreißigerjahren erfuhr:

> »Ich stand außerhalb der Parteien, war meinen eigenen Weg gegangen. Ich kam nicht von der musikalischen Jugendbewegung her, hatte vielmehr lange Jahre vor ihrem Erscheinen schon manches verwirklicht, was sie später entdeckte [...], z. B. meine Kinderlieder«.[27]

Ganz offensichtlich bezieht sich Knab auf jene »zivilisationskritische Jugendbewegung«, welche – ebenso wie die Bewegung der »Lebensreformer« – versuchte, »in der als einengend und bedrückend empfundenen Welt des Wilhelminismus neue, eigene Wege zu finden, nach Freiheit, Natur und Ursprünglichkeit zu suchen und den Zwängen der Konvention zu entkommen.«[28] Inmitten dieses Konflikts zwischen Fortschrittsgläubigkeit und Orientierung an Traditionen, der die Anfangszeit des zwanzigsten Jahrhunderts mitprägte, schien Knab eine klare und für ihn plausible Linie gefunden zu haben.

Dass seinem Kompositionsstil in den Dreißigerjahren nicht mehr der Vorwurf des Unzeitgemäßen gemacht wurde, er vielmehr auch Anerkennung für seine Arbeit und seine stilistische Position erhielt, hinderte ihn nicht daran, etwaigem parteipolitischem Druck zu widerstehen und zumindest der NSDAP nicht beizutreten. Dennoch schien man ihm in seiner kompromisslosen Hinwendung zur traditionsverbundenen Welt des Volksliedes noch sieben Jahre nach der Machtergreifung in einer Art erheiterten Anerkennung gegenüberzustehen, wie ein von Otto Kunz verfasstes Portrait im *Salzburger Volksblatt* beweist. Der »Mut, gegenüber dem überspitzten Überintellektualismus echt und natürlich zu sein«, wurde wohl anerkannt, doch blieb Kunz seinem gewohnt ironischen Stil treu:

> »Als der liebe Gott an einem schönen Sonntagsmorgen ausgeschlafen besonders guter Laune war, schuf er den Armin Knab. Und sagte zu ihm: ›Schreib Musik, sodaß sie alle Vöglein, Blumen und Menschen verstehen [...].‹ Armin Knab setzte sich, nachdem er erst einen Umweg über den Rechtsanwaltsberuf gemacht hatte und probierte es auf vielerlei, schrieb dazu auch kluge Aufsätze und kam dahinter, daß die richtige Sprache dafür das Lied ist [...]. Im Zeitalter der spekulierenden Vierteltöner

26 Oskar Lang: *Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst*, 2., rev. und erg. Aufl., hg. von Paula Yvonne Knab, Würzburg 1981 (orig. München 1937), S. 16 und 18.

27 Knab: *Denken und Tun*, S. 15.

28 Ulrich Herbert: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München 2014, S. 51.

> hat man ihn als ›primitiv‹ abgetan, weil ihm – man könnte ihn mit einem Schumann-Wort einen ›Fröhlichen Landmann der Musik‹ nennen – die Laboratoriumslust für chemische Tonzersetzungen nicht lag.«[29]

Hintergrund für Knabs Einbezug in das Leipziger Brucknerfest scheint die Verbindung zu Oskar Lang gewesen zu sein. Zudem hatte er seit dem Jahr 1934 einen Lehrauftrag für Musiktheorie und Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg inne. Auf diese Weise im Berliner Musikleben integriert, wäre der Kontakt auch über parteinahe Personen oder in Leipzig beteiligte Musiker denkbar.[30]

In diesem Zusammenhang könnte auch Knabs kontinuierlicher, begeisterter Einsatz für Bruckners Musik von Bedeutung sein. So erschien bereits 1922 eine thematische Analyse der *Fünften Sinfonie* von seiner Hand bei der Universal Edition.[31] Schon in dieser Zeit versprach sich Knab neue Erkenntnisse von der Herausgabe der Originalfassungen. Anfang der Zwanzigerjahre schrieb er angesichts der Erstdruckfassungen von Ferdinand Löwe und Franz Schalk: »Ich selbst habe nur *eine* Symphonie in der Handschrift mit der Druckpartitur verglichen. Die Änderungen in der Instrumentation waren erschreckend. Wie läßt sich dieser Zwiespalt erklären?« Ein wenig mokant registrierte er also im Jahr 1922 ein großes Versäumnis der Musikwissenschaft, nämlich diese wichtige »Bruckner-Frage« noch nicht entwirrt zu haben. Und ob sie »besser zu klären sein wird, wenn alle Mitlebenden Bruckners verstorben sind, bezweifle ich.«[32]

Im Zusammenhang mit seiner kritischen Beschäftigung mit den gedruckten Bruckner-Partituren steht offenbar auch Knabs Bearbeitung der Trios zur *Neunten Sinfonie*. Bis jetzt konnte keine Aufführungspartitur, geschweige denn Stimmenmaterial der 1940 gespielten Trio-Fassungen in Quintett-Version ausfindig gemacht werden. Erst 1951 erschien eine Bearbeitung des ersten Trios (in F-Dur) durch Knab im Druck, und zwar in einer Streicherbesetzung plus Solo-Viola, Flöte und Oboe;[33] zudem existiert in Knabs Handschrift eine undatierte Partitur des zweiten Trios (in Fis-Dur) in einer von Bruckner

29 Otto Kunz: Der Komponist Armin Knab, in: *Salzburger Volksblatt* vom 14. Juni 1940, S. 6.

30 Max Strub, der Primarius des Quartetts, hatte bis 1945 die Leitung der Violinklasse der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin inne; vgl. Elgin Strub: *Skizzen einer Künstlerfamilie in Weimar*, Mexborough 1999, S. 65.

31 Armin Knab: *Bruckner. V. Symphonie. Thematische Analyse*, Wien/Leipzig 1922.

32 Knab: *Denken und Tun*, S. 169. Freilich unterstrich Knab diese Position Ende der 1940er-Jahre, weit nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe: »Das Erscheinen der Originalausgaben brachte die Musikwelt, insbesondere die Dirigenten, in arge Verwirrung. Es dauerte lange, bis die kindlich einfache Frage, ob etwa die IX. Symphonie nach Bruckner oder nach Löwe zu spielen sei, sich geklärt hatte.« Ebd.

33 Anton Bruckner: *Nachgelassenes Trio F-dur zum Scherzo aus der IX. Symphonie*, nach den Entwürfen und Skizzen bearb. von Armin Knab, Wiesbaden 1951.

abweichenden Besetzung, nämlich zweifaches Holz, 3 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Streicher und Solo-Viola. Die Musikwissenschaftler Benjamin Gunnar Cohrs und John Phillips stellten innerhalb ihrer 1998 erschienenen Edition Vergleiche zwischen der eigenen und der von Knab instrumentierten Aufführungsfassung an. Cohrs betonte die Notwendigkeit einer erneuten Bearbeitung auch deshalb, weil

> »Knab und Carragan [dessen Rekonstruktion aus dem Jahr 1985 stammt] sich überwiegend auf die fehlerhafte Transkription der Entwürfe durch Alfred Orel gestützt hatten; [...] Knab beschränkte sich außerdem auf die von Bruckner ausdrücklich genannten Instrumente Flöte, Oboe und Streicher und verzichtete bedauerlicherweise auf weitere Orchesterfarben.«[34]

Entsprechend ist die Version ausschließlich für Streichquintett, die damals in Leipzig gespielt wurde, offenbar auf einen noch früheren Zeitpunkt zu datieren.

Zu seiner Rekonstruktion für die Leipziger Aufführung am 13. Oktober 1940 schrieb Armin Knab:

> »Das erste [Trio] in F-Dur bietet in seinen beiden Skizzen, einer ersten in Bleistift und einer zweiten in Tinte, einen hervorragenden Einblick in die Arbeitsweise des Meisters. [...] Die fortgeschrittenere Skizze ist auf 4 Systemen notiert und enthält nur sparsame Instrumentationsangaben [...]. Wir können selbstverständlich nicht wissen, wie die endgültige Orchesterfassung ausgefallen wäre, da Bruckner davon abstand, sie auszuarbeiten. Die von mir vorgenommene Übertragung der Skizze für Streichquintett kann lediglich den Zweck verfolgen, die von Bruckner hinterlassene Substanz ohne Rücksicht auf die Orchesterfarben studienhalber zum Klingen zu bringen.«

Im Folgenden gab Knab Aufschluss über seine eigene Bearbeitung des ersten Trios:

> »Im Gegensatz zum Herausgeber der Entwürfe [gemeint ist Alfred Orel] halte ich die Skizze im wesentlichen für vollständig. Der erste Teil endet auf der Dominante. Die Wiederholung mußte daher abweichend davon in die Tonika zurückführen. Bruckner hat nur den Tonika-Schluß skizziert, nicht aber den Übergang dazu. Es war deshalb geboten, bei der Wiederholung des ersten Teiles an geeigneter Stelle eine Transposition in die Unterquinte vorzunehmen.«[35]

Denselben Weg gingen fast sechzig Jahre später Phillips und Cohrs, wenn sie sich dafür aussprachen, »aus Gründen der Stimmführung und der Sechter'schen Harmonik die letzten vier Takte um eine Quint abwärts zu transponieren, wie bereits seinerzeit Armin Knab – nicht zuletzt auch, um möglichst wenig selbst Komponiertes hinzuzufügen.«[36] Die im Konzert realisierte und fragwürdige, vielleicht fantasievoll erdachte Bogenform aus den beiden Stücken, nämlich den Fis-Dur-Entwurf als Mittelteil zwischen zwei Durchgänge des F-Dur-Trios zu setzen, ließ selbstverständlich jeden Bezug zum Scherzo

34 Cohrs: Aufführungsfassung, S. 30.

35 Programmheft zum »Zweiten Leipziger Brucknerfest«, hg. von der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft e. V., Leipzig 1940, S. 18 f.

36 Cohrs: Aufführungsfassung, S. 32.

vermissen, es entstand eine völlig neue Dramaturgie, die nichts mehr mit Bruckners ursprünglichen Absichten gemein hatte.[37]

Auch oder gerade weil die Bearbeitung Knabs starke Abweichungen zu Bruckners originalen Skizzen aufweist und die für das Konzert gewählte Aufführungsform fragwürdig erscheint, kennzeichnete Knab seine Eingriffe[38] und fertigte ganz absichtlich eine Art Miniatur für ausgewählte Orchesterinstrumente an – zu der sich die Streichquintett-Version dann als eine Art potenzierte Miniatur verhält. In der 1951 erschienenen Version erscheint der Orchestersatz beider Trios an vielen Stellen komprimiert, indem die bei Bruckner vorgegebene zweite Viola weggelassen und bei Knab durch die zweite Violine beziehungsweise das Cello übernommen wird. Regelmäßig werden in den Unterstimmen Oktavierungen nach oben vorgenommen. Die von Bruckner intendierte Klarinette erscheint im zweiten Trio ebenso wenig wie das Fagott, deren Stimmen Knab den Violinen überantwortete. Die Liegetöne in den Hörnern, Trompeten und Posaunen werden nur in Ausnahmefällen in die Cellostimme integriert, wenn sie nicht ganz entfallen. Als Einleitung zum ersten Trio stellte Knab die ersten beiden Takte des Stückes voran – was als passend oder unpassend gewertet werden mag, in jedem Falle aber auf die reflektierte Haltung eines Bearbeiters hinweist, welcher zum Original bewusst Abstand nahm und seine Eingriffe kenntlich machte.

Der Mitschnitt der reinen Streicherversionen von 1940 war von Beginn an als »Aufnahme für Archiv – nicht für Sendezwecke« gedacht.[39] Erst im Jahr 1972 erfolgte eine neuerliche Rundfunkeinspielung – diesmal der gemischt instrumentierten Fassung – mit Georg Ludwig Jochum und dem Orchester des Hessischen Rundfunks.[40] Knabs eigenhändig hinzugefügte Metronomangabe (Viertel = 60) schien für beide Versionen Gültigkeit gehabt zu haben, wenngleich sich die Musiker des Quintetts auch kammermusikalische Freiheiten vorbehielten. So ist ein gelegentliches Arpeggieren der Pizzicato-Akkorde oder ein vorsichtiges Rubato wahrnehmbar; ebenso sind frei hinzugefügte Nachschlagfiguren zu Trillern und Portamenti hörbar, die in der dreißig Jahre späteren Aufnahme nicht erklingen. Ein detaillierter Vergleich der beiden Aufnahmen würde sich

37 Vgl. auch Jörg Wyrschowy: Faszination Torso.

38 Sowohl im Druck des ersten Trios als auch im Manuskript des zweiten lautet der Untertitel: »Nach den Entwürfen und Skizzen bearbeitet von Armin Knab«. Des Weiteren vermerkt Knab genau die Abweichungen in Besetzung (Trio II: »Der Brucknersche Entwurf sieht entsprechend der Symphonie-Besetzung 3faches Holz, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, K-Baßtuba und Streicher vor«) und musikalischer Substanz (Trio I: »*Diese zwei Flötentakte sind Zusatz des Herausgebers«) et cetera.

39 Jörg Wyrschowy: Beiheft zum Tonträger des DRA *Anton Bruckner. Sinfonie Nr. 9 d-Moll mit Teilen des Finalefragments und Frühfassungen des Scherzos*, ohne angegebene Quelle.

40 Dank an Benjamin Gunnar Cohrs für diesen Hinweis sowie den Radiomitschnitt.

daher durchaus lohnen. An dieser Stelle soll jedoch versucht werden, sich an die Haltung zu spieltechnischen und aufführungspraktischen Fragen der in Leipzig beteiligten Musiker anzunähern.

Aufführungspraxis Von Emil Seiler (1906–1998), dem für die Besetzung des Quintetts hinzugezogenen Bratschisten, ist bekannt, dass er sich schon zu seinen Studienzeiten Anfang der Dreißigerjahre für das Repertoire der Alten Musik und für eine historisch informierte Herangehensweise interessierte. An der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin gehörte er zum Kreis um Paul Hindemith und Curt Sachs, die sich sowohl für die dortige Sammlung von Originalinstrumenten als auch für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik früherer Jahrhunderte engagierten. In Emil Seilers Nachlass konnten bis heute bedauerlicherweise keine Notizen zur Leipziger Aufführung – geschweige denn Stimmenmaterial – ausfindig gemacht werden. Dass Seiler aufgrund seiner Erfahrung als Aufführungspraktiker für die Leipziger Studienaufführung engagiert wurde, ist sicherlich ein Aspekt, denn sowohl der Quartettleiter Max Strub als auch der beteiligte Cellist Hans Münch-Holland pflegten rege Kontakte zu Musikern, welche der stark aufkommenden historisch informierten Aufführungspraxis nahestanden – was nebenbei auch für den hörbar bewussten Umgang mit Vibrato und agogischen Stilmitteln spricht.[41] Eine weitere Verbindung dürfte die Bekanntschaft Seilers mit Walter Trampler sein, welcher bis 1939 Bratschist des Strub-Quartetts war: Seiler und Trampler gehörten beide als koordinierte Solobratschisten dem Orchester des Deutschlandfunks an.[42]

Von Seiten Max Strubs (1900–1966) finden sich Aussagen aus dem Jahr 1942, welche auf einen durchaus reflektierten Umgang mit Original und Bearbeitung schließen lassen und somit dem Zeitgeist entsprachen:

41 Strub musizierte 1938 gemeinsam mit Gustav Scheck (unter anderem) Johann Sebastian Bachs 2. *Brandenburgisches Konzert* unter der Leitung Fritz Steins; vgl. die Kritik von Theo Burde: Musikwoche der Berliner Staatl. Ak. Hochschule für Musik, in: *Signale für die musikalische Welt* 96 (1938), S. 328–30, hier S. 329 f. Mit Stein nahm Strub 1939 auch das Violinkonzert BWV 1041 auf. Münch-Holland war später Mitglied der Capella Coloniensis und gab diverse Cellowerke im Urtext beim Henle-Verlag heraus.

42 Walter Trampler (1915–1997) war um 1936 jüngstes Mitglied des Strub-Quartetts und emigrierte 1939 in die USA. Die Stelle beim damals neu gegründeten Orchester des Deutschlandfunks besetzte er in den Jahren zwischen 1935 und 1938. Seiler erinnert sich in seinen 1988 verfassten Lebenserinnerungen: »Nach 1 od. 2 Jahren [nach der Machtergreifung] muß ich mich entschließen in ein Orchester zu gehen. Es hat sich gut gegeben, daß um diese Zeit das neue Orchester des Deutschlandfunks aufgestellt wurde. Walter Trampler u. ich wurden die beiden koordinierten Spieler für Bratsche.« Das Original der Lebenserinnerungen befindet sich bei der Tochter Sabine Brosda, geb. Seiler, und ist Teil des Nachlasses.Text der FuÙnote

> »Wir leben im Zeitalter der Original-Ausgaben – und es ist gut so! Nur müssen wir uns klar sein, daß wir den endgültigen Schlüssel für die Ausdeutung der vielgestaltigen Kunstwerke nicht dadurch allein in der Hand haben. […] Für gewisse Leute scheint die Original-Phrasierung überhaupt nicht zu existieren, dafür haben sie ja die sogenannten ›phrasierten Ausgaben‹, von denen man jedoch in manchen Fällen annehmen könnte, daß sie der ›Wach- und Schließbeamte‹ des jeweiligen Verlagshauses in vollkommener Unkenntnis der Urschrift angefertigt hat.«[43]

Zwar äußerte sich der Geiger in diesem Passus vorrangig zu den Werken Bachs und deren Umsetzung, doch versuchte er selbst, seine Überlegungen weiter zu fassen. Aus der Perspektive des ausübenden Musikers setzte sich Strub mit Stilistik und aufführungspraktischen Konventionen auseinander:

> »Auf Grund persönlicher Erkenntnisse habe ich mich oft gefragt, wie weit eigentlich der Wiedergebende eines Werkes gehen darf. Mit Werktreue, Originalpartitur und dergleichen mehr ist es doch keineswegs getan. Besonders in der Kammermusik gibt es so viel des Geheimnisvollen zu ergründen. Gerade in der Quartettliteratur kann man die vorgeschriebenen Bogen der überlieferten Stimmen vielfach nicht gebrauchen. Hier kommen wir auf ein ganz gefährliches Gebiet. Was darf an der Phrasierung geändert werden und wem ist die Auffindung der richtigen Spielweise anvertraut?«[44]

In der Tat scheinen es die Werke Johann Sebastian Bachs gewesen zu sein, mit deren Interpretation sich der Primarius Strub seinerzeit einen Namen gemacht hatte. Seine Tochter Elgin Strub wusste zudem seine Bedeutung für die »drei großen B's – Bach, Beethoven und Brahms« darzustellen und führte unter anderem einen Artikel der *Freien Presse Lodz* an: Demnach habe ihr Vater »den Typus des vergeistigten Musikers« verkörpert. »[…] er spielte das Beethovenkonzert frei von jedem Pathos, in so schlichter Selbstverständlichkeit ebenso durchgeistigt wie beseelt.«[45] Im Jahr 1939 spielte Strub dieses Konzert ein[46] und hinterließ damit einen Eindruck, der die Bezeichnung des »vergeistigten Musikers« recht gut nachvollziehen lässt. Der feine, kristallene Ton ist es vielleicht, der sein Spiel am deutlichsten charakterisiert – verbunden mit einem ausnehmend sparsamen Vibrato. Man könnte Strubs Auslegung des Notentextes als streng oder sachlich bezeichnen, zumindest erlaubt er sich rhythmisch kaum Capricen und fügt sich hervorragend in Karl Böhms bodenständiges Dirigat ein.[47]

43 Max Strub: Künstlerische Probleme im Alltag des Geigers, in: *Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*, hg. von Alfred Morgenroth, Leipzig 1942, S. 229–234, hier S. 230.

44 Ebd., S. 231.

45 Strub: *Skizzen einer Künstlerfamilie in Weimar*, S. 64. Der Zeitungsartikel ist nicht datiert.

46 Electrola DB 5516–5520 *Max Strub mit der sächsischen Staatskapelle*, Dirigent: Karl Böhm, Zugriff online unter: www.youtube.com/watch?v=LSoRhoFoCGs (nur 1. Satz) (letzter Zugriff am 24. Januar 2019).

47 Sehr viel eigenwilliger sind sowohl eine Interpretation Fritz Kreislers (1929) als auch jene Carl Fleschs (1943), George Enescus (1949) und seines Schülers Yehudi Menuhin (zusammen mit Wilhelm Furtwängler, 1947). Auch verglichen mit der Berliner Aufnahme Erich Röhns (1944) wirkt Strubs Interpretation eher buchstabiert und kleinteilig, währenddessen Röhn stärker deklamiert, zupackender spielt und rhythmische Figuren differenzierter gestaltet. Exemplarisch sei hier im ersten Satz der zweite

Nicht nur dem Solisten, auch seiner Quartett-Formation bescheinigte die zeitgenössische Presse eine gewisse Sachlichkeit. So wurden »[a]lle Werke« eines Kammermusikkonzertes gemeinsam mit der Pianistin Elly Ney »mit feinster Kultur in Klang und Form gespielt, ohne jede romantische Phantastik.«[48] Einen eher knapp gehaltenen Überblick gibt Julius Friedrich, wenn er 1936 schreibt: »Von den Geigern ist Georg Kulenkampf [sic] zur Zeit die begehrteste Erscheinung. […] Max Strub ist herber, jedoch nicht weniger vollendet in den virtuosen Voraussetzungen.«[49] Auch wenn es Friedrich bei diesem wenig aussagekräftigen Vergleich belässt, ist »herb« die Vokabel, die beim Hören der Bruckner'schen Trios nachklingt: Eine eigentümliche Kombination aus feiner, heller Tongebung und rhythmischer Strenge dominiert das musikalische Geschehen und lässt das morgendliche Konzert im Oktober 1940 auch in musikalischer Hinsicht zu einer Aufführung für Archivzwecke werden. Deswegen jedoch auf eine Interpretationsweise schließen zu wollen, die für diesen speziellen Anlass passend gemacht wurde, erscheint nicht recht plausibel – zu starken Wiedererkennungswert hat das Idiom des ersten Geigers. Zudem war das Ensemble 1940 gerade einmal zwei Jahre alt; dass die Musiker mit der Zeit noch an Klangtiefe und Substanz gewannen, beweisen die Aufnahmen von Franz Schuberts *Streichquintett* aus dem Jahr 1941 und, weitere zwei Jahre später, von Gerhart von Westermans *Streichquartett* Nr. 2.[50]

So befanden sich alle Beteiligten inmitten einer Phase der aufführungspraktischen und editionskritischen Neuorientierung, die, im Falle von Anton Bruckners Werk, nachhaltig ideologisch motiviert war. Auch wenn die akademische Strenge der Leipziger Einspielung nicht zu überhören ist, scheinen sowohl Instrumentalisten als auch der Bearbeiter eine weiter gefasste Vorstellung von Aufführungspraxis gehabt zu haben. Speziell Armin Knab zeigte sich zwar höchst angetan von den neuen Ausgaben und ließ sie alleinig gelten; in seiner Auseinandersetzung mit dem Notentext ging er trotzdem einen fast widerspenstigen Weg, der sich vielmehr an einer barocken Bearbeitungstradition orientierte. Eine möglichst ›originale‹ und dementsprechend Achtung heischende Einrichtung für kleines Orchester, wie sie dank der vorhandenen Musiker möglich gewesen wäre, kam für Knab wohl nicht in Betracht – es ging ihm nach eigener Aussage »um die von Bruckner hinterlassene Substanz«.[51] Mit den Studienfassungen trug er

Einsatz des Solisten (ab Takt 126) erwähnt. Auch Röhns Einspielung findet sich online: www.youtube.com/watch?v=Rfo6x_KA3po (letzter Zugriff am 24. Januar 2019).

48 Johannes Peters: Bonn, in: *Zeitschrift für Musik* 103 (1936), S. 609.

49 Julius Friedrich: Berlin als Musikstadt, in: *Die Musik* 28 (1936), S. 801–807, hier S. 807.

50 *Strub Quartet plays Schubert and Westerman – Wartime German Radio Recordings* [CD], melo classic. Aufnahmen im April 1941 in Leipzig und im Juni 1943 in Berlin.

51 Programmheft zum »Zweiten Leipziger Brucknerfest«, hg. von der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft e. V., Leipzig 1940, S. 18 f.

dennoch sowohl dem damaligen wissenschaftlichen Lager wie auch seinem eigenen Pragmatismus Rechnung. Diese Ambivalenz zwischen Vereinnahmung und Selbstbestimmtheit könnte auch für die Interpreten gegolten haben: Vielleicht wurde das Quintett gerade aufgrund seiner öffentlich wahrgenommenen Sachkompetenz im Bereich der Originalausgaben engagiert. Möglicherweise darf man von Glück sprechen, dass sie sich so der Entscheidung, »zum Soldaten oder Priester« werden zu müssen, nicht zu stellen hatten.

Chris Walton

Von innen und von außen. Beethovens *Neunte Sinfonie* und die ›Wagner'sche‹ Dirigiertradition

»Das Studium der Wagner'schen Schrift [Über das Dirigieren] müsste für jeden Dirigenten eine Selbstverständlichkeit sein.« Karl Böhm[1]

Wagners Aufsatz *Über das Dirigieren*, erstmals 1869 veröffentlicht,[2] war nicht die erste gehaltvolle Schrift über dieses Thema. Seit das ›Dirigieren‹ im modernen Sinne während der Biedermeier-Zeit von Louis Spohr, Gaspare Spontini, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn und anderen entwickelt wurde,[3] hatten etwa Ferdinand Simon Gassner und Hector Berlioz je eine Schrift darüber publiziert. Seinem Titel gemäß war Gassners *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde* (1844) ein praktischer Ratgeber für ›angehende‹ Dirigenten (unter den dort aufgestellten Regeln steht etwa: »Lerne etwas Tüchtiges; auf dass du dich nicht zu scheuen hast über Solche zu herrschen, die mehr verstehen als Du!«[4]). Berlioz' *Le Chef d'Orchestre, Théorie de son art*, 1855 in der revidierten Ausgabe seines *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* veröffentlicht, ist ebenfalls praktisch orientiert – unter anderem bietet er Ratschläge, wie die verschiedenen Taktarten zu schlagen sind. Aber nicht einmal diese Schrift von Berlioz – die immerhin bald ins Englische und ins Deutsche übersetzt wurde – konnte nur annähernd die Breitenwirkung von Wagners *Über das Dirigieren* erreichen, worin er auf die Kunst der Interpretation beziehungsweise des Ausdrucks und des Tem-

1 Auf einem Einlageblatt geschrieben, das Böhm offensichtlich in seinem Arbeitsexemplar von Beethovens *Eroica*-Sinfonie aufbewahrte; siehe den Katalog *Wertvolle Bücher, Autographen, Illustrierte Werke, Grafik*. 54. Verkaufsaufstellung 2015, www.stuttgarter-antiquariatsmesse.de/fileadmin/user_upload/2015_Allgemein/Stuttgart-Messekatalog-2015.pdf (Zugriff 1. Juni 2018).

2 Erstmals veröffentlicht als Richard Wagner: Ueber das Dirigiren, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 36 (Bd. 65), Nr. 48 (26. November 1869), S. 405–408; Nr. 49 (3. Dezember 1869), S. 417–419; Nr. 50 (10. Dezember 1869), S. 425–427; Nr. 51 (17. Dezember 1869), S. 437–439; Nr. 52 (24. Dezember 1869), S. 445–447; Jg. 37 (Bd. 66), Nr. 1 (1. Januar 1870), S. 4–8; Nr. 2 (7. Januar 1870), S. 13–16; Nr. 3 (14. Januar 1870), S. 25–27; Nr. 4 (21. Januar 1870), S. 33–36. Danach wurde der Aufsatz 1870 als selbständige Broschüre unter dem gleichen Titel bei Kahnt in Leipzig und drei Jahre später in Bd. 8 der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (Leipzig 1873, S. 325–410) veröffentlicht. Wir zitieren hier aber – wie in der Wagner-Literatur üblich – aus der sechsten Ausgabe, das heißt aus der Volksausgabe der Schriften Wagners: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe* [hiernach GSS], Leipzig [1911], Bd. 8, S. 261–337.

3 Siehe zum Beispiel den Eintrag von Peter Gülke über »Dirigieren« in MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/12492 (Zugriff 1. Juni 2018).

4 Ferdinand Simon Gassner: *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844, S. 19.

pos fokussiert. Ähnliche Aussagen über Wagners Aufsatz wie bei Karl Böhm finden wir bei vielen prominenten deutschen Dirigenten des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Bruno Walter nannte *Über das Dirigieren* eine »Fundgrube« seiner Jugend,[5] für Richard Strauss war es »monumental«,[6] während Felix Weingartner Wagner huldigte, indem er es wagte, einen eigenen Aufsatz mit dem gleichen Titel zu veröffentlichen, nur etwas mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tode seines Vorgängers.[7]

In der Tat findet man nach Wagners Tod praktisch kein Buch über die Kunst des Dirigierens, das sich nicht auf ihn bezieht, allen voran auf *Über das Dirigieren*, aber auch auf dessen Schwesterwerk, Wagners Aufsatz *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's* aus dem Jahr 1873.[8] Ob ein Autor über die Ästhetik des Dirigierens schreibt oder einen praktischen Leitfaden bietet, überall wird Wagner erwähnt und zitiert – manchmal wird sogar von ihm gestohlen.

Als exemplarisches Beispiel für die Quasi-Allgegenwärtigkeit von Wagner im Schrifttum über das Dirigieren darf uns hier – ohne wissenschaftliche Vollständigkeit erzielen zu wollen – ein einziges Notenzitat aus *Über das Dirigieren* dienen. Wagner lobte eine Aufführung der *Neunten Sinfonie* Beethovens, die er im Frühling 1839 (oder eher: 1840)[9] unter François-Antoine Habeneck in Paris erlebt hatte:

> »Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:

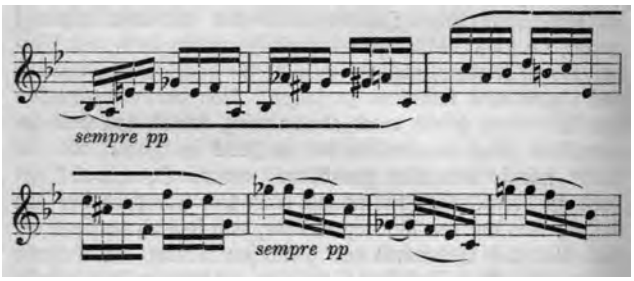


Abbildung 1

> So vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dies damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Konservatoir-Orchesters hörte.«[10]

5 Bruno Walter: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt a. M. 1947, S. 59.

6 Richard Strauss: Vorwort, in: Hans Diestel: *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen der Dirigiertechnik aus dem Blickpunkt des Ausführenden*, Berlin 1931, S. 5–7, hier S. 7.

7 Felix Weingartner: *Ueber das Dirigieren*, Berlin 1896.

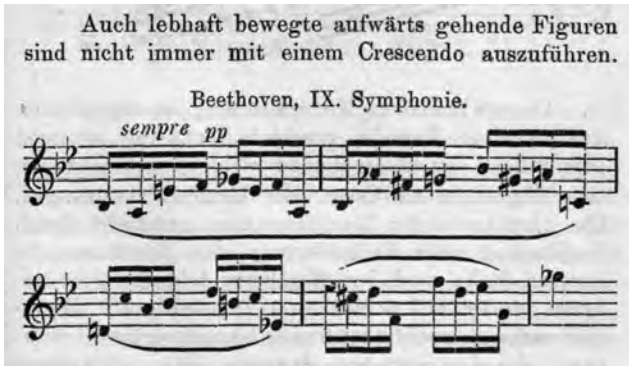
8 Wagner: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 275–304. Wir zitieren hier aus der Volksausgabe: GSS Bd. 9, S. 231–257.

9 Wagner schrieb 1839, aber Egon Voss hat bewiesen, dass es 1840 sein musste; siehe Wagner: *Über das Dirigiren* (1869), hg. von Egon Voss, Tutzing 2015, S. 12.

10 Wagner: *Über das Dirigieren*, S. 272.

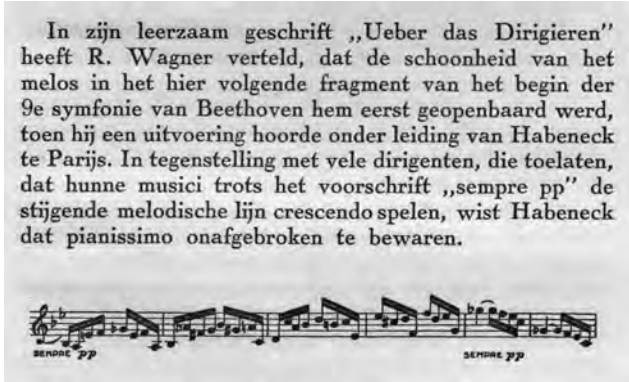
Dieses Notenbeispiel (Takt 116–122 im ersten Satz der *Neunten Sinfonie*) wird über mehr als ein Jahrhundert zu einer Art rotem Faden, der sich durch die Literatur über das Dirigieren zieht. Man findet ihn in der zweiten Ausgabe von Josef Pembaurs *Über das Dirigieren* aus dem Jahr 1907[11]

Abbildung 2



ebenso wie in einer holländischen Schrift über das Dirigieren von Marinus Cornelis van de Rovaart aus dem Jahr 1928 (sein Text paraphrasiert hier Wagners Aussage über das gleichmäßig ausgeführte *pianissimo*):[12]

Abbildung 3



Nicht einmal Hermann Scherchen kann der Versuchung widerstehen, dieses Beispiel zu bringen – nur will er offenbar nicht wie alle anderen vorgehen, deshalb zitiert er die Parallelstelle aus der Reprise (der Zweck bleibt aber der Gleiche, nämlich – wie er schreibt – »Legatofigurationen« darzustellen; Abbildung 4).[13] Noch 1997 zitierte Gunther Schuller in seinem *The Compleat Conductor* diese Stelle.[14]

11 Josef Pembaur: *Über das Dirigieren*, 2., bedeutend erw. Aufl., Leipzig 1907, S. 57.
12 Marinus Cornelis van de Rovaart: *De orkestdirigent*, Hilversum [1928?], S. 131.
13 Hermann Scherchen: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929, S. 48.
14 Aus urheberrechtlichen Gründen verzichten wir hier auf eine Faksimile-Wiedergabe dieser Seite; siehe Gunther Schuller: *The Compleat Conductor*, New York/Oxford 1997, Beispiel Nr. 15 auf S. 96.

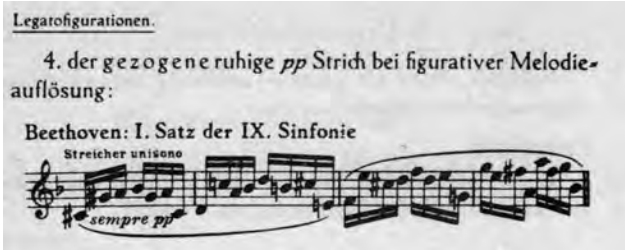


Abbildung 4

Man könnte behaupten – wie es auch Schuller tut – dass Wagner einfach eine problematische Stelle geschickt erkannt hätte, die auch späteren Dirigenten musterhaft erscheinen musste und von daher der Erwähnung wert war. Aber an ähnlichen *legato*-Beispielen fehlt es der Orchesterliteratur ja nicht, niemand müsste zwingend Wagners Beispiel bringen. Und die Literatur bietet auch andere Entlehnungen aus Wagners Schriften, nicht immer als solche gekennzeichnet. Josef Pembaur zum Beispiel zitiert *Über das Dirigieren* ohne Hinweis auf seine Quelle, wenn er über den langsamen Satz der *Sinfonie* Nr. 40 von Mozart schreibt (diese Passage finden wir bei ihm übrigens auf der gleichen Seite wie das oben erwähnte Beethoven-Zitat aus Wagner). In *Über das Dirigieren* schreibt Wagner von der »mondscheinartig aufsteigenden Violine« und bietet folgendes Notenzitat an:[15]

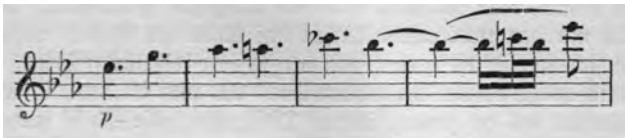


Abbildung 5

Dies wird durch Pembaur wie folgt paraphrasiert:[16]

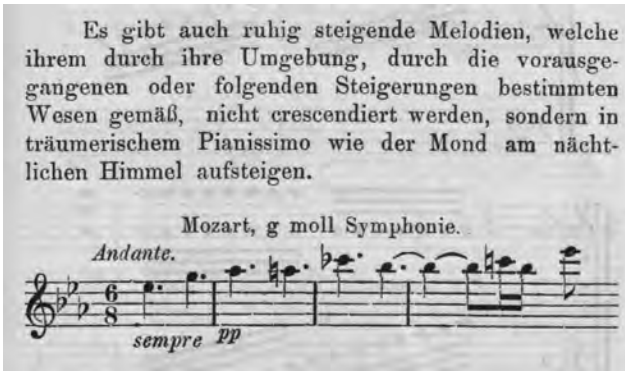


Abbildung 6

15 Wagner: *Über das Dirigieren*, S. 306.
16 Pembaur: *Über das Dirigieren*, S. 57.

Diese Beispiele widerspiegeln im Kleinen, was auch im größeren Zusammenhang gilt: dass Wagners Ansatz zur Interpretation des klassischen Repertoires zum allgemeinen Maßstab für die folgenden Generationen von Dirigenten wurde. Seine Ideen konnten sich so rasch und konsequent durchsetzen, nicht zuletzt, weil seine Freunde, Schützlinge, Gefolgsmänner und Anhänger in den Jahren nach seinem Tode die führenden Orchester Europas und Amerikas leiteten. Sein einziger Dirigier-›Schüler‹ war Hans von Bülow, der zum Mentor von Gustav Mahler, Richard Strauss und Walter Damrosch wurde; diese drei prägten später als Chefdirigenten das Musikleben unter anderem von Wien, Berlin und New York. Anton Seidl und Hans Richter arbeiteten als Wagners Bayreuther Kopisten und wanderten danach nach Amerika beziehungsweise nach England aus; in den 1890er-Jahren wurde Seidl Chefdirigent der New York Philharmonic, während Richter um die Jahrhundertwende das Musikleben Großbritanniens wie kein zweiter Dirigent dominierte. Arthur Nikisch spielte in den 1870er-Jahren im Bayreuther Orchester und wurde später zum ›Rubato‹-Dirigenten *par excellence* des frühen 20. Jahrhunderts, der die von Wagner geforderten Tempo-Modifikationen in der Musik Beethovens umsetzte (wie auf seiner berühmten Aufnahme der *Fünften Sinfonie* aus dem Jahr 1913 zu hören ist).[17] Und alle hielten sich für Erben der Wagner'schen Interpretationstradition, vor allem wenn es um die Sinfonien Beethovens ging.

Sogar diejenigen, die einen anderen Ansatz befürworteten, fühlten sich gezwungen, sich auf Wagners Ideen zu beziehen, wenn auch nur, um sie möglichst zu widerlegen. Als Heinrich Schenker 1912 sein Buch *Beethovens neunte Sinfonie* veröffentlichte, zeigte er sich von Wagner beinahe besessen.[18] Er zitierte längere Stellen aus Wagners Schriften, nur um zu beweisen, wie sehr dieser die letzte Sinfonie Beethovens missverstanden hätte. Schenker muss aber Wagners Schriften sehr gut gelesen haben, denn er erlaubte sich sogar – ohne Hinweis auf seine Quelle – eine sarkastische Verdrehung einer Stelle aus der sogenannten ›Vision von La Spezia‹, die erst ein Jahr zuvor in Wagners Autobiografie erschienen war. Wagner schrieb dort von der Inspiration zum Vorspiel des *Rheingold*: »nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen«,[19] während Schenker behauptete: »Besonders war es aber Wagner […], dem es versagt blieb, zu verstehen, wie die Musik sich durch sich selbst erläutert, der ihr daher irrtümlicherweise einen Drang zuschrieb, die Deutlichkeit, statt aus sich selbst, d. h. von innen, eben nur von außen zu empfangen«.[20]

17 Heute mehrfach auf YouTube zu finden, zum Beispiel www.youtube.com/watch?v=Gn7Wk5w250M (Zugriff 1. Juni 2018).

18 Heinrich Schenker: *Beethovens neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien/Leipzig 1912.

19 Richard Wagner: *Mein Leben*, München 1911, Bd. 2, S. 592.

20 Schenker: *Beethovens neunte Sinfonie*, S. 371.

Wagners Einfluss auf die Interpretation der Klassiker betraf aber mehr als Fragen des Ausdrucks und der Tempo-Modifikationen, denn vor allem im Falle der *Neunten Sinfonie* Beethovens empfahl er gewisse Änderungen im musikalischen Text, die von seinen wichtigsten Nachfolgern übernommen wurden. Diese Stellen werden in seinem Aufsatz zur Sinfonie aus dem Jahr 1873 detailliert aufgelistet. Wagner war davon überzeugt, dass Beethoven – der völlig taub war, als er seine *Neunte* komponierte – von den Unzulänglichkeiten im damaligen Instrumentenbau verhindert worden war, seine Ideen adäquat zu realisieren. Vor allem ging es Wagner um die Naturhörner und Naturtrompeten. Hätte Beethoven chromatische Ventilinstrumente zur Verfügung gehabt, meinte Wagner, so hätte er seine Partitur anders instrumentiert, und Wagner nahm es nun auf sich, diese im Geiste Beethovens zu ›vervollständigen‹; dass er sonst für absolute Texttreue plädierte, fand er keineswegs widersprüchlich. Im Scherzo hatte Wagner immer eine Unausgeglichenheit zwischen den Streichern und den Bläsern gestört, so empfahl er nun, die Melodie ebenfalls von den Hörnern spielen zu lassen.[21]

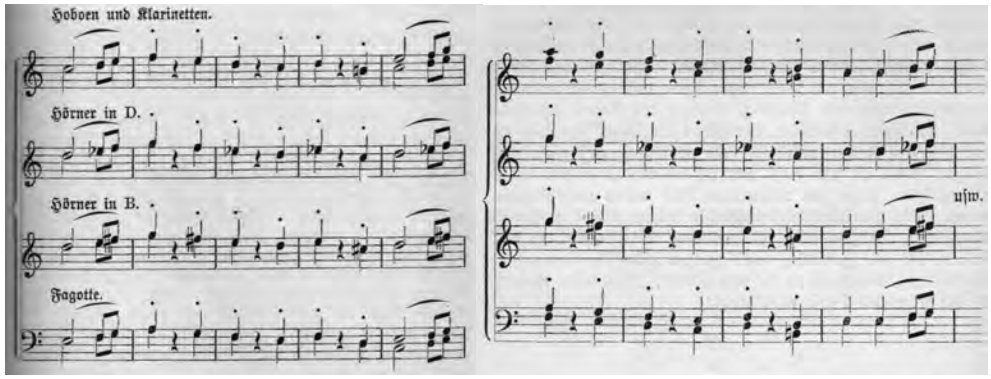


Abbildung 7

Die Arbeitspartituren der *Neunten Sinfonie* Beethovens, die von Gustav Mahler und Richard Strauss annotiert wurden, folgen hier dem Beispiel Wagners,[22] und auf Aufnahmen dieser Sinfonie von so verschiedenen Dirigenten wie etwa Arturo Toscanini und Hermann Scherchen hört man ebenfalls deutlich, wie sie an dieser Stelle die Hörner hinzufügten.[23] Auch andere Änderungen Wagners (etwa seine *espressivo*-Nuancierung der

21 Wagner: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's, S. 239 f.

22 Die annotierte Partitur von Strauss gehört der Familie Strauss in Garmisch-Partenkirchen; von Mahler sind zwei annotierte Partituren der 9. *Sinfonie* Beethovens erhalten, wovon eine online einsehbar ist: https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/3b5411dc-a48c-4444-afe9-7e6fdffc7ea6-0.1/fullview#page/80/mode/2up (Zugriff 1. Juni 2018).

23 Diese Aufnahmen sind heute auf YouTube erhältlich, siehe zum Beispiel Scherchen www.youtube.com/watch?v=FxY5tFgvhwQ und Toscanini www.youtube.com/watch?v=DuK133dK6eQ (Zugriff 1. Juni 2018).

Takte 138 ff. im ersten Satz)[24] wurden von Mahler, Strauss und weiteren übernommen. Raymond Holden hat in der *Musical Times* schon ausführlich dargestellt, wie sich die führenden Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts in ihrer Interpretation dieser Sinfonie konkret an Wagner anlehnten.[25]

Bedenkt man, dass Wagners Auffassung der *Neunten Sinfonie* Beethovens in der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte dieses Werks bis weit in das 20. Jahrhundert von zentraler Bedeutung blieb, so überrascht es, dass er diese Sinfonie insgesamt nur fünf Mal dirigierte: am 5. April 1846, 28. März 1847 und am 1. April 1849 in Dresden; am 26. März 1855 in London und am 22. Mai 1872 in Bayreuth, anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses (streng genommen waren es fünfeinhalb Mal, denn am 31. März 1858 dirigierte er zusätzlich die beiden mittleren Sätze in einem Privatkonzert zum Geburtstag von Otto Wesendonck in Zürich). Wagners erste Aufführung der *Neunten*, am Palmsonntag 1846 in Dresden, wird in der Literatur als Meilenstein in der Rezeptionsgeschichte des Werks beschrieben. Sein erster Biograf, Carl Glasenapp, schrieb im zweiten Band seines *Leben Richard Wagners* ein eigenes Kapitel über das Ereignis und fasste am Ende zusammen: »Unzweifelhaft hat Beethovens gewaltige letzte Symphonie erst durch ihre Dresdener Aufführung zum ersten Male wirkliches Leben gewonnen; von hier aus datierte ein tieferes Verständnis des bis dahin verschrienen Werkes«.[26] Alle weiteren Kommentatoren folgten dem Beispiel Glasenapps, bis hin zu Nicholas Cook in seinem *Cambridge Handbook* über die Sinfonie, dessen Kapitel über die »Performance and tradition« des Werks mit Wagner anfängt und schon auf der zweiten Seite eine Würdigung seiner ersten Aufführung aus dem Jahr 1846 bietet.[27]

Wagners Dresdner Aufführung war in der Tat wichtig – wie Holden erläutert, hat er Chor, Solisten und Orchester auf der Bühne so aufgestellt, wie seither üblich: mit dem Orchester vor dem Dirigenten, dem Chor hingegen in einem Halbkreis, terrassenmäßig hinter dem Orchester. Auch war es nur in Dresden, dass Hans von Bülow, später einer der wichtigsten Interpreten dieses Werks, die *Neunte* unter der Leitung Wagners hörte. Der erste aber, der die überragende Bedeutung dieser Dresdner Aufführung der Welt verkündete, war Wagner selbst, und zwar erst 25 Jahre später, als er erstmals in der Öffentlichkeit davon berichtete. In der Zwischenzeit hatte Wagner die *Neunte* zwar mehrmals in seinen Schriften erwähnt, aber immer im Abstrakten, ohne seine eigenen Aufführungen zu erwähnen – nicht einmal in seiner Autobiografie *Eine Mitteilung an meine*

24 Siehe Wagner: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's, S. 248.

25 Raymond Holden: The Iconic Symphony. Performing Beethoven's Ninth Wagner's Way, in: *The Musical Times* 152 (2011), Nr. 1917, S. 3–14.

26 Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 5 1910, Bd. 2, S. 167.

27 Nicholas Cook: *Beethoven. Symphony No. 9*, Cambridge 1993, S. 48–64.

Freunde aus dem Jahr 1851 werden sie erwähnt. Ab den späten 1860er-Jahren diktierte Wagner seine Erinnerungen an seine Frau Cosima (später als *Mein Leben* veröffentlicht). Daraus zog er 1871 seinen Bericht über die Dresdner Aufführung der *Neunten* vom Jahr 1846 und veröffentlichte ihn im zweiten Band seiner *Gesammelten Schriften*. Dort wurde der Bericht chronologisch im Jahr 1846 eingereiht. So stand dieser neben dem Programm zur Sinfonie, das Wagner tatsächlich 1846 geschrieben hatte, obwohl der Bericht ein Vierteljahrhundert später aus der Erinnerung verfasst worden war.[28] Erst jetzt fing die eigentliche Rezeption seiner Dresdner Aufführung an, die rückwirkend zum Schlüsselerlebnis in der Rezeptionsgeschichte des Werks hochstilisiert wurde. Man sollte aber diesen Bericht zusammen mit den anderen Schriften Wagners aus dieser Zeit – darunter *Über das Dirigieren, Beethoven* (1870) und *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's* (1873) – als eine Art Meta-Text auffassen. Diese Dokumente beziehen sich immer wieder aufeinander und haben insgesamt den Zweck, Wagner als Erben Beethovens zu erklären. Dass Wagner seinen Bericht über die Aufführung von 1846 nun überhaupt publizierte, hing vermutlich damit zusammen, dass er plante, das Werk bald wieder aufzuführen. Er war schon 1870 vom »Beethoven-Comité« in Wien eingeladen worden, die *Neunte* zu dirigieren, hatte aber schroff abgelehnt. Am 13. Mai 1870 sagte er zu Cosima: »wo ich einmal zu Hause sein werde, werde ich dir die Symphonie aufführen, aber mit all' dem Gesindel will ich nichts zu tun haben«.[29] So kam es, dass Wagner zwei Jahre später, in seinem letzten »zu Hause«, nämlich Bayreuth, die Sinfonie in der Tat aufführte.

Mit Ausnahme seiner eigenen Texte haben wir nur wenige Quellen, die uns Aufschluss darüber geben, wie Wagner überhaupt dirigierte. Nur im Falle der Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis* von Gluck ist eine handschriftliche Kopie einer eigenen Dirigierpartitur Wagners aus dem Jahr 1856 erhalten;[30] und in der Zentralbibliothek Zürich liegen Streicherstimmen von Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, die auf Wagners Geheiß mit Vortragszeichen annotiert wurden.[31] Verschiedene Zeitzeugen belegen allerdings, dass Wagner die Werke des klassischen Repertoires oft auswendig probte und dirigierte, darunter auch die *Neunte* Beethovens.[32] Wir wissen, dass er in jungen Jahren eine Partitur der *Neunten* besaß, aber

28 Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Leipzig 1871. Der »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846« wurde auf S. 65–74 abgedruckt, das Programm auf S. 75–84.

29 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 1, München 1976, S. 230 (Eintrag vom 13. Mai 1870).

30 In der Zentralbibliothek Zürich aufbewahrt, Signatur MS Q 861, hier online einsehbar: www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/827653 (Zugriff 1. Juni 2018).

31 Siehe mein *Richard Wagner's Zurich*, Rochester, NY 2007, Kapitel 8: »Wagner conducts«, S. 163–182, insbes. S. 170–173.

32 Siehe Gustav Adolph Kietz: *Richard Wagner in den Jahren 1842–1849 und 1873–1875. Erinnerungen*, Dresden 1905, S. 50, und Adolf Wallnöfer: *Autobiographie*, [München: Privatdruck der Familie, ohne Datum], S. 17.

es ist nicht auszuschließen, dass er sich in späteren Jahren auf sein Gedächtnis verließ, so erstaunlich uns dies heute vorkommen mag. Rezensionen seiner Aufführungen sind natürlich erhalten. Diese bestätigen, dass er mit viel *Rubato* dirigierte, aber sie sind sonst wenig aufschlussreich. Nach seiner Flucht aus Dresden im Jahr 1849 trat Wagner nur noch als Gastdirigent auf, auch führte er letztmals in Zürich Anfang der 1850er-Jahre regelmäßig als Gast die Sinfonien Mozarts und Beethovens mit einem von ihm trainierten Orchester auf (wenn auch nur mit dem semi-professionellen Orchester der dortigen Allgemeinen Musikgesellschaft). Ab den 1860er-Jahren dirigierte Wagner auf seinen Reisen hauptsächlich seine eigenen Werke. Erst anlässlich seiner Aufführung der *Neunten* im Jahr 1872 in Bayreuth werden die Kritiken für uns interessanter, denn er war inzwischen so berühmt beziehungsweise berüchtigt, dass Musikzeitschriften und Zeitungen von diesem Auftritt ausführlich Kenntnis nahmen. Aber auch hier wünschte man sich oft mehr Information, als geboten wird. Die wichtigsten Rezensionen seiner Bayreuther Aufführung der *Neunten Sinfonie* sind von Otto Leßmann in der *Neuen Berliner Musikzeitung*,[33] der sich allerdings eher auf die Details des Gesamtanlasses konzentriert (unter anderem auf die Grundsteinlegung) als auf Wagners Interpretation der *Neunten*, von Wilhelm Tappert für das *Musikalische Wochenblatt* (die Zeitschrift, die von Wagners eigenem Verleger Fritzsch herausgegeben wurde),[34] sowie von Wagners zeitweiligem Assistenten Heinrich Porges, dessen Bericht bald danach in Buchform bei Kahnt in Leipzig erschien.[35]

Neben vielen Details über das Essen, die Gäste und die allgemeine Stimmung bieten Porges und (vor allem) Tappert Informationen über die Proben, die Wagner mit Orchester und Chor hielt. Dennoch bleibt naturgemäß ohne musikalische Quellen vieles ungewiss. Und auch jene Musiker, die dort mitspielten und später zu bedeutenden Dirigenten der *Neunten* wurden – Hans Richter, Arthur Nikisch und Anton Seidl – hinterließen weder annotierte Partituren noch irgendwelche ausführlichen Berichte des Ereignisses oder eine eigene Aufnahme der *Neunten Sinfonie*.[36] Hans von Bülow, dessen Auffassung der *Neunten* später für Mahler, Strauss und andere so wichtig wurde, war nicht einmal in

33 Otto Leßmann: Pfingsten 1872 in Bayreuth, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), S. 178–180 (Nr. 23, 5. Juni 1872) sowie S. 185–187 (Nr. 24, 12. Juni 1872).

34 Wilhelm Tappert: Die Festtage in Bayreuth, in: *Musikalisches Wochenblatt* 3 (1872) S. 358 f. (Nr. 23, 31. Mai 1872), S. 375 f. (Nr. 24, 7. Juni 1872), S. 391–394 (Nr. 25, 14. Juni 1872) sowie S. 407–410 (Nr. 26, 21. Juni 1872).

35 Heinrich Porges: *Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth* (22. Mai 1872), Leipzig 1872.

36 Von Arthur Nikisch hat sich überhaupt kein Nachlass erhalten. Zu Seidl siehe »Anton Seidl collection of musical papers«, Columbia University Libraries, www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4079322/ (Zugriff 5 Februar 2019); zu Richter siehe Christopher Fifield: *Hans Richter*, Woodbridge 2016, S. XVI f.

Bayreuth dabei, da er den Verlust seiner Frau Cosima an Wagner immer noch nicht überwunden hatte; wie oben erwähnt, hatte er Wagners Interpretation der Sinfonie nur in den 1840er-Jahren erlebt. Von ihm haben wir zwar ebenfalls keine annotierte *Neunte*, allerdings hatte Richard Strauss in seiner Jugend die ganzen Vortragsbezeichnungen von Bülows in seine eigene Ausgabe der Sinfonien Beethovens eingetragen. Er war offenbar der Meinung, er hätte dadurch einen Draht zu Wagner selbst; Jahre später schrieb er ganz vorne in seine letzte, ebenfalls annotierte Arbeitspartitur der *Neunten*: »Alles Wesentliche über diese Sinfonie ist von Rich. Wagner«. Und als Gustav Mahler nach einer Wiener Aufführung der *Neunten* im Jahr 1900 von der Presse wegen seiner Retuschen der Partitur stark angegriffen wurde, ließ er für das Publikum der Konzert-Wiederholung eigens einen Text drucken und aushändigen, worin er zu seiner Verteidigung explizit auf Wagners Praktiken und auf dessen Aufsatz über die *Neunte* verwies.[37]

Wir können also einen ›Stammbaum‹ für die Interpretationsgeschichte der *Neunten Sinfonie* Beethovens konstruieren, der mit Wagner anfängt und über von Bülow, Mahler, Strauss, Weingartner, Walter, Klemperer und Furtwängler bis weit in das 20. Jahrhundert reicht, aber wir stehen vor der merkwürdigen Tatsache, dass die Generation ab Mahler und Strauss (die sich voll und ganz zur Auffassung Wagners bekannte) nie eine Aufführung unter der Leitung Wagners gehört hatte, sondern auf die mündliche Überlieferung von Hans von Bülow beziehungsweise auf Wagners eigene Schriften angewiesen war.

Nun aber ist eine Quelle aufgetaucht, die uns neue Einsichten in Wagners Interpretation der *Neunten* bietet und als Folge dessen auch gewisse Fragen für die obengenannte ›Wagner'sche‹ Interpretationsgeschichte der Sinfonie aufwirft. In der Bibliothek des Wagner-Museums in Bayreuth liegt eine Partitur der *Neunten Sinfonie*, dort anscheinend in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg deponiert, deren Titelblatt folgende Vermerke trägt: »Adolf Wallnoefer Wien« in Tinte; »1871. Bayreuth« in Bleistift; dann einen Stempel »Adolf Wallnöfer« und schließlich »während der Probe eingetragen«, erneut in Bleistift (Abbildung 8).

Das Jahr »1871« wurde wohl von einer fremden Hand geschrieben, vielleicht vom Bibliothekar hinzugefügt, als der Band in den 1950er-Jahren katalogisiert wurde (das Erscheinungsdatum dieser Litolff-Ausgabe war in der Tat 1871, was zwar nirgendwo in der Partitur selbst steht, aber beim Katalogisieren üblicherweise ermittelt wird). Dieses Exemplar enthält zahlreiche Annotationen. Aber es ist nicht sofort ersichtlich, wann genau sie gemacht wurden und inwiefern sie einen belegten Bezug zu Wagner haben. Dafür brauchen wir etwas mehr Informationen über deren Provenienz.

Adolf Wallnöfer (1854–1946) ist kein gänzlich Unbekannter. Zu seinen wichtigen Geburtstagen erschienen gelegentlich biografische Artikel in der deutschen Fachpresse,

37 Für ein Faksimile dieses Textes siehe Knud Martner: *Mahler's Concerts*, New York 2010, S. 124.

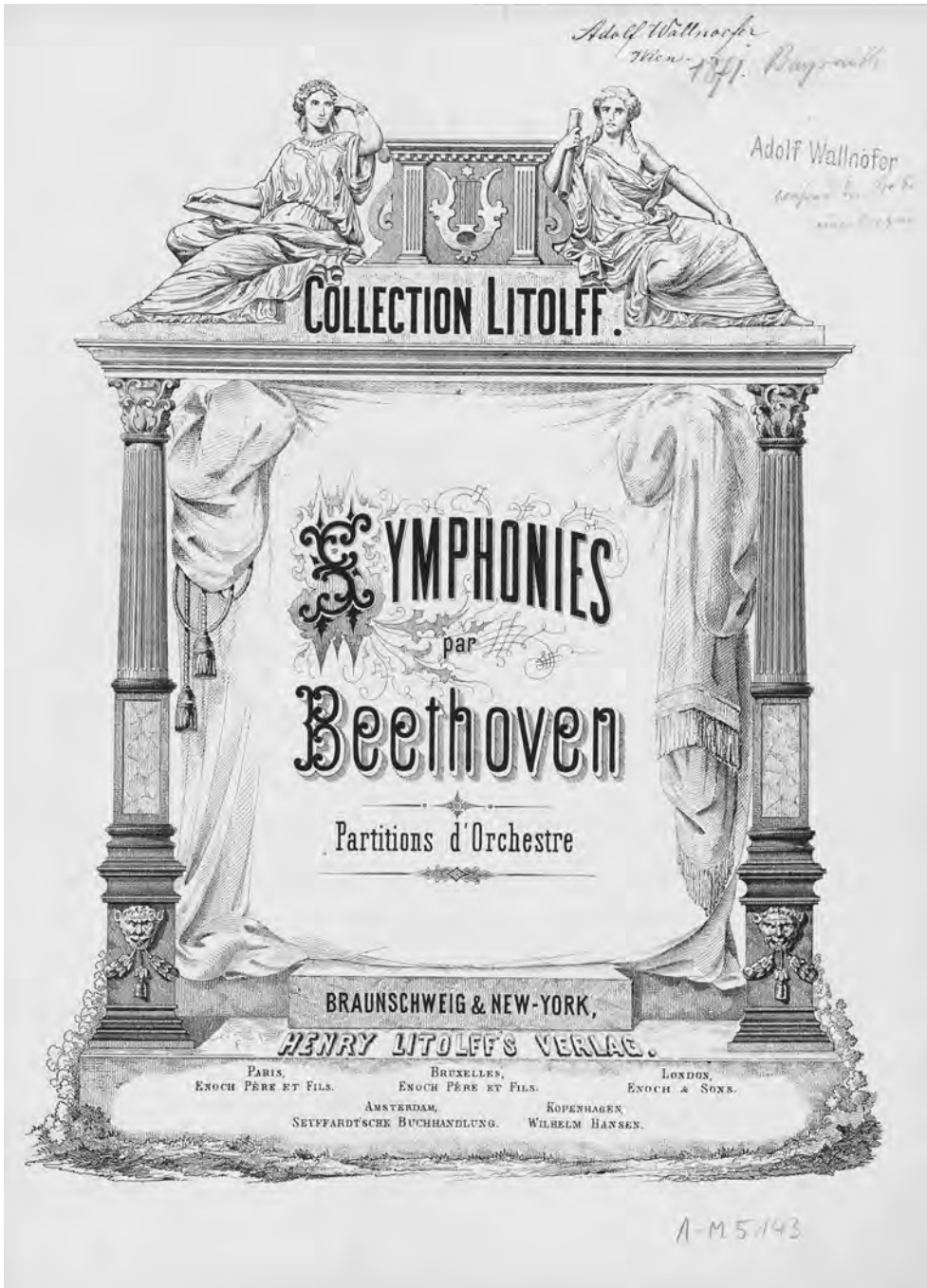


Abbildung 8 Titelseite zur von Wallnöfer annotierten Partitur von Beethovens Neunter (»1871«)

allerdings ging er schon zu Lebzeiten weitgehend vergessen (ein Artikel in der *Zeitschrift für Musik* von April 1939 zu seinem 85. Geburtstag beginnt mit der Frage: »Wer kennt heute noch den Namen Adolf Wallnöfers?«).[38] Die neuere Wallnöfer-Bibliografie besteht aus einem einzigen Artikel von Christiane Wiesenfeldt aus dem Jahr 2006.[39] In der Wagner-Literatur wird er so gut wie nie erwähnt. Die Familie Wallnöfer hat inzwischen seine eigene, in späten Jahren geschriebene Autobiografie herausgegeben. Darin stellt er sich quasi ins Zentrum der deutschen Musikwelt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er beschreibt, wie er mit Nietzsche spazieren ging, wie er als Kopist für Wagner in der »Nibelungenkanzlei« arbeitete, wie er die großen Wagner-Rollen unter Mahler in Prag und Wien sang, wie er sich mit Brahms in Wien unterhielt und vieles mehr.[40] Man könnte fast meinen, es handle sich hier um eine Art ›Walter-Mitty‹-Figur – einen Fantasten, an den sich sonst niemand erinnert (denn »Wer kennt heute noch den Namen Adolf Wallnöfers?«, siehe oben). Aber auch wenn die Autobiografie Wallnöfers hie und da anscheinend kleine Flüchtigkeits- beziehungsweise Erinnerungsfehler aufweist, bestätigen die Forschungen Wiesenfeldts sowie neuere Ermittlungen des Schreibenden, dass Wallnöfer nicht nur die obgenannten Persönlichkeiten kannte (so bringt Wiesenfeldt in ihrem Artikel unter anderem Briefe von Brahms, Liszt, Mahler, Strauss im Faksimile), sondern in der Tat ein bemerkenswerter Mann war, der zu Lebzeiten Erfolge auf den großen Bühnen der Welt erlebte, etwa in New York. Der Theaterintendant Angelo Neumann, für seine Wagner-Truppe berühmt, erinnerte sich später an Wallnöfer als »einen vortrefflichen Darsteller des Siegmund«,[41] Zeitungsberichte und Konzertplakate bieten ebenfalls unleugbare Beweise seiner Tätigkeiten als Heldentenor[42] – als er Prag 1895 verließ, brachte sogar das *Prager Tagblatt* einen Artikel auf der ersten Seite mit dem Titel »Wallnöfer's Abschied« und beschrieb ihn als »erklärte[n] Liebling des Publicums«.[43] Seine Stimme kann man heute auch auf YouTube bewundern.[44] Er war übrigens auch als Komponist tätig – seine Oper *Eddystone* wurde 1889 in Prag unter keinem Geringerem als Carl Muck uraufgeführt.

38 Roderich von Mojsisovics: Der Nestor der deutschösterreichischen Tondichter. Zum 85. Geburtstage Adolf Wallnöfers (26. April), in: *Zeitschrift für Musik* 106, S. 404–406.

39 Christiane Wiesenfeldt: »Niemals nach leicht errungener Popularität haschend […]«. Ein Portrait des Sängers und Komponisten Adolf Wallnöfer (1854–1946), mit unveröffentlichten Briefen von Liszt, Brahms, Strauss und Mahler, in: *Die Tonkunst online* 4 (2006), Ausgabe vom 1. April.

40 Wallnöfer: *Autobiographie*, S. 21 f., 51 und 72.

41 Angelo Neumann: *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig 51907, S. 275.

42 Siehe etwa Martner: *Mahler's Concerts*, S. 51–53.

43 Dr. v. B.: Wallnöfer's Abschied, in: *Prager Tagblatt* vom 25. Mai 1895, S. 1–3.

44 Für »Lache Bajazzo« aus Leoncavallos *Pagliacci* (auf Deutsch), siehe www.youtube.com/watch?v=7J-lJZUzw8c (Zugriff 1. Juni 2018).

In seiner Autobiografie schreibt Wallnöfer, er hätte Anfang Mai 1872 einem von Wagner dirigierten Konzert in Wien beigewohnt und sei nachher mit anderen jungen Bewunderern und dem Komponisten zusammengesessen. Wagner lud sie alle zur Grundsteinlegung in Bayreuth ein, die zwei Wochen später, an seinem 59. Geburtstag (22. Mai) stattfinden sollte. Wallnöfer fuhr hin. Da er Gesang studierte (er war damals noch Bariton) und den Leipziger Chordirektor Carl Riedel kannte, der bei der Einstudierung des Chors half, durfte Wallnöfer in der Aufführung der *Neunten Sinfonie* Beethovens unter Wagners Leitung im Markgräflichen Opernhaus mitsingen. Aus der Erinnerung schreibt er unter anderem: »Wagner dirigierte nun [das heißt in der Probe] auswendig die 9. Symphonie von Beethoven und machte dabei viele bemerkenswerte Tempoänderungen [...]. Ich hatte meine Partitur mitgenommen um mitzulesen und notierte mir alles genau«.[45] Von daher erklärt sich also die Bemerkung auf dem Titelblatt der Bayreuther Partitur: »während der Probe eingetragen«. Auffallend ist, dass Wallnöfers Annotationen in den ersten drei Sätzen am ausführlichsten sind – was aber einen weiteren Beweis für deren Echtheit bietet, denn im letzten Satz musste er mitsingen und konnte an diesen Stellen selbstverständlich nichts notieren.

Wenn man Wallnöfers Partitur mit den Berichten von Porges und Tappert vergleicht, so findet man bemerkenswerte Kongruenzen, aber auch einige wichtige Unterschiede, die darauf hinweisen, dass Wallnöfer vielleicht der aufmerksamste Beobachter dieser drei war. Wir werden hier einige wenige Beispiele näher anschauen. Über die erste Erwähnung des »Freude«-Themas im letzten Satz schreibt Porges: »Und nun begannen die Bässe und Violoncelle im mystischen Unisono jene Melodie, in der wie nie zuvor das Evangelium der Menschheit verkündet wird.«[46] In seiner Partitur notiert hier Wallnöfer das Wort »mystico« – so scheint es naheliegend, dass beide einen Begriff verwenden, der von Wagner während der Probe genannt wurde. Ein interessantes Beispiel bietet auch der langsame Satz. Hierüber schreibt Tappert:

> »Die Verständigung wird sehr erleichtert durch erläuternde Bemerkungen, welche Wagner in der knappen Form des Kernspruchs zu geben pflegt. ›Keine Gefühls-Nuance! kein Affect! Wie hinter einem Schleier muss das klingen!‹ – und der Hornist blies seine Cesdur-Tonleiter (3. Satz) sofort ganz anders.«[47]

In seiner Partitur notiert Wallnöfer an dieser Stelle ebenfalls »ohne Affect« (Abbildung 9).

Porges beschreibt diese Passage ähnlich wie Tappert, aber mit einem bedeutenden Unterschied, nämlich »Effekt« statt »Affect«:

45 Wallnöfer: *Autobiographie*, S. 17.
46 Porges: *Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie*, S. 29.
47 Tappert: Die Festtage in Bayreuth, S. 376.

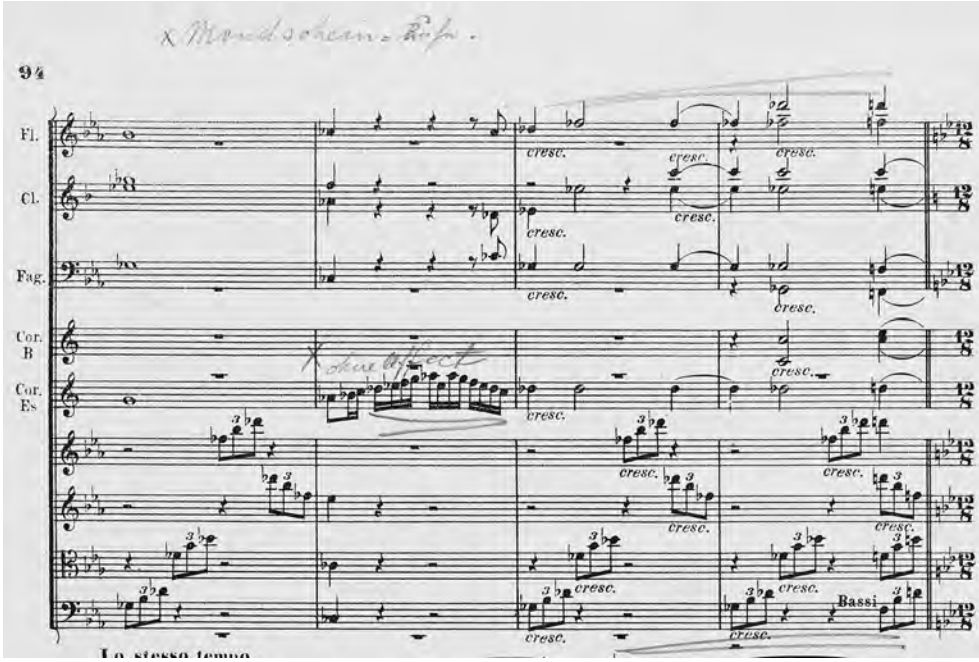


Abbildung 9 **Von Wallnöfer annotierten Partitur der Neunten, S. 94**

> »Und wie verstand da der Meister die Spieler unmittelbar in das Wesen der Sache einzuführen! ›Wie über die Wolken her müsse diese Stelle erklingen;‹ ›sie dürfe gar nicht auf den Effekt gespielt werden:‹ ›je zarter, desto hörbarer;‹ lauteten seine das ideale Bild wie blitzartig vor die Seele zaubernden Bemerkungen. […] Es ist, als wäre der Schleier gehoben, der uns sonst das Wesen der Dinge verhüllt, und wir dürfen nun offenen Auges die Tiefen der Gottheit schauen. Diese überirdische Spannung einer erhabenen Andacht fließt dann (Modulation nach Cesdur) in alle unsere Lebensadern ein, und selige Schauer, die wir nie vorher gekannt, erfassen unser Herz.«[48]

Vielleicht hat Porges Wagners Worte nicht genau mitbekommen. Schließlich saß Wallnöfer im Chor, wird also Wagner direkt ins Gesicht geschaut haben, Porges hingegen saß vermutlich im Zuschauerraum, also hinter Wagners Rücken, wo des Meisters Erklärungen leichter missverstanden werden konnten. Bei Wallnöfer ist es übrigens bemerkenswert, dass er hier zudem »Mondschein-Rufe« schreibt, denn diese Metapher finden wir auch sonst bei Wagner in dieser Zeit (siehe etwa Wagners oben zitierte Beschreibung der »mondscheinartig aufsteigenden Violine« bei Mozart in *Über das Dirigieren*).

Es gibt noch andere Stellen, wo sich Wallnöfer und Porges unterscheiden. Über den Anfang des ersten Satzes schreibt Porges:

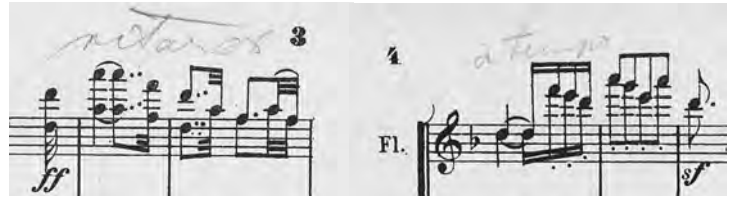
> »Die zwei letzten Takte vor dessen Eintreten [des ersten Themas] wurden sehr breit und bedeutend langsamer als das Vorangehende ausgeführt, wodurch das ganze Crescendo den Charakter einer majestätischen Größe und Erhabenheit erhielt.«[49]

48 Porges: *Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie*, S. 22 f.

49 Ebd., S. 6.

Wallnöfer hingegen notiert in seiner Partitur, dass dieses *Ritardando* erst ab dem Thema galt:

Abbildung 10



Und an einer anderen Stelle im ersten Satz (ab Takt 194) notiert Wallnöfer ein *a tempo* zwei Takte später als Porges (der diese Takte hier genau wie bei Beethoven zitiert):[50]

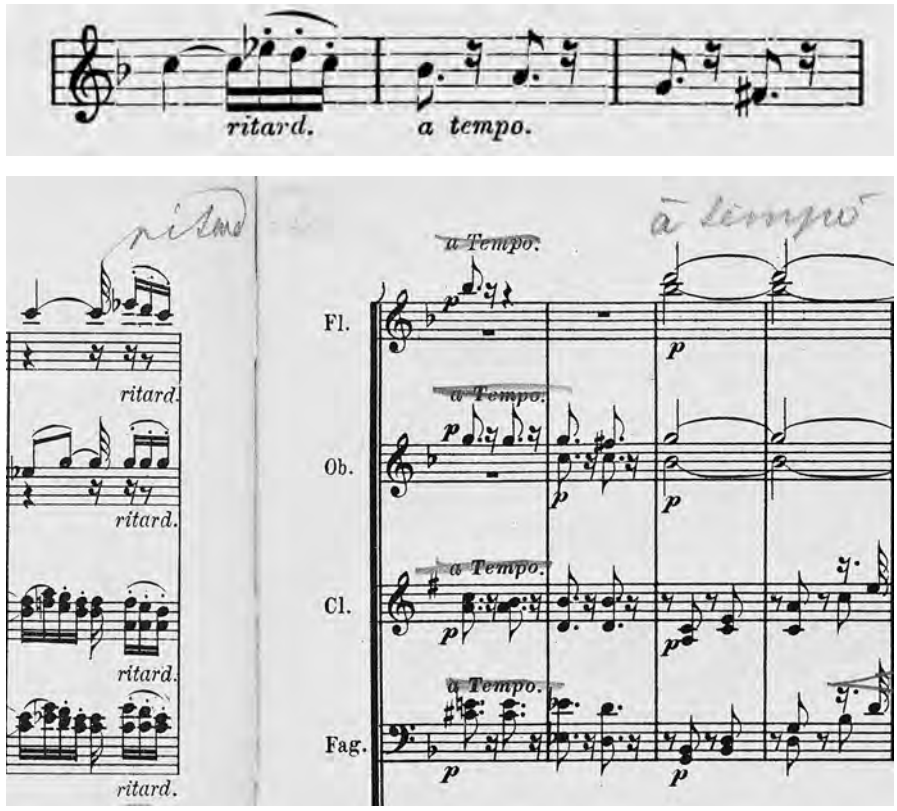


Abbildung 11

Über das Scherzo schreibt Porges:

> »Wie sinnig und drastisch zugleich wirkte (nach einem mäßigen Crescendo) das plötzliche Eintreten des Piano am Schlusse der schwierigen von dem Oboisten mit großer Zartheit gespielte Periode:«[51]

50 Ebd., S. 10.
51 Ebd., S. 17.

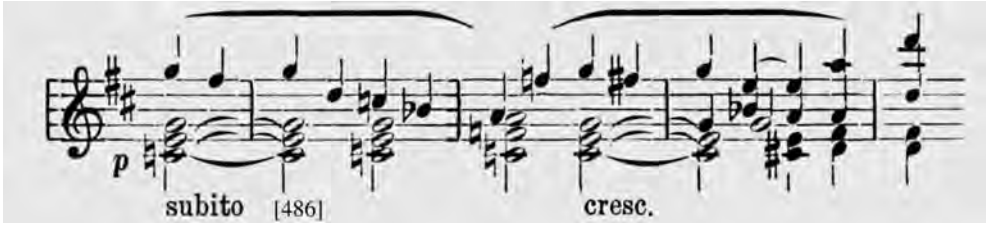


Abbildung 12

Wallnöfer bringt aber dieses *piano* einen Takt früher; er streicht sogar das *piano* durch, das von Porges in seinem Notenzitat (gemäß Beethoven) gegeben wird:

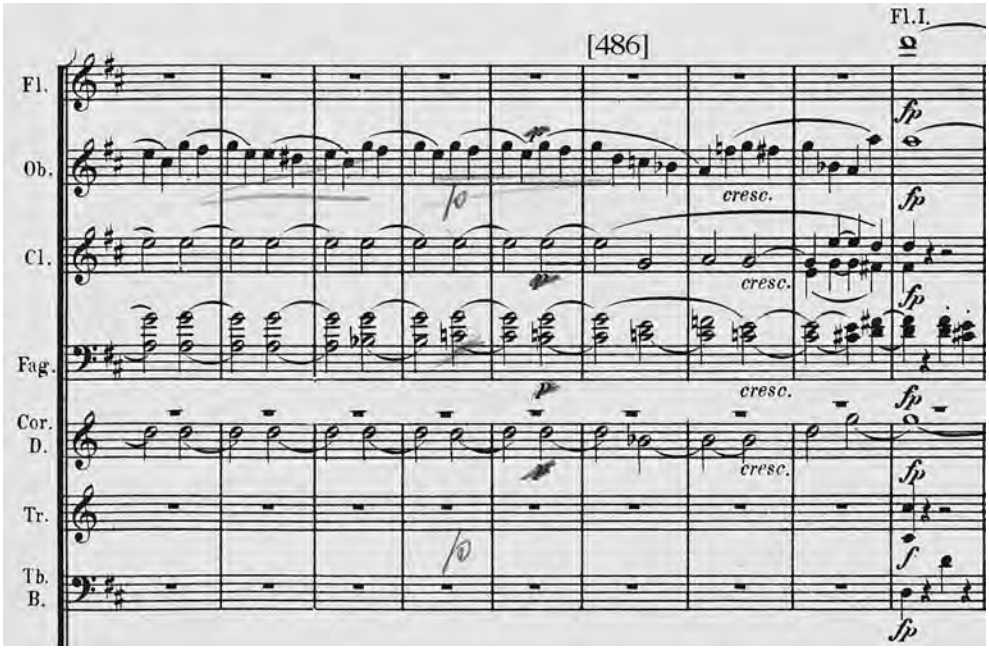


Abbildung 13

Wir können natürlich nicht objektiv wissen, wer Wagners Interpretation genauer wiedergibt. Nach eingehendem Studium von Wallnöfers Partitureintragungen, die auch viel mehr Details bieten als der Bericht von Porges, tendiert der Schreibende zur Meinung, dass im Allgemeinen Wallnöfer eher zu trauen ist. Dabei geben die Unterschiede zwischen den Berichterstattern zu denken – nicht nur im Hinblick auf die vorliegende Probensituation, sondern auch was die bisher als sehr vertrauenswürdig geltende, vier Jahre später entstandenen Berichte von Porges über den Verlauf der Proben zur Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth angeht.[52]

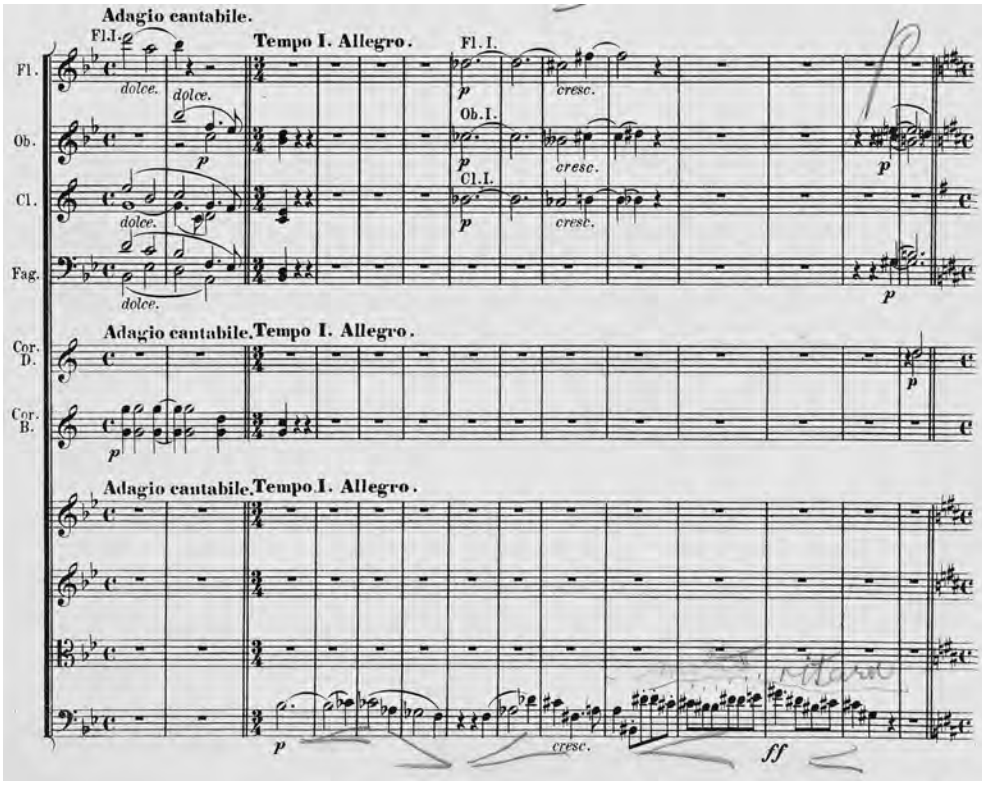
52 Heinrich Porges: *Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Eine Studie über Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«* München 1876.

Ob Wagner hier oder dort ein *piano* einen Takt früher oder später verlangte, ist zwar interessant, aber an sich allein nicht von besonderer Bedeutung. Insgesamt jedoch bietet Wallnöfers Partitur eine bisher ungeahnt detaillierte Quelle, die uns Wagners Kunst des Dirigierens veranschaulicht. Hier finden wir jene vielen Modifikationen in der Dynamik und im Tempo, von denen Wagners Zeitgenossen berichteten und die er selber in seinen Schriften empfahl. Nicht jede Seite dieser Partitur ist annotiert, aber an mancher Stelle finden wir pingelig detaillierte Angaben, etwa bei einem der Bassrezitative im letzten Satz, wo Wagner sogar den Auftakt zu Takt 81 um einen Viertel versetzte (Abbildung 14).

Es darf hier nicht verschwiegen werden, dass Wallnöfer im Scherzo die Verdopplungen anzeigt, die Wagner erst in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1873 beschrieb, allerdings fügt Wallnöfer das Datum »Jänner 1873« hinzu (Abbildung 15).

Vermutlich erzählte ihm Wagner in jenem Monat von der Idee dieser Horn-Verdoppelung, denn sein Aufsatz über die Sinfonie erschien erst später im Jahr. Nur an einer anderen Stelle hat Wallnöfer »Jänner 1873« hinzugefügt. Es scheint also, dass er seine Partitur durchaus als ›Reliquie‹ jener Bayreuther Aufführung der *Neunten Sinfonie* aus dem Jahr 1872 betrachtete, weshalb er diese späteren Hinzufügungen ausdrücklich als solche kennzeichnete. Dies wiederum suggeriert, dass Wallnöfer in den Jahren danach keine Änderungen mehr vornahm, da er seine Quelle sonst unberührt lassen wollte.

Wenn man die Partitur Wallnöfers mit den von Mahler oder Strauss annotierten Partituren der *Neunten* vergleicht – Dirigenten, die sich ja dezidiert in der direkten Nachfolge Wagners verstanden – so stellen wir zahllose Unterschiede fest. Dies soll uns an und für sich nicht überraschen. Einerseits folgten Mahler, Strauss und ihre Nachfolger dem Beispiel Hans von Bülows, der ihnen quasi als Apostel des Meisters erschien, aber seit den 1840er-Jahren keine *Neunte* mehr unter Wagners Leitung erlebt hatte. Andrerseits orientierten sie sich zwangsweise am Bericht von Porges beziehungsweise an Wagners Aufsatz über die Sinfonie, die er ein Jahr nach seiner Aufführung veröffentlichte und worin er seine Erkenntnisse festhielt, zu denen er erst im Laufe der Bayreuther Aufführung beziehungsweise danach gekommen war. Die ›Wagner'sche Tradition‹ in der Rezeptionsgeschichte der *Neunten*, worauf sich Mahler, Strauss und andere bezogen, war also quasi eine Schimäre, die zwar Wagners Ideen und seiner Ästhetik huldigte, die aber – soweit wir dies anhand Wallnöfers Partitur beurteilen können – zu einem wesentlich anderen klanglichen Ergebnis führen musste als Wagners eigene Aufführung der Sinfonie in Bayreuth. Allerdings hätte es Wagner vermutlich nicht anders gewollt: In seinen Schriften wird die Lebendigkeit des Vortrags als Ideal hervorgehoben – auch deshalb weigerte er sich (auch für seine eigenen Werke), Metronom-Angaben zu fixieren. Seine Kunst des *Rubato* musste von Natur aus flexibel sein – »zartlebig«, wie er zu



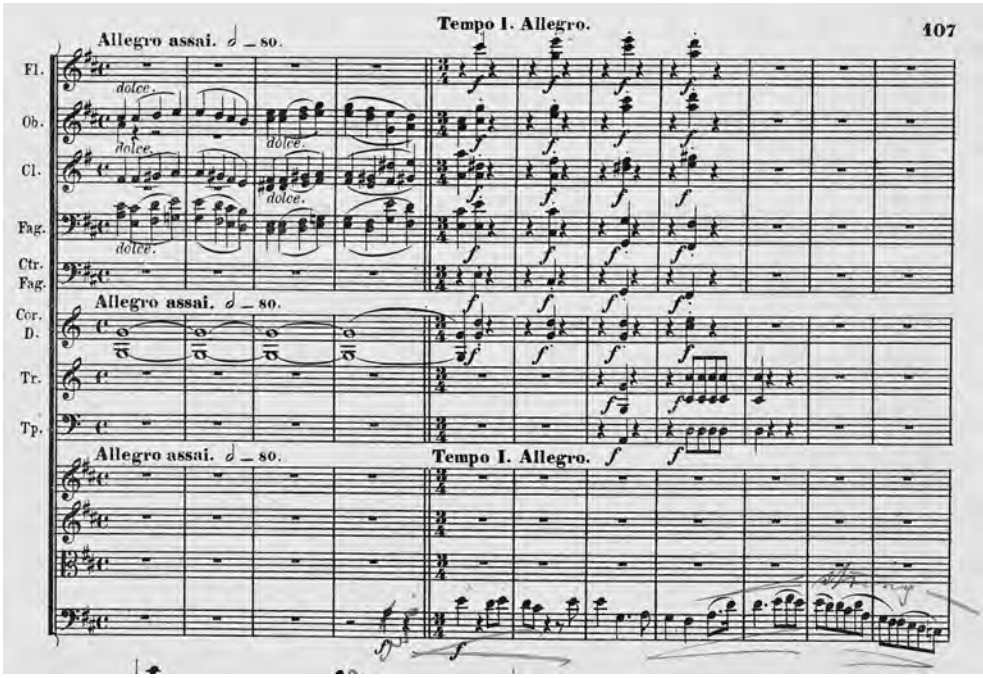


Abbildung 14 Partitur nach Wallnöfer, 4. Satz, Takt 63–87

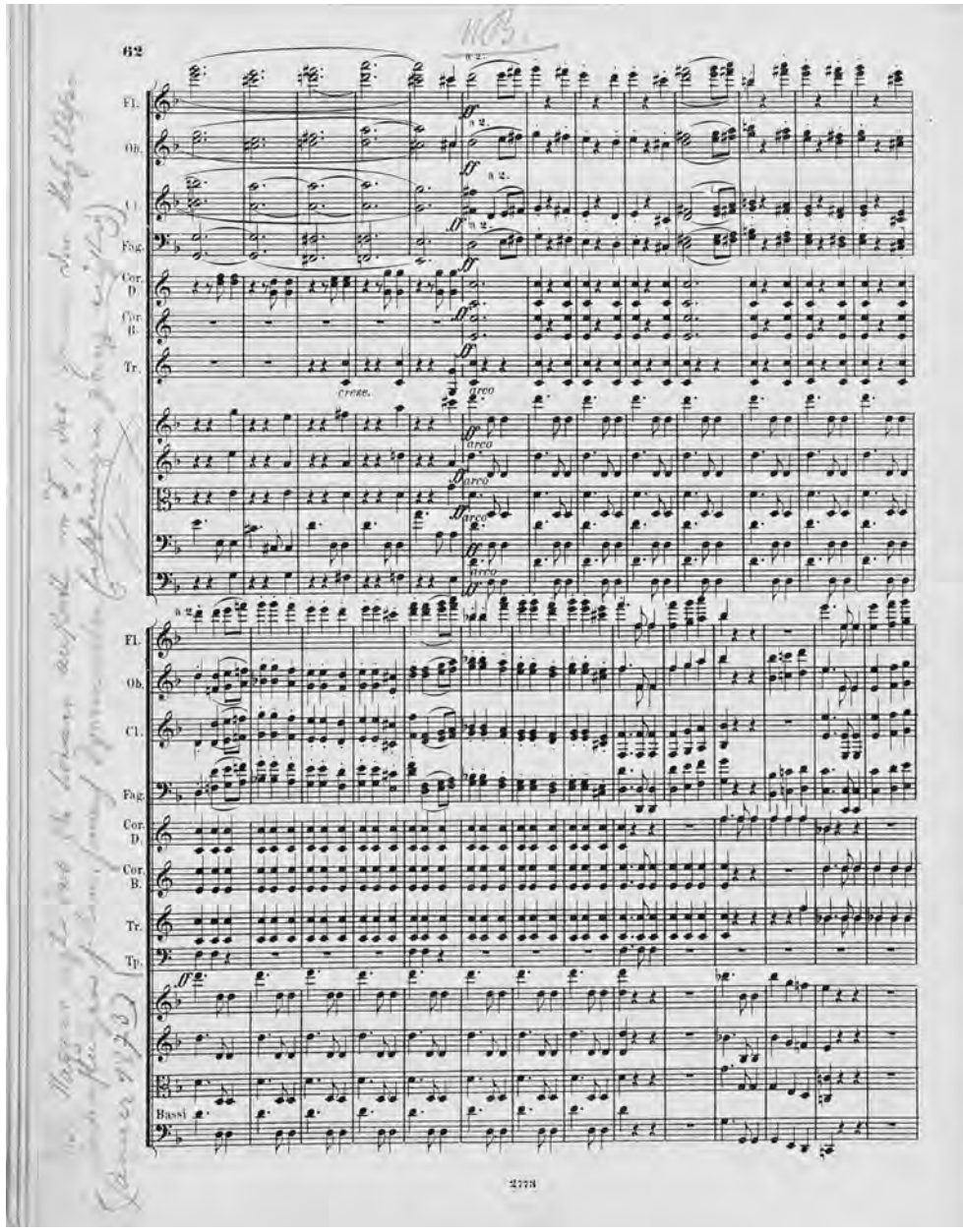


Abbildung 15 Partitur nach Wallnöfer, S. 62 (2. Satz) mit Vermerk: »NB. Wagner sagt das die Hörner anstatt in D, das Thema der Holzbläser unterstützen sollen. (nach dynamischen Erfahrungen ganz richtig) (Jänner 1873).«

schreiben pflegte[53] – und hätte nie festgeschrieben werden können. Nur dank dieser Flexibilität konnte Wagner auch die Retuschen Beethovens mit seinem Glauben an die absolute Texttreue in Einklang bringen, ohne den damit verbundenen Widerspruch zu erkennen. Die Interpretation eines Werks sollte für Wagner aus dem Werk selbst fließen, sie durfte nicht auf Basis eines von außen her aufgezwungenen Schemas erfolgen. Heinrich Schenker zum Trotz können wir Wagners Kunst des Dirigierens vielleicht am besten mit jenen Wörtern zusammenfassen, die er in anderem Zusammenhang in seiner Autobiografie notierte: »nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen«. Die Quellen lassen nicht daran zweifeln, dass seine Nachfolger – ob Bülow, Mahler, Strauss, Nikisch oder Furtwängler – in ihrer Dirigierkunst ebenfalls dieser Meinung waren. Darin gehörten sie vielleicht doch alle zur gleichen, ›Wagner'schen‹ Tradition.

53 Siehe etwa Wagner: *Über das Dirigieren*, S. 291.

Lena-Lisa Wüstendörfer

Streit um *Fidelio*. Gustav Mahler und Felix Weingartner im Disput um Werktreue

Die Rezeption von Ludwig van Beethovens einziger Oper *Fidelio* erlebte zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Aufschwung: Maßgebend für das neu geweckte Interesse waren mit Gustav Mahler und Felix Weingartner zwei der profiliertesten Dirigenten der Zeit. Beide räumten Beethoven in ihrem Konzertrepertoire den Platz des unangefochtenen Spitzenreiters ein,[1] und für beide hatte *Fidelio* in ihrer persönlichen Wertschätzung einen besonders hohen Stellenwert. Ihre Vorstellungen davon, wie eine dem Komponisten angemessene Umsetzung dieser Oper zu gestalten sei, unterschieden sich jedoch grundlegend voneinander. Die Sichtweisen auf *Fidelio* waren so offensichtlich divergierend, dass die Differenzen in Wien, wo beide aufeinanderfolgend den Posten des Hofoperndirektors bekleideten, nachgerade zum Politikum wurden. Worauf die unterschiedlichen Auffassungen einer adäquaten *Fidelio*-Produktion gründeten, was der Disput über die Positionierung von Mahler und Weingartner im Spannungsfeld von Text- und Werktreue aussagt und inwiefern diese Ereignisse im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende die *Fidelio*-Rezeption nachhaltig prägten, soll im Folgenden zur Sprache kommen.

Um 1900 zählte *Fidelio* im Gegensatz zu Beethovens sinfonischem Werk zwar zum Repertoire der Opernhäuser, gelangte jedoch vergleichsweise selten zur Aufführung. Dies änderte sich in Wien mit Gustav Mahlers Wirken als Direktor der Hofoper: Für Mahler stellte *Fidelio* ein Meisterwerk, wenn nicht gar die wertvollste Oper überhaupt dar.[2] Ihre wahre Größe ließen seinem Urteil zufolge jedoch erst einige wesentliche Anpassungen der Partitur offenbar werden.

Beethovens auf einem Libretto von Joseph Sonnleithner basierende Oper in zwei Akten beginnt in ihrer letzten Fassung von 1814 ganz in der Art eines Singspiels mit einer alltäglichen Szene, die Marzelline, die Tochter des Kerkermeisters Rocco, beim Bügeln zeigt. Während sie ihrer Arbeit nachgeht, wird sie vom Pförtner Jaquino umworben. In wortreichem Dialog versucht sie, ihm ihr Desinteresse verständlich zu machen, denn sie

1 Vgl. Silvan Moosmüller: Stiltreues und wirkungstreues Interpretieren. Felix Weingartner, Gustav Mahler und die neunte Symphonie Ludwig van Beethovens, in: *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, hg. von Simon Obert und Matthias Schmidt, Basel 2009, S. 327–349, insb. S. 341.

2 Vgl. Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler*, Bd. 3: Vienna. Triumph and Disillusion (1904–1907), Oxford/New York 2007 ([1]1999), insb. S. 1.

hat sich in Fidelio, den neuen Gehilfen ihres Vaters, verliebt. Als Fidelio von seinen Besorgungen zurückkehrt, die er zur vollen Zufriedenheit Roccos erledigt hat, verspricht ihm dieser seine Tochter zur Frau.

Für Mahler steht die in seinen Augen belanglose Nebenhandlung des prosaischen Opernbeginns in starkem Kontrast zum eigentlichen Drama um den zu Unrecht eingekerkerten Florestan, welches im Wesentlichen jedoch erst mit dem Auftritt des Gouverneurs Pizarro im weiteren Verlauf des ersten Akts in den Fokus rückt. Durch einen solchen ›Stilbruch‹ sah sich Mahler veranlasst, den ursprünglich im Hof des Staatsgefängnisses sich abspielenden ersten Akt in Anlehnung an die erste, dreiaktige Version der Oper von 1805 szenisch zweizuteilen und die häusliche Szene des Beginns in die heile Welt einer Stube mit Biedermeier-Interieur zu verlegen. Während die so entstandene Gliederung Rückbezug auf Beethovens erste Werkfassung nahm, stammte die Verlegung des Schauplatzes in die gute Stube von Mahler selbst. Die idyllische Heiterkeit dieses Opernbeginns dämpfte Mahler im Hinblick auf die dramatische Fortsetzung durch weitere Maßnahmen: Er kürzte den als zu trivial empfundenen Text Jaquinos, strich Roccos Gold-Arie (»Hat man nicht auch Gold beineben«) und besetzte die Rolle der Marzelline nicht wie traditionellerweise üblich mit einer Soubrette, sondern dachte sie einem lyrischen Sopran zu.[3] Der Szenenwechsel in den Gefängnisinnenhof erfolgte sodann ohne musikalischen Unterbruch, während das Orchester zur Ankündigung der mit dem fünften Auftritt eintretenden Soldaten und Pizarros den vorgesehenen Marsch erklingen ließ.

Die aufsehenerregendste Änderung durch Mahler stellte jedoch der Einschub der dritten *Leonoren*-Ouvertüre mit ihrer Spielzeit von rund einer Viertelstunde dar, die Mahler im zweiten Akt zwischen Kerker- und Schlussszene einfügte. Sie folgte somit direkt auf die Befreiung Florestans, den dramatischen Höhepunkt der Oper, während die Bühne vom unterirdischen Verließ in den Schlossplatz verwandelt wurde. Der Grund für diesen Einschub lag wohl hauptsächlich in der für den aufwändigen Umbau des Bühnenbilds benötigten Zeit. Seine Wirkung ging jedoch über die eines Intermezzos hinaus: Bereits im Verständnis Richard Wagners, der Mahler in mancherlei Hinsicht als Vorbild galt, stellte die große *Leonoren*-Ouvertüre eine kondensierte Version der Oper in musikalischer Form dar, in der die essenzielle dramatische Entwicklung der Oper von den unmenschlichen Tiefen des Kerkers bis zur umjubelten Befreiung rein instrumental nachempfunden werden konnte.[4] Durch die Platzierung ebendieser Ouvertüre am dramatischen Wendepunkt der Oper bewirkte Mahler – ob beabsichtigt oder nicht – eine apotheotische Steigerung des Geschehens im Wagner'schen Sinne, beschwerte das Sing-

3 Vgl. ebd., S. 2.

4 Vgl. Carl Friedrich Glasenapp: *Wagner-Encyklopädie*, Hildesheim 1977 ([1]1891), S. 98.

spiel von einst mit zusätzlichem Pathos und versah es mit deutlichen Zügen eines Musikdramas.[5]

Mahlers Eingriffe in Beethovens *Fidelio* kamen einer eigentlichen Neugestaltung des Werks gleich. Sie beruhten auf seinem Streben nach einer Einheit von Text, Musik und Handlung im Musiktheater, die dieses gleichsam zum ›Gesamtkunstwerk‹ nach Wagners Vorbild werden ließ.[6] Für die Umsetzung der Vision eines Verschmelzens von musikalischem Geschehen und szenischer Darstellung erwiesen sich die Verhältnisse und Arbeitsprozesse, wie Mahler sie 1897 bei Amtsantritt an der Wiener Hofoper vorfand, jedoch als ungeeignet: Hier bestimmten die »Vorstände des Kostüm- und Ausstattungswesens […], durch die Tradition bevollmächtigt, weitgehend selbständig […], was aus dem Fundus genommen, was neu anzufertigen« war,[7] während die Abläufe auf der Bühne »oft lediglich von einem ausgedienten Sänger« geführt wurden, der die »Auf- und Abtritte der Mitwirkenden« regelte.[8] Um eine Einheit zwischen Musik und Bühnenhandlung gewährleisten zu können, nahm Mahler bei der Realisierung des *Fidelio* wie auch in zahlreichen anderen Produktionen die Doppelfunktion des regieführenden Dirigenten ein und setzte zudem im Hinblick auf die visuelle Ausgestaltung der Bühne auf eine neue Art der Zusammenarbeit: Einen idealen Partner bei der Umsetzung wechselseitiger Durchdringung von Musik und Szene fand Mahler im theaterfremden Maler und Grafiker Alfred Roller, einem Gründungsmitglied der ›Sezession‹ und Mitherausgeber der bedeutenden Kunstzeitschrift *Ver Sacrum*. Die Kollaboration fußte auf der grundlegenden Absicht, eine »einvernehmliche Konzeption« und »aufeinander bezogene Ausführung von Regie, Inszenierung und Bühnengestaltung« zu erreichen und so die in den Konventionen des 19. Jahrhunderts erstarrte Operntradition zu erneuern. Stimmungen, die durch die Musik erweckt wurden, sollten auf der Bühne auch visuell zum Ausdruck gebracht werden. So ersetzte Roller die traditionell streng realistischen Bühnendekorationen durch stilisierte szenische Räume, in denen erstmals Licht und Farbe und somit auch farbiges Licht als expressive Mittel eingesetzt wurden (Abbildung 1).[9]

5 Vgl. Paul Robinson: *Ludwig van Beethoven. »Fidelio«*, Cambridge 1996 (Cambridge Opera Handbooks), insb. S. 152, 155.

6 Vgl. Constantin Floros: Mahler als Visionär auf der Opernbühne, in: *Musiktheater in Wien um 1900. Gustav Mahler und seine Zeitgenossen*, hg. von Carmen Ottner und Erich Wolfang Partsch, Tutzing 2014, S. 141–149, hier S. 141.

7 Wolfgang Greisenegger: Neukonzeption des Szenenraumes um 1900. Anton Brioschi, Heinrich Lefler, Alfred Roller, in: *Musiktheater in Wien um 1900*, S. 151–160, hier S. 153.

8 Franz Willnauer: Gustav Mahlers »Regietheater«. Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Mahlerschen Opernreform, in: *Musiktheater in Wien um 1900*, S. 161–175, hier S. 171, vgl. auch S. 163–166.

9 Vgl. Evan Baker: A Break in the Scenic Traditions of the Vienna Court Opera. Alfred Roller and the Vienna Secession, in: *The Great Tradition and Its Legacy. The Evolution of Dramatic and Musical Theater*

Welch symbolhafte Bühnenstimmungen Rollers gezielter Umgang mit den Elementen Raum, Licht und Farbe in Einklang mit Mahlers Regieführung hervorrufen konnte, lässt sich für die Neuinszenierung des *Fidelio* von 1904 etwa in den Beschreibungen des Zeitgenossen Oscar Bie nachvollziehen, der als Opernkritiker und Privatdozent für Kunstgeschichte 1910 über die Mahler-Roller'schen Arbeiten in Wien berichtete. Den Chor der Gefangenen (»O welche Lust«) im ersten Akt, der in gängigen Inszenierungen in voller Chorstärke und für gewöhnlich im Halbkreis formiert als Bravourstück zum Besten gegeben wurde, beschrieb Bie mit folgenden Worten:

> »Die zweite Hälfte [des ersten Aktes] geht [...] im Gefängnishof vor sich, der in dunklem Licht und finsteren Massen gehalten ist, nur links oben ist ein Ausschnitt, durch den blauer Himmel und frisches Grün hereinlugt. Die Architektur ist meisterhaft, die symbolische Stimmung zwingend. Die Gefangenen kommen aus einem tiefen Loch unten im Hintergründe, und gehn nach links durch: wie wunderbar wirkt dieser Chor [...], wenn er sich sachte entwickelt und beim Anruf der Freiheit mit hochgestreckten Händen sein Crescendo singt, um unter den Augen eines Inspizienten, der von einer oberen Galerie in den Hof herabsieht, wieder ängstlich zu verstummen.«[10]

Mahler hatte den Chor in seiner Größe stark reduziert, ließ die Sänger nacheinander aus der Erde empor kriechen und so die verzweifelte Lage der Unterdrückten sichtbar werden.[11] Die Stimmung der zu Beginn des zweiten Akts folgenden Kerkerszene wirkt vor dem Hintergrund, dass die Bühne bis dahin traditionellerweise so gut ausgeleuchtet war, dass die Singenden für die Zuschauer stets deutlich zu sehen waren, besonders eindrücklich.

> »Das Gefängnis Florestans treibt uns [...] weiter ins Dunkel hinein. Es ist undurchdringlich finster. Rocco und Fidelio sollten mit der Laterne in die Zisterne hinabsteigen, damit dämonische Schlagschatten sich an der Felsdecke bewegen. Die Schlußszene endlich bringt uns wieder ins Licht – dies Beethovensche ›vom Dunkel ins Licht‹ ist stets sehr suggestiv betont«.[12]

Dass die strahlende Darstellung der Schlussszene im Kontrast zur dunkel gehaltenen Kerkerszene befreiende Wirkung erzielte, liegt auf der Hand.

Wenngleich die Neuerungen der Mahler'schen Opernreform anfänglich sehr gemischt aufgenommen wurden und auf Widerstand aus den eigenen Reihen sowie von-

in Austria and Central Europe, hg. von Michael Cherlin, Halina Filipowicz und Richard L. Rudolph, New York/Oxford 2003 (Austrian history, culture, and society, Bd. 4), S. 237–245.

10 Oscar Bie, zit. nach Karl-Josef Müller: *Mahler. Leben, Werke, Dokumente*, Mainz 2010 ([1]1988), S. 537.

11 Vgl. La Grange: *Gustav Mahler*, Bd. 3, S. 4. La Grange zufolge berichteten Zeitzeugen gar von bloß acht Sängern, was unter praktischen Gesichtspunkten hinsichtlich der dynamischen Balance in Bezug auf das Orchester eher unrealistisch scheint. Allerdings waren es bestimmt weniger Sänger als in Felix Weingartners Produktion von 1908, von der Alfred Roller berichtet, Weingartner habe den Gefangenen-Chor auf vierzig Sänger ergänzt. Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1949 ([1]1940), S. 422.

12 Müller: *Mahler*, S. 537.

seiten der Kritik und der Wiener Gesellschaft stießen, war diese Mise en Scène des *Fidelio* zum Ende von Mahlers Amtszeit 1907 kaum mehr wegzudenken.

Als Felix Weingartner im Januar 1908 als Nachfolger Mahlers an der Hofoper seinen Einstand mit einer Aufführung des *Fidelio* in seiner eigenen Einrichtung gab, lösten die Abweichungen von der Mahler'schen Inszenierung heftige Kontroversen im Zuschauerraum aus. Die außerordentliche Missgunst, die Weingartner durch das Verwerfen der Mahler'schen Anlage des *Fidelio* zugunsten seiner eigenen entgegenschlug, wirkte sich auch auf die Meinung der Presse aus, sodass er für seine ganze Amtszeit – abgestempelt als »Feind Mahlers«[13] – aus den Reihen der Anhänger seines Amtsvorgängers schlechte Kritiken erhielt. Bald entstand so in der öffentlichen Meinung ein Bild, das dem avantgardistischen Mahler einen eleganten, aber wenig innovativen Weingartner entgegensetzte und das sich mitunter bis heute erhalten hat.[14]

Wie für Mahler, so hatte auch für Weingartner der Einklang von Musik und szenischer Handlung auf der Theaterbühne oberste Priorität. Hiervon zeugen detaillierte Regieanweisungen, szenografische Skizzen und Anmerkungen in seinem Notenmaterial.[15] Weingartner war der Ansicht, die »szenischen Vorgänge« seien in *Fidelio* vom Komponisten »ebenso klar vorgezeichnet wie in Wagners Werken«. Jegliche Experimente vonseiten des Regisseurs seien daher »geradezu ein Frevel«.[16] Er schätzte Rollers Arbeit und beschäftigte ihn auch weiterhin als Ausstattungschef der Hofoper.[17] Seine Anpassungswünsche am Bühnenbild zu *Fidelio* beabsichtigten in erster Linie die Wiederherstellung des Beethoven'schen Originals in der Endfassung von 1814, an dem sich auch das Bühnenbild orientieren sollte. Roller berichtete in einem Brief vom 22. Januar 1908 an Gustav Mahler von den Modifikationen am Bühnenbild (Abbildung 2):

> »Akt 1: Gefängnishof. Vorne rechts Roccos Wohnung. Davor ein gemütliches Plätzchen mit Blumen. Rechts dann weiter die zwei Türen zu den Gefängnissen. Hintergrund, Mitte das grosse Eingangstor mit einem Oberlichtgitter, durch das die blaue Luft hereinsieht. Hinter dem Tor die Bastion vom früheren letzten Bild. Links neben dem Tor in einem Torturm die Stube Jaquinos. Weiter links nach

13 Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, Zürich/Leipzig 1929, S. 160.

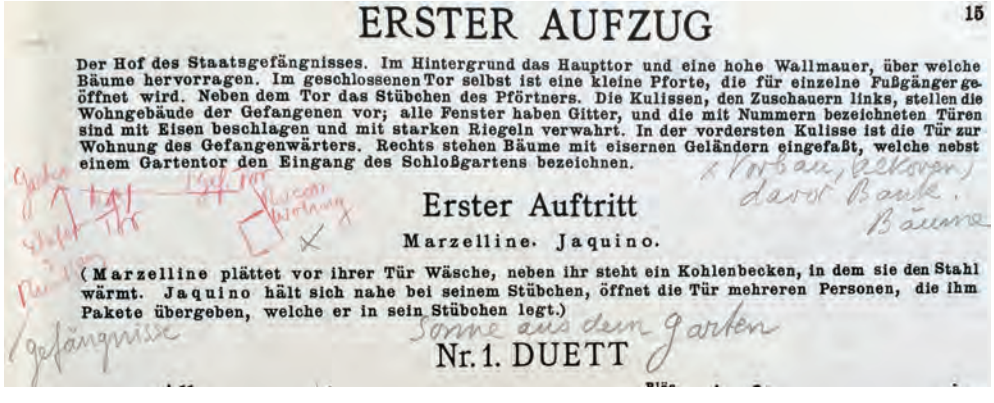
14 Vgl. zum Verhältnis der beiden Dirigenten Gustav Mahler und Felix Weingartner auch Matthias Schmidt: Die »Selbstschöpfung« der Moderne. Felix Weingartner und Gustav Mahler als Dirigenten, in: *Im Mass der Moderne*, S. 351–386.

15 Vgl. die zwei Klavierauszüge (Peters-Ausgabe) im Nachlass Felix Weingartners in der Universitätsbibliothek Basel. Einer der beiden Klavierauszüge wurde von Carmen Weingartner-Studer mit Eintragungen nach den Angaben ihres Mannes versehen, die sich auf eine Produktion des *Fidelio* am 8. Mai 1940 beziehen. Der andere, etwas spärlicher bezeichnete Klavierauszug enthält Anmerkungen von Felix Weingartner selbst.

16 Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen*, Bd. 3, o. S., unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Felix Weingartner, Universitätsbibliothek Basel.

17 Vgl. Müller: *Mahler*, S. 539.

Abbildung 1 Bühnenbildentwurf der zweiten Szene des ersten Akts für die *Fidelio*-Produktion 1904 mit Gustav Mahler. Zeichnung von Alfred Roller im Nachlass Alfred Roller, KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien



ERSTER AUFZUG 15

Der Hof des Staatsgefängnisses. Im Hintergrund das Haupttor und eine hohe Wallmauer, über welche Bäume hervorragen. Im geschlossenen Tor selbst ist eine kleine Pforte, die für einzelne Fußgänger geöffnet wird. Neben dem Tor das Stübchen des Pförtners. Die Kulissen, den Zuschauern links, stellen die Wohngebäude der Gefangenen vor; alle Fenster haben Gitter, und die mit Nummern bezeichneten Türen sind mit Eisen beschlagen und mit starken Riegeln verwahrt. In der vordersten Kulisse ist die Tür zur Wohnung des Gefangenwärters. Rechts stehen Bäume mit eisernen Geländern eingefaßt, welche nebst einem Gartentor den Eingang des Schloßgartens bezeichnen.

Erster Auftritt

Marzelline. Jaquino.

(Marzelline plättet vor ihrer Tür Wäsche, neben ihr steht ein Kohlenbecken, in dem sie den Stahl wärmt. Jaquino hält sich nahe bei seinem Stübchen, öffnet die Tür mehreren Personen, die ihm Pakete übergeben, welche er in sein Stübchen legt.)

Nr. 1. DUETT

Abbildung 2 Skizze der Bühnenanordnung des ersten Akts. Klavierauszug von Kurt Soldan mit Anmerkungen von Carmen Weingartner-Studer nach Angaben von Felix Weingartner. Die Eintragungen beziehen sich auf eine Produktion von 1940, die – insbesondere in Bezug auf die Zeichnung mit rotem Farbstift – jedoch weitestgehend mit Weingartners erster *Fidelio*-Produktion 1908 an der Wiener Hofoper übereinzustimmen scheint. Die in der Skizze mit Bleistift markierten Gefängnisse hat Weingartner in seiner späteren Produktion dem Original folgend allerdings auf die linke Seite verlegt. UB Basel, NL 343 (Nachlass Carmen Weingartner-Studer), Schachtel Nr. 426, Nr. 19 (Inventarnummer), S. 15

vorne der Eingang zum Garten und Schloss. Dieses letzte Stück blieb alt, alles andere in dem Hof wurde neu, da ich sonst nicht gewusst hätte, wie ich das freundliche Häuschen Roccos mit den pechschwarzen Mauern von früher im Licht hätte zusammenarbeiten sollen. So sind also auch die Mauern viel heller, bloss das Tor, das in einem dunklen, tunnelartigen Torweg liegt, wirkt dunkel.«[18]

Der erste Akt sollte bei Weingartner wieder im Gefängnishof spielen und der Einschub der dritten *Leonoren*-Ouvertüre rückgängig gemacht werden. Der Wegfall der Ouvertüre als Intermezzo im zweiten Akt hatte zum allgemeinen Missfallen des Publikums aber die Konsequenz, dass für Rollers ursprüngliche – und grundsätzlich auch von Weingartner geschätzte – Schlussdekoration nun die benötigte Umbauzeit fehlte. Weingartner stellte jedoch die Unversehrtheit des Beethoven'schen Werks an oberste Stelle und verurteilte jeden Eingriff, der den Gang der Oper unterbrach, als »schwere[n] Fehler«, die Störung der Handlung nach der Kerkerszene jedoch geradezu als unentschuldbare »Versündigung« am Werk,[19] weil hierdurch die Spannung vor Erreichen des »natürlichen Höhepunkt[es]« der Oper im Finale nachließ.[20] Zusätzlich verstärkt wurde dieser Spannungsabfall nach Weingartners Ansicht dadurch, dass die Ouvertüre in derselben Tonart wie das Finale erklang. Um während der Oper die »gewaltige Steigerung von der ersten bis zur letzten Note ohne Störung zur Geltung« zu bringen, hielt er es gar für angebracht, den *Fidelio* ganz ohne Pause zu geben und so die Verwandlung der Szene jeweils zur fortlaufenden Musik bei geschlossenem Vorhang vonstatten gehen zu lassen.[21] Eine weitere Maßnahme zur Intensivierung des Spannungsverlaufs stellte die Reduktion gesprochener Dialoge auf handlungsrelevante Passagen dar – eine Praxis, die Weingartner auch bei anderen Singspielen wie etwa Mozarts *Zauberflöte* anwandte (Abbildung 3).[22]

Als Opernintroduktion hielt Weingartner rein theoretisch jede der vier Ouvertüren für denkbar, wobei seine Präferenz auf der zweiten *Leonoren*-Ouvertüre lag, die Beethoven der Uraufführung der ersten Opernfassung zugedacht hatte. Sein Interesse an der zweiten Ouvertüre führte ihn zusammen mit wissenschaftlichen Mitarbeitern des Verlagshauses Breitkopf & Härtel zu einem ausführlichen Quellenstudium an Beethovens Manuskripten, über welches er 1927 in der *Neuen Freien Presse* detailliert Bericht erstattete.

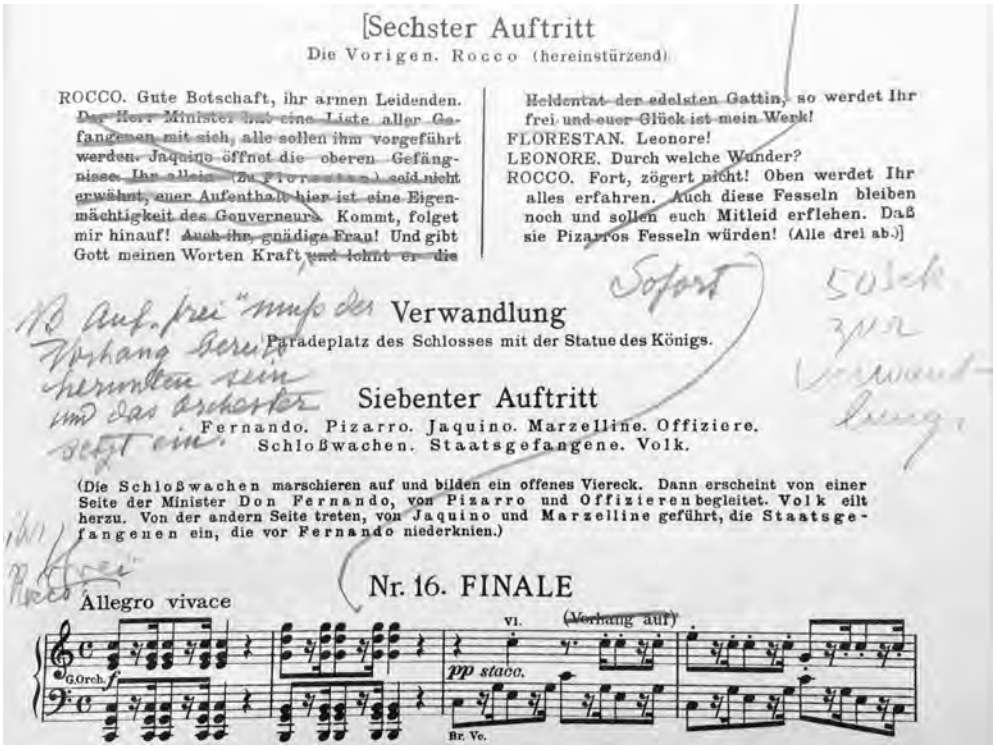
18 Alfred Roller, zit. nach Mahler: *Gustav Mahler*, S. 415 f. Im Unterschied zur Anweisung in Beethovens Partitur kommen die Gefängnisse bei Roller rechts und der Schlossgarten links zu liegen. Grund für die seitenverkehrte Anlage dürften praktische Überlegungen bei der Umarbeitung des Mahler-Roller'schen Bühnenbilds gewesen sein.

19 Felix Weingartner: Die Ouvertüre zu »Fidelio«, in: ders.: *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig 1912, S. 81–85, hier S. 82.

20 Felix Weingartner: »Fidelio« – die Oper der Konzessionen, in: *Neue Freie Presse* vom 26. Mai 1935, S. 11.

21 Weingartner: Die Ouvertüre zu »Fidelio«, S. 82 f.

22 Vgl. Lena-Lisa Wüstendörfer: Im Kampf um Werktreue. Die »Zauberflöte« und »Fidelio« aus dem Nachlass von Felix Weingartner, in: *Notenlese. Musikalische Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Basel*, Basel 2013, S. 177–189.


[Sechster Auftritt
Die Vorigen. Rocco (hereinstürzend)

ROCCO. Gute Botschaft, ihr armen Leidenden. Der Herr Minister hat eine Liste aller Gefangenen mit sich, alle sollen ihm vorgeführt werden. Jaquino öffnet die oberen Gefängnisse. Ihr allein (Zu Florestan) seid nicht erwähnt, euer Aufenthalt hier ist eine Eigenmächtigkeit des Gouverneurs. Kommt, folget mir hinauf! Auch ihr, gnädige Frau! Und gibt Gott meinen Worten Kraft und lohnt er die Heldentat der edelsten Gattin, so werdet Ihr frei und euer Glück ist mein Werk!
FLORESTAN. Leonore!
LEONORE. Durch welche Wunder?
ROCCO. Fort, zögert nicht! Oben werdet Ihr alles erfahren. Auch diese Fesseln bleiben noch und sollen euch Mitleid erflehen. Daß sie Pizarros Fesseln würden! (Alle drei ab.)]

Sofort

50 Sek. zur Verwandlung

Verwandlung
Paradeplatz des Schlosses mit der Statue des Königs.

Siebenter Auftritt
Fernando. Pizarro. Jaquino. Marzelline. Offiziere. Schloßwachen. Staatsgefangene. Volk.

(Die Schloßwachen marschieren auf und bilden ein offenes Viereck. Dann erscheint von einer Seite der Minister Don Fernando, von Pizarro und Offizieren begleitet. Volk eilt herzu. Von der andern Seite treten, von Jaquino und Marzelline geführt, die Staatsgefangenen ein, die vor Fernando niederknien.)

Nr. 16. FINALE
Allegro vivace
G.Orch. f
VI. (Vorhang auf)
pp staco.
Br. Vc.

Abbildung 3 Textkürzungen zur Straffung der Handlung und Regieanweisungen betreffs der Verwandlung des Bühnenbilds von der Kerkerszene zum Finale auf dem Schlossplatz. Klavierauszug von Kurt Soldan mit Anmerkungen von Felix Weingartner. UB Basel, NL 343 (Nachlass Carmen Weingartner-Studer), Schachtel Nr. 425, Nr. 15 (Inventarnummer), S. 159

Neben innermusikalischen Gründen überzeugte ihn in diesem Kontext auch die Aussage des selbsternannten Beethoven-Vertrauten Anton Schindler, dass sich »Beethoven nur ungern von der zweiten Ouvertüre zugunsten der dritten« getrennt habe, die der Komponist selbst »mit einem echt Beethovenschen Scherzwort als ›vermeistert‹ bezeichnet haben soll«.[23] Gerade die zweite *Leonoren*-Ouvertüre bereitete als musikalische Eröffnung in den Augen Weingartners durch ihre Ausdrucksstärke, ihre »dramatische Kraft und Deutlichkeit«[24] vorzüglich auf die folgende Handlung der Oper vor, während die dritte Ouvertüre »weit über das Theatralisch-Dramatische in das Gebiet des Episch-Symphonischen hinein« wachse und dadurch das Spannungsmoment der Handlung ersterbe.[25]

Tatsächlich aufgeführt hat Weingartner den *Fidelio* in seiner Wunschanordnung sicherlich während der ersten Periode seiner Zeit als Direktor der Wiener Hofoper 1908–1911. Als er 1935/36 dieses Amt abermals bekleidete, »nötigten [ihm die Umstände] eine

23 Felix Weingartner: Die zweite »Leonoren«-Ouvertüre, in: *Neue Freie Presse* vom 27. März 1927, S. 33 f., hier S. 34.

24 Weingartner: Die Ouvertüre zu »Fidelio«, S. 83.

25 Weingartner: Die zweite »Leonoren«-Ouvertüre, S. 34.

Konzession ab«, sodass er bei seinem Antritt die wiederum existente szenische Trennung des ersten Akts in zwei Teile akzeptierte und auch die *Fidelio*-Ouvertüre als Einleitung stehenließ. Ebenso wollte er das Publikum »nicht um den Genuß« der großen *Leonoren*-Ouvertüre bringen. Sie wurde jedoch, durch eine Pause von der Oper losgelöst, zu Beginn des Abends gegeben,[26] wie es vor Mahlers Ära bereits Usus gewesen war. Diese Aufführungsvariante hinterließ in der Presse einhellig den Eindruck eines Kompromisses, »von dem kaum anzunehmen ist, daß [er] die Verfechter der Mahlerschen Inszenierungsidee befriedigen« konnte.[27]

Dass die Einheit von Text, Musik und Bühnengeschehen nicht nur für Mahler, sondern auch für Weingartner oberstes Gebot war, ist der Verankerung beider Interpreten im Geist der Jahrzehnte um 1900 zuzuschreiben. Indem Weingartner seinen *Fidelio* ohne unbedachte Übernahme der bestehenden Anlage seines Vorgängers in der eigenen Lesart umsetzte, zog er mit Mahler hinsichtlich der Eigenständigkeit seines Ansatzes gleich. Wie Mahler kämpfte auch Weingartner stets gegen leichtfertiges Weiterführen von Traditionen und stellte die individuelle Lektüre des Notentextes über die Rücksicht auf bestehende Erwartungen.[28] Hätte Weingartner den *Fidelio* genau so übernommen, wie er ihm von Mahler hinterlassen wurde, so hätte er sich zu Recht den Vorwurf gefallen lassen müssen, der im Schlagwort »Tradition ist Schlamperei« mitschwingt.[29] In anderen Aspekten unterscheiden sich Mahler und Weingartner in ihrem Verständnis eines werkgetreuen Interpretierens jedoch wesentlich.

Für Mahler hatte Werktreue nichts mit historischer Treue zu tun. Vielmehr ging es ihm um *Wirkungstreue*, die ihn dazu veranlasste, die Oper zur Entfaltung der ihr wahrhaft innewohnenden Größe einer Umgestaltung unter den ästhetischen Maximen seiner Zeit zu unterziehen. Für Weingartner hingegen war Werktreue nicht von stilistischer Treue zu trennen. Eine »stilvolle Wiedergabe« bedeutete für ihn, nicht zu aktualisieren, sondern sich in die Komposition zu versenken und eine »Sensibilität für die historische Position des zu interpretierenden Werkes zu entwickeln«.[30]

26 Felix Weingartner: Wie ich den »Fidelio« sehe, in: *Der Morgen* vom 15. April 1935, S. 11.

27 [Anonym]: Weingartner und der »Fidelio«, in: *Neues Wiener Journal* vom 15. Oktober 1935, S. 10; vgl. auch Ludwig Karpath: »Fidelio« unter Weingartner. (Zur morgigen Aufführung im Operntheater), in: *Österreichische Zeitung am Abend* vom 18. Mai 1935, Zeitungsausriss o. S., Nachlass Felix Weingartner, Universitätsbibliothek Basel. In letzterem Artikel steht fälschlicherweise, dass Weingartner nur die *Fidelio*-Ouvertüre (»kleine E-Dur Ouvertüre«) als der Oper angemessen betrachtete und die »sogenannten drei *Leonoren*-Ouvertüren [...], um Beethovens Willen zu befolgen, überhaupt nicht« zuließ.

28 Vgl. Reinhard Kapp: »Tradition« und »Schlamperei«. Mahlers Einsatz: Bedingungen und Konsequenzen, in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, Wien 1993 (Studien zu Politik und Verwaltung, Bd. 46), S. 650–673.

29 Vgl. Kirk Ditzler: Tradition ist »Schlamperei«. Gustav Mahler and the Vienna Court Opera, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/1 (1998), S. 11–28.

Der Umstand, dass Weingartner das Einfügen einer zweiten Ouvertüre grundsätzlich ablehnte, um die von Beethoven intendierte Endfassung zu erhalten, zeugt ebenso von seinem Bestreben nach Texttreue wie seine eingehende Beschäftigung mit den Quellen zur zweiten *Leonoren*-Ouvertüre. Seine Absicht, dem Beethoven'schen Notentext weitgehend zu folgen, ist verglichen mit seinen dirigierenden Zeitgenossen außergewöhnlich: Mahlers Erweiterung der Oper um eine zweite Ouvertüre als Entracte, die damit einhergehende Zweckentfremdung eines zur Einleitung komponierten Musikstückes als Zwischenakt- oder Umbaumusik und die szenische Zweiteilung des ersten Akts stießen hinsichtlich Texttreue bei kaum einem anderen Dirigenten der damaligen Zeit auf Bedenken. Im Gegenteil – nicht nur Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler übernahmen den Einschub der dritten *Leonoren*-Ouvertüre nach Mahlers Vorbild, sondern diese Praxis etablierte sich sogar zu einem Standard, an dem erst Ende des 20. Jahrhunderts im Zuge bühnentechnischer Fortschritte, die einen schnellen Wechsel auch komplexer Szenenbilder ermöglichten,[31] und einhergehend mit Bestrebungen der historisch informierten Aufführungspraxis gerüttelt wurde. Vor diesem Hintergrund scheint Weingartner mit seinem Verständnis von Werktreue seiner Zeit gleichsam voraus gewesen zu sein.

Die Neuerungen, die Mahler in seiner Kooperation mit Roller an der Wiener Hofoper herbeigeführt hatte, brachten nicht nur für die Aufführungsgeschichte des *Fidelio* im Speziellen offensichtliche Konsequenzen mit sich, sondern auch für die Entwicklung des Musiktheaters im Allgemeinen: So haben Mahlers Ansprüche an eine Inszenierung das Aufgabenfeld der Regie von einem Arrangieren von Auf- und Abtritten und szenischen Tableaus hin zu einem Ausdeuten und Erarbeiten des dramatischen Sinns mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern erweitert und zu einer Professionalisierung des Regieberufs geführt.[32] Ebenso wegweisend war Rollers Umgang mit den Gestaltungselementen Licht, Farbe und Raum, die heute als selbstverständliche Mittel von Ausstattung und Szenografie gelten. Beethovens *Fidelio* ist durch Mahlers Akzentverschiebung vom Singspiel, in welchem die liebende Ehefrau in Idealgestalt aufopfernd den Gatten rettet,[33] zum epischen Drama mit politischer Aussage geworden, in dem Menschlichkeit und Freiheit über tyrannische Gewalt siegen. Auch dieser Aspekt aus Mahlers Interpretation hat sich im Wesentlichen bis heute gehalten und bleibt für die aktuelle Beethoven-Interpretation von Bedeutung.

30 Moosmüller: Stiltreues und wirkungstreues Interpretieren, S. 340 f. Moosmüller erwähnt etwa auch den Umgang Mahlers und Weingartners mit Retuschen in Beethovens 9. *Sinfonie*.

31 Vgl. Robinson: *Ludwig van Beethoven*, S. 181 f.

32 Vgl. Willnauer: Gustav Mahlers »Regietheater«, S. 169, 171.

33 Vgl. Robinson: *Ludwig van Beethoven*, S. 150.

INTERMEZZO

Robert Levin

Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture[1]

I start with "what motivates artists to become artists?" – because that's really a central question. What motivates a young person to seek a life in a creative discipline and how does that person see herself or himself within the larger context of his or her immediate environment, country, culture, et cetera? All of these things, I think, need very careful attention and I'm going to be circling back to this attitude both at the beginning and at the end of the lecture, so that the circle will complete itself. But the fact of the matter is that no great artwork can be understood without having the context of its culture and its costumes. And one of the most extraordinary cases of such a phenomenon is the idea that a composer could for a moment become a sociologist. Rather than someone who is just writing music to entertain or to render joy or sorrow or terror, which – of course – is a strong motivating factor. But the fact is that as we can see so well when we look at paintings, that art is layered with semiotics, with symbols, which tell us things about those people and other people. They have to do with the way people talk, the way they gesticulate, the kinds of clothing they wear, the class of society in which they function and their relationship with that and other layers of society. And a piece of sociology I have in mind, just to get us started, is the ballroom scene in Act I of Mozart's *Don Giovanni*. What possibly could have motivated Mozart to spend some valuable time in his opera depicting the three basic classes of society? – the aristocrats dancing the minuet, the bourgeoisie dancing the Contredanse, and the peasants dancing the "Deutscher". And what better way to understand the volatility of the social relationships here, than to see that Don Giovanni – who is an aristocrat – seduces Zerlina, who is a peasant, insofar as he moves down one societal level to the middle and elevates her up one level to the middle. And they meet there and they dance the Contredanse. And Mozart of course composes the three dances and they all sound simultaneously, in 3/4-time, in 2/4-time, and in 3/8-time. Perhaps he thought that someday people would be interested in understanding the social relations of his time – and I could imagine that. But I can imagine much more that it reflects his fascination with the world in which he lived and an extraordinary interest in holding a mirror up to that society, confident in the fact that that mirror would reflect not only the people of that particular time and place, but would have something eternal

1 This text has been transcribed from a concert lecture, given under the title "Wende zur Moderne. Beethoven als Vollstrecker C.P.E. Bachs" in Bern, 13 September 2017. The filmed lecture may be watched on YouTube: https://youtu.be/ZhllEwvtV6I (last consulted 15 May 2019).

Figure 1 Rembrandt van Rijn: *Lucretia* (1666). Minneapolis Institute of Art, public domain

about it, which would tell us and warn us about certain essential information regarding who we are. And I think the only reason that art is both "of its time" and "transcends time" reflects this.

How else can I explain the fact, that one day, when I was playing with the St. Paul Chamber Orchestra in Minnesota, I had a day off – so I went to the Minneapolis Institute of Art. And I walked into the museum and after visiting about three rooms, I came into a room and without focusing on it realised that there was something in the corner of the room that was pulling me over there. And I couldn't really focus on it, but I got a little bit closer and it turned out that it was a painting by Rembrandt. It was a painting, in which – it's a famous subject – Lucretia, who has been falsely accused of adultery, takes her own life to avoid disgrace to her husband (Figure 1). And the painting shows her with a tear welling up in one eye, with a knife, which has a drop of blood on it and with a white muslin blouse, which is already pink and spreading the blood's color. I stared at this painting and I started to weep. The expression of her face was paralysing, it was harrowing, and I thought, I'm making a fool of myself here – in this museum, falling apart – I have to get out of this room. So I turned and started to walk out of the room and found I couldn't. I came back and I wept all over again. It took me three attempts to get out of that room. And I started to think about this. I thought, "Well – wait a minute. This is a painting that was made some 325 years ago about something that happened 2000 years ago. What's wrong with me?" (Actually, I don't think that there is anything wrong with me in that regard. Maybe other things are wrong with me, but not that.) What it shows is

Figure 2 Albrecht Dürer: *Hare* (1502). Albertina, public domain

Figure 3 Philippe Mercier: *Pierrot catching a fly* (1740/50). Art Institute of Chicago, public domain

the hypnotic effect that art has on us. And I think all of us in this room know this. Indeed, that is surely why we are all here.

So we assume that great artists are fascinated by the world that surrounds them and have an extraordinary desire to interact with it. Most artists throughout history have made themselves chroniclers of one sort or another, whether poets or novelists or painters or sculptors or musicians or dancers. They have all looked at society and most of them – like Mozart with his ballroom scene – are depicting a world they know to tell their fellow human beings things about themselves that they as artists are probably a lot more skilled at revealing than those people could find out by themselves. And if indeed they are chroniclers not only of the superficialities of human existence but rather more chroniclers of the private lives of people, it will always be more subversive to have Rembrandt paintings rather than those of Frans Hals. Hals would in a few virtuoso strokes represent you the way a fashion photographer would: just the way you want to be – immensely successful, self-confident and completely inscrutable. With Rembrandt, there were no secrets. You look at a person in a Rembrandt painting and everything you can imagine in the private life, in the biography of that person, is implicit. This is what great artists do. They are extraordinary in delving into the interior lives, the intimacies, of their fellow human beings; and they are mostly reactive within their creativity. And that sets the scene for the subject of my talk, for in every era we encounter an artist whose inner life becomes more obsessive than the traditional artistic responsibility of looking outward and rendering people as the artist observes them.

Art always depended on patronage. For the most part, the artist would paint what people wanted him/her to paint. One served the court; one served the church. If you were Tiepolo or Tintoretto, you knew what you had to do, because that's what the patrons wanted. That was a given. But on the other hand: How do you explain Albrecht Dürer's painting of a field hare? (Figure 2) A Bunny! Yes, Albrecht Dürer painted a bunny. It's an amazing bunny, by the way! If you have seen it, you'll know what I mean. You feel as if you can stroke it. The fur is so uncanny! It is amazing. But here is the thing: why on earth would a great genius like Dürer take all of that time and effort and virtuosity and expertise to paint a bunny? Why did a French artist (the attribution is to Philippe Mercier) paint Pierrot catching a fly? (Figure 3) The fly is on his left hand and he is concentrating intensely, about to swoop over with his right hand to smash it. And it's delectable of course. But I don't really think, that the Duc de je ne sais quoi or the Baron de je ne sais qui really said to the artist, "Please paint a picture of somebody catching a fly! I'd like to put it into my living room." So you understand, that there are certain extra-curricular motivations for things. Maybe one could say that Dürer painted the hare because he thought it would be an incredible challenge and he wanted to show that he could do it.

After all, why did Mozart write the Finale of the *Jupiter Symphony*? Because he really wanted to show people that he could do it. We don't have the sketch in which he figured out the coordination of those five tunes that were going to go together. We can't believe that he wrote the whole finale and he got to the second double-bar and said "ok it's now time to fit the five ideas together – oh gosh, they don't work at all! Oh Jesus, I have to start all over again and rewrite the whole goddam movement."

No. Obviously, he started with a sketch in which all those motives were put together and then he deconstructed them and apportioned them into the appropriate places and he produced a masterpiece.

In short, the normal life of an artist is acting and reaching outward. But certain people become fascinated with their inner life and feel that the volatility, the unpredictability, the disorder, the emotional turmoil inside them is something about which they must communicate with the outer world. There are not so many people like this. One of them was Carlo Gesualdo, who wrote astounding chromatic madrigals, which is fascinating in and of itself. What it really tells about himself, the arch criminal, or his relationship to society, is to some degree inscrutable. The idea being in this case that what you prefer to do, more than painting a picture of a person, or depicting a scene or a narrative, is to read out of your diary, to reveal truth as marvelously as Rembrandt painted somebody's portrait. The truth is about you: your nightmares, your dreams. That is not the normative or majority kind of thing in history. Until Mr. Beethoven comes along.

Musical heritage He's not the first. Nor is Carl Philipp Emanuel Bach the first. But of all those people that we know the best within the tumult of history, Carl Philipp Emanuel Bach stands out because he got his first-rate education from his father. And fortunately, he chronicled it in his *Essay on the True Manner of Playing the Clavier*, which everybody should read, as they should read Quantz's flute treatise, as they should read Türk's piano treatise, and Leopold Mozart's violin treatise.[2] We had an interesting talk this afternoon about some of these issues. I simply remind you that we talked about instructive editions and treatises, and I point out speaking of Carl Philipp Emanuel Bach that one of the things you have to think about, when you read a treatise, is the attitude of the person who is writing it. In the case of Carl Philipp Emanuel Bach, the motivation is pure. Within a few years of his father's death he wishes to preserve that legacy. It is idealistic and selfless.

2 See Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [*Essay on the True Manner of Playing the Clavier*], Berlin 1753/1762; Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [*On Playing the Flute*], Berlin 1752; Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* [*School of Clavier Playing*], Leipzig/Halle 1789; Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* [*A Treatise on Fundamental Principles of Violin Playing*], Augsburg 1756.

If you read Esteban de Arteaga's treatise on voice, that man is really angry at a lot of people, who sing the way he really hates, which is very interesting.[3] But – for instance – when you have all of these voice treatise writers who are complaining about the amount of embellishment being done by singers, you get one group of musicologists that say "See, that shows that you shouldn't do it," and the other group says "see, that shows you that *they did them*, for you don't complain about something that isn't happening."

Carl Philipp Emanuel Bach was a man with an extraordinary education, who preserves a heritage, who prepared and performed the *St. Matthew Passion* five times, stealing liberally from his father's and from others, together with some music of his own. Of particular interest are his keyboard pieces and especially his *Fantasias*. The fantasies are difficult to match for their eccentricities in all of music history. For that reason alone, we should all play them, because the tension of disorder within the spirit is so vivid, that it tells us something that we need to understand about the act of performance, which is an important aspect of this conference. And we are not talking here about contrariness, because we could also talk about Frescobaldi's *Toccatas* – masterpieces of wilful arbitrariness and absolutely unsurpassed. But what is going on rhetorically in C. P. E. Bach's fantasies? Some of them incarnate a knockdown-drag-out fight between order and logic on the one hand and irrationality, volatility, and terror on the other. And that combination was enormously influential on his successors – so much so that when people talked about Bach in the second half of the 18th century, they meant C. P. E., not J. S.

Mozart said "Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. [...] Mit dem, was er macht [...] kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber *wie* er's macht – da steht ihm Keiner gleich."[4] In all this we must keep in mind that for C. P. E. Bach the soul of his expressive muse was the clavichord. And Beethoven's declining hearing notwithstanding, the clavichord was also his favourite keyboard instrument. Yes, the clavichord – the perfect travel instrument. Stick it under your arm and then go off to the coach and travel! So, C. P. E. Bach is living this extraordinary Dr. Jekyll/Mr. Hyde double-life in his fantasies. And what I'm going to do now, is to show you the genealogy of C. P. E. Bach's rhetoric and expression by simply tracing the line, that goes from C. P. E. Bach to Mozart to Beethoven. Once we arrive at Beethoven, from that particular point of view, we can then start talking about Beethoven's individual journey, which begins – like almost everyone else's – in apprenticeship, in copying, in deriving, in looking at other music and making it his own and above all in being a kind of a chronicler of society as he is in his first piano sonatas for

3 See Esteban [Stefano] de Arteaga: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna 1783/1785/1788.

4 "He's the father, we are the kids. [...] We no longer do as he does, but without him we could do nothing." For the first time given in Friedrich Rochlitz: *Für Freunde der Tonkunst*, Vol. 4, Leipzig 1832, p. 309.

instance, in Bonn. Or the next ones (Op. 2) in Vienna. But then: After a while something starts to happen. And that's the subject of this lecture.

Now it's time for some music. I chose not just any C. P. E. Bach Fantasy. All of them have the capacity to astonish. But I chose for obvious reasons the one in f sharp minor, which bears the title *C. P. E. Bachs Empfindungen*. I mean – imagine that! He writes a piece that says "these are my feelings, folks!", baring all. And I also chose it for another reason: because it starts and ends in f sharp minor. And he lived in a time, as Beethoven did, when – and we talked about this with the Webern *Symphony*[5] – when equal temperament was not the law of the land and it did not exist – don't let anyone tell you, that the Bach *Well Tempered Clavier* proselytises for equal temperament! It's rubbish. If in fact Bach was already tuning in equal temperament, why was Kirnberger still experimenting with compromise temperaments after Bach died? No, that just won't work.[6] Now this is a clavichord piece. Not a piano piece. So I'm not going to be using pedal.

Robert Levin plays *f sharp minor Fantasy* by C. P. E. Bach.

Mozart's musical tombstones That was the "father", to use Mozart's characterisation; now let's hear from the kid! This is the famous *d minor Fantasy* by Mozart. It bears the Köchel number 397, but this number is chronologically inaccurate. This is not a piece that he wrote in 1782, as represented in the Köchel catalogue. It is a quite late composition – probably 1788 to 1789, which makes it even more interesting for us! Because it shows that the heritage of C. P. E. Bach accompanies Mozart all the way through his life. Given the fact that C. P. E. Bach died in 1788, this fantasy might even be Mozart's way of eulogising the older composer. He did just that when Johann Christian Bach died in 1782, in Mozart's *Piano Concerto in A major* K 414. The principal theme of the concerto's second movement is taken from J. C. Bach's overture *La calamità de' cuori*. When Carl Friedrich Abel died, Mozart quoted Abel's *Violin Sonata* Op. 5, No. 5 (second movement) in his A major *Violin Sonata* K 526. So it's not impossible that K 397 might also be such an homage. You should also be aware that in the version of this *Fantasy* that you usually hear, with the uproarious D-major conclusion, the last ten measures are not by Mozart. They are probably by August Eberhard Müller, who was then the cantor of St. Thomas in Leipzig – one of J. S. Bach's successors. The *Fantasy* was first published under the title *Fantaisie*

5 See the paper by Lukas Näf in this volume, pp. 180–192.

6 A here omitted passage on the Vallotti tuning of the instrument in use may be found in the video recording of this concert lecture (https://youtu.be/ZhllEwvtV6I?t=1179) – the instrument itself was an original 1821 piano by Wilhelm Löschen, a Vienna instrument maker that serviced Beethoven's own pianos and had a lively relationship with the composer. This piano was very kindly supplied by Leonardo Miucci.

d'introduction – which is exactly what it is. It's a fantasy that takes you to the dominant seventh in D major after which presumably you might proceed, *attacca*, into a sonata. Which sonata? Well, it could be a Mozart sonata. It could be K 284 or 311 or 576. But it could also be Beethoven – Op. 10, No. 3 or Op. 28. I'll give you a sample, but do not worry: I am not going to play the whole Beethoven sonata!

The relationship between the rhetoric of Mozart's *d minor Fantasy* and that of C. P. E. Bach will be evident.

Robert Levin plays *d minor Fantasy* by W. A. Mozart (K 397).

So, to you pianists in the audience: Some of you should do that, because playing that silly 10-bar ending is just not what the doctor ordered. Of course there are alternatives: my distinguished colleague Mitsuko Uchida recorded the piece with a coda that goes back to d minor, recapitulating the opening material. This is a very beautiful thing to do. But I don't know a piece by Mozart that goes from d minor to D major and then goes back. Think of the *d minor Concerto*. But it still is a great idea and anyway it's a better idea than the one we all use.

Beethoven's "Phantasieren" Now we come to the Beethoven *Fantasy* Op. 77, which occupies a singular place in his œuvre. We have several fantasies of Mozart, a considerable number from C. P. E. Bach and from J. S. Bach, among others. This is a good point to recall what the word "fantasy" meant to them. "Fantasy" of course can mean something like a whim: merely something you spontaneously decide to do. But in the 18th century, the word "improvise" did not exist. They did not use the word "improvisation". They used the word "phantasieren". "Hr. Kapellmeister Mozart [wird] ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen"; thus a handbill for a concert given by Mozart in 1785.[7] So the idea of a written-down fantasy is that it could be a protocol of an actual improvisation. And it's not unreasonable to think, that in Beethoven's writing down the *Fantasy* published as his Op. 77, he might have been committing to paper the perfected protocol of an improvisation, as Chopin did with his *Ballades*, which he first improvised. In any case, at Beethoven's legendary "Academie" on 22 December 1808 in the Theater an der Wien, where the general public heard for the first time the 5th *Symphony*, the 6th *Symphony*, the 4th *Piano Concerto*, three movements from the C *major Mass*, the *Choral Fantasy* and one old piece: *Ah! Perfido* (the concert aria, published as Op. 65), Beethoven improvised a fantasy. Perhaps, then, he later decided to commit to paper something approximating what he did in that time. Now, there is an interesting sociology

7 Handbill for a concert on 10 March 1785.

to this *Fantasy* too, because the first half of it is pure C.P.E. Bach. It alternates between bolts of lightning and rumination, after which it settles into one of the favourite objects for improvisation during that time of Mozart and Beethoven, a theme with improvised variations – most commonly based on a "hit aria" from the "hit opera" of the moment. So in this case Beethoven starts his *Fantasy* in g minor and he gets to b minor and then presents us with series of variations in B major, knowing full well that the tuning gap between g minor and B major was going to be quite outlandish. Apparently, he was not one who worried about these sorts of things. I think he delighted in them. So I shall try in my performance to delight in this piece, which is no push-over, I'll tell you!

Robert Levin plays Beethoven *Fantasy* Op. 77.

Thus, I think we can all agree that C.P.E. Bach casts quite a long shadow. I would suggest that it is quite clear that neither the Mozart nor the Beethoven fantasy we have heard would have taken anything approaching the form that they did without having an antecedent like that. And it is precisely this kind of alternation back and forth between order and disorder, which is so crucial to that aesthetic.

The late Beethoven Beethoven is not alone in having his work divided into three periods. It is my belief that almost every artists' life is divided into three periods. The typical artist spends her/his youth as an apprentice. Once the fruits of apprenticeship have been achieved one functions very successfully and creates a fine body of work within an inherited language: this is the first period of creativity. But there is something restless inside that impels the searching artist to seek a bit further. As a result, one starts to become more personal. But above all one discovers that there is an extraordinary subtle balance between what it is that one has to say and how one says it. That's the middle period. With Mozart, it starts in the K 400s – starting in 1783 or 1784, I would say. We know when it starts with Beethoven, because everybody always thinks about Beethoven in that way. But what happens to Beethoven also happens to Mozart and it happens to Bach and it happens to Schubert. As one creates one's artwork, as one paints one's paintings, writes one's sonnets, or composes one's sonatas, one is continually thinking. It is analogous to rotating the barrel of a camera lens and bringing it into focus. In the middle period, the lens of the camera is in focus. An ideal has been achieved. But human beings are strange; and artists – of course – are stranger than anybody, because they're so much more aware of these kinds of volatile things. What they do is to keep on rotating the lens. They don't stop, just because it gets to that ideal equilibrium. And that, ladies and gentlemen, is when their music starts to become peculiar.

In no case in music history is it clearer than with Beethoven. We have the late piano sonatas, we have the late string quartets and so on. But if you listen to the J. S. Bach of late 1740s, you hear it too. You listen to late Haydn, you will hear it everywhere. And with Mozart, once we arrive at the K 490s and into the K 500s it is there to be heard: the *Quintets* with two violas, K 515 and 516, and especially the later two, K 593 and 614. Very strange things are going on there. So we need not single out Beethoven in this respect. What starts to happen, though, is that Beethoven looks inward. Who knows if it would have happened at the same pace or indeed at all, had he not been subjected to the ultimate calamity for a musician, the loss of his hearing. That, in 1802, precipitated a spiritual and artistic crisis. And naturally he will look inward. But an artist with this greatness would have done this sooner or later anyway. It's just a matter perhaps of the moment. But Beethoven starts to look inside himself and his music becomes increasingly idealistic, as opposed to Haydn and Mozart, who were absolute realists. They painted the world in the way it was, not as they might wish it to be – a task that fell to Beethoven.

Mozart is shocking in that unlike most other artists he doesn't make judgements about his operatic characters. Think about it: Don Giovanni raises his champagne glass, and we all want to go to his party. We know that he is a monster, but we are transfixed by his magnetism. That's because Mozart doesn't do anything to discourage you from being seduced. On the other hand, how many people belong to the "Alberich Fan Club"? How many people hear the entry of the grand inquisitor in *Don Carlos* and think "gee, that's a guy I'd like to have a beer with". The composers of operas editorialise: they tell you whom you are supposed to like and whom you are not supposed to. And Mozart does absolutely nothing in this way. Thus, nothing prevents a character in one of his opera's from seeking and getting the empathy of the audience. But again: although he doesn't judge, at the same time he doesn't show his hand, except once in a while, when some calamity happens. How many Mozart pieces, how many Bach pieces are connected with deaths in the family or of friends? Not very many. It is said that Mozart's *a minor Sonata* was prompted by the death of his mother. Its time of composition coincides with her death in Paris, the sonata is notated on Paris paper, and a minor is for Mozart the key of death. When his dearest friend Count Hatzfeld died he wrote the *a minor Rondo* K 511. So there can sometimes be connections like this; but most of the time there aren't.

Beethoven, as I have said, is an idealist. He stands for liberty and dignity. He stands for the best for his fellow human beings and he is going to fight for his ideals. He will write an opera that celebrates liberty over tyranny – a subject that will not win him friends in the aristocracy. That's not something a realist would want to write about. And Beethoven does it, because he has immense courage. His personal will is overwhelming. He was not a person who just sat down and wrote a string quartet, just like that, as

Schubert could. We have these extraordinary sketchbooks, which show the torment, the suffering, the unfathomable stages that he had to go through. You look at – as I did – *Landsberg* 6, which is the sketchbook with the *Eroica Symphony*.[8] And you look at Beethoven's struggle to write the scherzo, and you think, "This poor fellow is hopeless! He should open up a dry goods store … perhaps he should become a blacksmith or something." So much of what is written down seems so clumsy. You have to pinch yourself and say "You know what happens to this?"

Robert Levin sings the beginning of *Eroica* Scherzo.

Because ultimately he was a genius, and he triumphed over all obstacles. I am reminded of a story told to me by violist Kim Kashkashian, my duo partner over many decades. She was coaching a work with the great composer György Kurtág, and he made her repeat a particular passage over and over. Her frustration at not being able to satisfy his insatiable demands grew until she involuntarily blurted out, "I feel so ungifted!" And this was Kurtág's reply: "I too am ungifted. But I torment myself until it goes." This is a thought that Beethoven would have understood. We need to imagine the mental anguish he went through. He had an extraordinary gift. But it was not made easy. And this turned him progressively more inward. And this man wanted so much decency and rectitude. He would dedicate that very *Eroica Symphony* to Bonaparte and then cross it out when Bonaparte made himself emperor. And there is a subtext to this, which is the significance of E-flat major to Beethoven, exemplified by three works composed in that key: the *Eroica Symphony*, the *Fifth Piano Concerto* ("Emperor"), and the *Piano Sonata* Op. 81a ("Les Adieux"). The composition of the sonata was prompted by the departure from Vienna of his student, patron and dear friend Archduke Rudolph, because Napoleon was besieging the town. Thus, the choice of E-flat major is deliberate. And then, at a particularly moving passage in the "Emperor" concerto Beethoven wrote in the margin of the manuscript "Östreich löhne Napoleon".[9] It's as if you are reading a newspaper report. It's current events. And all of this is causing Beethoven to turn inward. And he turns inward and he writes music which is not like music that anybody else is writing. We can tell that it has its roots in the Viennese classical style. But it is not like that. It's certainly not like Hummel, who – by the way – was much more popular than Beethoven was during their

8 Formerly Berlin, Preußische Staatsbibliothek, housed since World War II in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków. An edition of the sketchbook (facsimile and transcription) was prepared by Lewis Lockwood and Alan Gosman, Urbana/Chicago/Springfield 2013.

9 "Austria pays Napoleon back". See Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzert* Nr. 5 Es-Dur, opus 73, Facsimile, ed. by Hartmut Hein, Laaber [2005].

lifetimes. Hummel had an enormous influence on composers like Mendelssohn and Chopin.

But Beethoven turned inward and decided that the best thing he could do was not to characterise his fellow human beings, but to read from his diary. To tell us, what he had dreamt of the previous night. To tell us, what his lofty aims were for the future. And to say "yes, I could make a picture of you or you or you the way everybody else is, but actually I know myself better than I know you. And I can support myself, because I have these wonderful stipends from Prince Lobkowitz, from Archduke Rudolph, and from Prince Lichnowsky. And I don't have to worry about where money is coming from. So, I can afford to be a complete idealist." "If that's the case", he says: "what do I want?" – And "search" becomes a metaphor in Beethoven. Looking for something. For a secret, for an answer to a question, that he has posed.[10]

You see, this is not the kind of music that Mozart could write; but Schubert could and did, to a terrifying degree, in masterpieces such as the G-major *Quartet*, *Die Winterreise*, and the E-flat-major *Piano Trio*. Such works gestate in an extraordinary interiorised world, in which the whole sense of recollection, of the present, and of the future is all very liquid and very foggy and subject to constant shivers of pain and sudden fleeting delights that we could not have imagined before. It's music – well, let me quote my teacher Nadia Boulanger – not long before the end. In September 1979, she was 92 years old. Leonard Bernstein visited her. And he realised that she was barely conscious and so he started to take his leave and she said "No, no! stay!", and he thought, well, he needed to speak to her. What would he talk about … Then he thought, he had it. "Do you hear music?" – "Ah yes, all the time!" – "What music so you hear?" He wondered: Monteverdi? Bach? Beethoven? Stravinsky? – "A music that has neither beginning nor end."[11]

This isn't music anymore, ladies and gentlemen. This is philosophy. This is the testament of a man – Beethoven – who a few short years later was the victim of a series of horrendous diseases, each of which was vying to kill him first. Despite living in unspeakable physical pain, he succeeded through the dint of sheer willpower in writing those last quartets. He was a martyr. He gave us spiritually what no one else has given us. Those quartets remain radical, revolutionary and in some ways imponderable forever. They are beyond anything – except perhaps some of the late Bach pieces, which influenced him so much.

10 The subsequent passage of the original conference paper on Beethoven's sometimes surprising answers may be listened to in the video recording: https://youtu.be/ZhllEwvtV6I?t=3544.

11 See also Léonie Rosenstiel: *Nadia Boulanger. A Life in Music*, New York/London 1982, p. 412. The examples to follow may be found under https://youtu.be/ZhllEwvtV6I?t=4195.

Now I take a step back here. History moves ever faster. Art was based for a very long time on the notion of the *lingua franca* – a language that everybody could understand. When Mozart said "What are you doing, Haydn? You're going to London – you don't speak the language!" – Haydn replied, "My language is spoken everywhere." And in fact, from Lisbon to St. Petersburg in the 1780s people spoke and understood that language. Haydn was a little different from Mozart, but they went arm in arm to the rehearsals of *Così fan tutte*. They understood one other perfectly well. Let us go back a few eras. The international school led principally by the Flemings lasted about 250 years. The baroque era lasted about 150. The classical period lasted maybe 75 to 80. The romantic era lasted about 60. Now while that was all going on, the notion of the *lingua franca*, spoken by everybody, started to deteriorate. A greater emphasis on individualism began to grip the arts. And this is where Beethoven comes in. My teacher, Nadia Boulanger, quoted her dear friend, the philosopher and poet Paul Valéry, very often. One of the things that she quoted from Valéry, was "In the past, one imitated mastery. Now, one seeks singularity." To which Nadia Boulanger pointed out, "It's actually very cruel, what he says, because one is not singular by choice."[12] That is something that a lot of people need to hear and know. Do you think that Beethoven simply decided that he was going to write music that was different from anyone else's, because he merely sought to be different from them? Do you really think he had a choice? Did Chopin have a choice? Did Schumann have a choice? No, but we could not speak about Chopin and Schumann and Mendelssohn without Beethoven having blazed that trail. He showed that it was possible to develop an identity that was so extraordinary, that it would forever change the agenda from depictive to confessional. And by *his* turning himself ever more inward, he made it possible for us to do the same. Because it is up to us to take his lessons and make them ours.

(Transcription: Christian Spitzenstätter, revised by Robert Levin)

12 "Connaissez-vous le texte de Valéry: 'Jadis on imitait la maîtrise, aujourd'hui on recherche la singularité.' 'C'est cruel, car on est singulier parce qu'on ne peut pas être comme tous les autres. On n'est pas singulier par choix.'" Bruno Monsaingeon: *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*, Van de Velde 1980, p. 59; the original quote by Valery says: "A partir du romantisme, l'on imite la *singularité* au lieu d'imiter, comme jadis, la *maîtrise*." Paul Valéry: *Œuvres*, Vol. 2, Paris 1960, p. 565.

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz

»Man hat diese Erweiterung des Tonumfanges seit ein paar Jahren an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen beim späten Mozart und beim frühen Beethoven

Zwischen August und Oktober 1803 trifft bei Ludwig van Beethoven ein Flügel von Sébastien Érard aus Paris ein, der gegenüber den in Wien zu dieser Zeit gebräuchlichen fünfoktavigen Instrumenten (mit Tasten von F_1 bis f''') einen nach oben bis zum c'''' erweiterten Tonumfang aufweist.[1] Joseph Haydn besitzt zwar schon seit 1801 ein ähnliches Klavier von Érard, aber offenbar erst dasjenige von Beethoven, der sich gerade auf der Suche nach einem neuen Instrument befindet und in dieser Sache auch mit Wiener Klavierbauern in Verhandlung steht, stößt in Wien auf größeres Interesse. Überhaupt mögen derartige Impulse von außen in Gestalt von Instrumenten ungewohnter Bauart den Wiener Klavierbau nach 1800 zusätzlich beeinflusst haben. Dessen Entwicklung hinsichtlich des Tonumfangs wird durch Gert Hecher folgendermaßen zusammengefasst: »Das 19. Jahrhundert beginnt noch mit dem Fünfoktaven-Umfang, der gelegentlich, bei Walter, bis g^3, dann von Schantz bis a^3 und um 1805 von den meisten Herstellern bis c^4 erweitert wird.«[2]

Der auf einem Tasteninstrument zur Verfügung stehende Tonumfang ist natürlich nur einer von vielen technischen Aspekten, die sich in dieser Zeit weiterentwickeln; dass er sich aber als besonders einflussreich auf die sich dadurch ebenfalls verändernden kompositorischen Möglichkeiten erweist, wird schon von den Zeitgenossen so wahrgenommen, wie 1806 einem Beitrag in der neugegründeten *Wiener Theater-Zeitung* zu entnehmen ist:

> »Nicht blos der Umfang der menschlichen Stimmen, der tiefsten und höchsten zusammen, genügten den Tonfreunden der neuren Zeiten […]; man wünschte auch noch tiefere und höhere Töne, als die menschliche Stimme angiebt, zu hören, und so entstanden in der Tiefe die Kontratöne und in der Höhe die Supratöne über das dreygestrichene c.

1 Das Instrument befindet sich heute im Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz, siehe (mit Abbildung) www.landesmuseum.at/de/video-news/videos-detail/hammerfluegel.html (alle Internetadressen in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 3. April 2019), außerdem Alfons Huber: Beethovens Erard-Flügel. Überlegungen zu seiner Restaurierung, in: *Restauro* 3 (1990), S. 181–188.

2 Gert Hecher: Designentwicklung und bautechnische Datierungsmöglichkeiten, in: *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht des Symposiums »Das Wiener Klavier bis 1850«*, hg. von Beatrix Darmstädter, Alfons Huber und Rudolf Hopfner, Tutzing 2007, S. 179–194, hier S. 192; vgl. auch die tabellarischen Aufstellungen bei Michael Latcham: *The Stringing, Scaling and Pitch of Hammerflügel Built in the Southern German and Viennese Traditions 1780–1820*, München/Salzburg 2000, Bd. 2, Tabellen 1–7, S. 2–8.

> Man hat diese Erweiterung des Tonumfanges seit ein paar Jahren an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben, und diese dadurch ungemein vervollkommt. – Man bauet jetzt Tastenwerke von sechs vollen Oktaven, bis viergestrichen c, ja sogar bis f und darüber. Sie werden sehr gesucht theils weil man das Reichere und Seltnere liebt, theils weil sich ungemein viel auf solchen Instrumenten machen und ein ganz eigener mächtiger Effekt durch geübte und kluge Tonkünstlerhand auf ihnen hervorbringen läßt. Die neuen Komponisten setzen nicht selten ihre besten Sachen für diesen Tonumfang, und wahren Musikfreunden rath ich, wenn sie sich ein neues Pianoforte, sey es in Flügel oder Tafelform, anschaffen, eins von der erweiterten Tonleiterlänge zu wählen.«[3]

Das erste Klavierwerk, das Beethoven nach Erhalt des Érard-Flügels im Verlauf des Jahres 1804 »für diesen Tonumfang setzt« (ihn dabei jedoch nur bis zum *a*''' und nicht bis zum *c*'''' ausnutzt), die Graf Waldstein gewidmete *Klaviersonate* C-Dur op. 53, gehört möglicherweise tatsächlich zu seinen bis dahin »besten Sachen«; außerdem ist die Fertigstellung des Klavierparts seines *Konzerts* c-Moll op. 37, das er schon seit Ende der 1790er-Jahre in Arbeit hat, erst mit Blick auf das reale Vorhandensein eines solchen Instruments möglich: Die offizielle Uraufführung dieses Werks durch Beethovens Schüler Ferdinand Ries erfolgt im Sommer 1804, nachdem Beethoven selbst im Frühjahr 1803 noch eine im Solopart wohl über weite Strecken improvisierte Fassung öffentlich gespielt hat – auf was für einem Instrument, ist nicht überliefert. Die (dabei gar nicht besonders zahlreichen) bis ins *c*'''' hoch führenden Passagen im Klavierpart werden in der Originalausgabe der Stimmen im Verlag des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs im Herbst 1804 als Ossia-Versionen auf einem zusätzlichen System gedruckt.[4]

Welche Bedeutung der Érard-Flügel bei alldem für Beethoven wirklich hat, ob er ihn schätzt und ob er mit seiner ungewohnten Mechanik zurechtkommt (bis heute durchaus umstrittene Fragen, auf die Tilman Skowroneck die jüngsten und sehr überzeugenden Antworten gegeben hat),[5] spielt für die folgenden Betrachtungen keine entscheidende Rolle: Es geht hier nicht um konkrete Instrumente mit bestimmten baulichen und

3 B.: Uiber Musik und musikalische Instrumente unserer Zeit, in: *Wiener Theater-Zeitung* 1 (1806), Nr. 11 (23. September 1806), S. 167–169, hier S. 168. Vielen Dank an Klaus Pietschmann für den Hinweis auf diesen Text.

4 Vgl. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hg. von Kurt Dorfmüller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, München 2014, Bd. 1, S. 288–292 (op. 53) und S. 214–221 (op. 37); *Grand Concerto pour le Pianoforte* […] *par Louis van Beethoven, op. 37*. À Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie [1804] (PN 289); vgl. auch Leon Plantinga: *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York/London 1999, S. 113–135 (On the origins of piano concerto no. 3) und S. 307–309 (Appendix II: On redating piano concerto no. 3: A summary).

5 Tilman Skowroneck: Beethoven's Erard Piano. Its Influence on his Compositions and on Viennese Fortepiano Building, in: *Early Music* 30/4 (2002), S. 522–538, akt. und erw. in ders.: *Beethoven the Pianist*, Cambridge 2010, S. 85–115 (The 1803 Érard grand piano).

klanglichen Eigenschaften,[6] sondern gewissermaßen nur um die Idee eines Instruments, das die bisherige Obergrenze des Tonumfangs erweitert und damit zusätzliche Töne zur Verfügung stellt, die dem Komponieren neue Möglichkeiten in der Gestaltung von melodischen, harmonischen und tonartlich-formalen Zusammenhängen bieten – und die der Komponist, den althergebrachten Respekt vor der Obergrenze des Tonumfangs f''' ablegend, nun auch in gedruckten, also für eine breitere Öffentlichkeit von Amateur-Pianistinnen und -Pianisten bestimmten Werken zu notieren beginnt.

Dabei werden in dieser Betrachtung die Solokonzerte weitgehend ausgespart, die in erster Linie für den eigenen Gebrauch des Komponisten und zugleich ersten Solisten bestimmt sind und in der Regel erst veröffentlicht werden, wenn sie sich nicht mehr aktuell in dessen Konzertrepertoire befinden. In diesen Stücken wird – nicht zuletzt ihrem virtuosen Charakter entsprechend – oft schon früher von einem Instrument mit größerem Tonumfang Gebrauch gemacht, zum Beispiel von einem Walter-Flügel mit zwei zusätzlichen Tasten fis''' und g''', der im Folgenden kurz als *Walter plus* bezeichnet wird.[7] Dies zeigen auch die konzertanten Werke von Beethovens Zeitgenossen Anton Eberl (1765–1807): Sein *Konzert C-Dur op. 32* (komponiert spätestens 1803, gedruckt 1805), jenes in Es-Dur op. 40 (wahrscheinlich ebenfalls 1803 entstanden und posthum 1808 gedruckt) und das *Doppelkonzert B-Dur op. 45* (1803/1809)[8] verwenden durchwegs selbstverständlich das hohe g''' – ebenso wie bereits die frühen Notationsstadien des Klavierparts von Beethovens op. 37 schon vor dessen definitiver Erweiterung auf das c'''' hin: Aufgrund der Tonart c-Moll ist ohne g''' eine Darstellung des thematischen Materials dieses Werks auf dem Klavier undenkbar – oder dieses Material hätte anders ausgesehen, wenn es für ein bloß fünfoktaviges Instrument entworfen worden wäre.[9]

Eine umfassende Aufarbeitung der Frage nach dem tonsetzerischen Umgang mit sich ändernden Grenzen des Tonumfangs ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich. Er beschränkt sich deshalb auf die Betrachtung einiger struktureller Besonderheiten in

6 Skowroneck bespricht etwa detailliert Fragen der Repetitionsgeschwindigkeit oder des *una-corda*-Pedals, vgl. ebd., S. 111 f. und S. 87–89.

7 Abbildung eines solchen Instruments bei Hecher: Designentwicklung, S. 180 (Abb. 3): »Hammerflügel Anton Walter, Wien ca. 1790, Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 454.«

8 Bert Hagels: Vorwort, in: *Anton Eberl. Konzert C-Dur für Klavier und Orchester op. 32*, Berlin 2008, S. III–V; ders.: Vorwort, in: *Anton Eberl. Konzert Es-Dur für Klavier und Orchester op. 40*, Berlin 2008, S. III–VI; ders.: Vorwort, in: *Anton Eberl. Konzert B-Dur für zwei Klaviere und Orchester op. 45*, Berlin 2008, S. III–V, hier S. IV (Anm. 15) auch der Hinweis auf die öffentliche Aufforderung an Eberl in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, seine Konzerte drucken zu lassen: AmZ 7 (1804/05), Nr. 33 (15. Mai 1805), Sp. 536.

9 Zu der bekannten Stelle in Beethovens (noch auf f''' beschränktem) *Konzert C-Dur op. 15* (1. Satz, Takt 172), wo das im Vergleich mit Takt 387 erwartete fis''' eben noch *nicht* geschrieben wird, siehe Skowroneck: *Beethoven the Pianist*, S. 83 f.

frühen Sonaten Beethovens aus der Zeit vor der Ankunft seines Érard-Flügels, die als kompositorische Auseinandersetzung mit dem dann zur Verfügung stehenden Tonumfang von lediglich fünf Oktaven interpretiert werden. Da es sich bei den meisten der zu besprechenden Stellen dieser Werke nicht nur um offensichtlich abgeschnittene einzelne hohe oder tiefe Töne handelt, sind sie auch großteils nicht dieselben wie die schon von John Henry van der Meer aufgelisteten.[10]

Bevor aber dieser eigentliche Hauptteil der Betrachtung folgt und um Einblick in die mit dieser Fragestellung üblicherweise verbundenen kompositorischen Vorgangsweisen zu geben, wird anhand einer späten Klaviersonate von Wolfgang Amadeus Mozart der traditionelle Umgang mit dem Spitzenton f''' innerhalb des hergebrachten fünfoktavigen Tonumfangs im Sinne einer dadurch gestalteten formalen Dramaturgie vorgeführt. Ein Intermezzo bilden zwei Dokumente zu in diesem Zusammenhang signifikanten Übergangssituationen aus dem englisch-französischen Kontext: Johann Ladislaus Dussek lässt schon um 1795 in London in seinen Veröffentlichungen alternative kleine Noten »für Klaviere mit zusätzlichen Tasten« drucken, deren Bau er dabei selbst angeregt hat; in Paris um 1815 dann sind es die zwar noch weiterhin in Gebrauch befindlichen, aber nicht mehr tonangebenden »kleinen« Klaviere alter Bauart, die mit Alternativstellen in Kleindruck bedacht werden.

Beschränkung des Tonumfangs und Ökonomie im Gebrauch von Spitzentönen Mozarts Umgang mit den ihm im Laufe seines Lebens in erster Linie zur Verfügung stehenden Instrumenten Cembalo, Clavichord und Hammerklavier ist umfassend aufgearbeitet,[11] und seine späten Werke für Tasteninstrument können gut als Musterbeispiele für den traditionellen kompositorischen Umgang mit dem fünfoktavigen Tonumfang F_1 bis f''' auf höchstem Niveau dienen. Wofür Mozart in den späten 1780er-Jahren idealerweise komponiert hat, ist relativ klar: für ein Instrument in der Art seines eigenen Flügels von Anton Walter (1752–1826), den er 1782 erwirbt und der sich heute im Mozart-Museum Salzburg befindet. Auch wenn es schon zu Mozarts Lebzeiten in seinem Umkreis vereinzelt Instrumente mit größerem Tonumfang gegeben haben mag, etwa den erwähnten *Walter plus* mit zwei zusätzlichen Tasten fis''' und g''', der bei einzelnen der Adressatinnen und Adressaten seiner Werke verfügbar gewesen sein wird, so halten sich seine Kompositionen (wie die quasi aller Wiener Komponistinnen und Komponisten noch die ganzen 1790er-Jahre hindurch) strikt an den traditionellen fünfoktavigen Umfang – umso mehr, wenn sie für eine Druckveröffentlichung bestimmt sind.

10 John Henry van der Meer: Beethoven und das Fortepiano, in: *Musica instrumentalis* 2 (1999), S. 56–82.

11 Siegbert Rampe: *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Kassel ²2006, S. 37–45 (Mozart und die Claviere seiner Zeit).

Die einzige Ausnahme in Mozarts gesamtem Klavierwerk bildet die *Sonate für zwei Klaviere* D-Dur KV 448 (375a), die im 3. Satz ein einzelnes fis''' im ersten Klavier verlangt, was durch den privaten Charakter der Komposition erklärbar ist (sie wird erst posthum 1795 gedruckt).[12] Mozarts Schülerinnen Josepha Auernhammer und Barbara Ployer, mit denen er die Sonate bei verschiedenen Gelegenheiten im Rahmen privater ›Akademien‹ spielt,[13] verfügen wohl über ein Instrument mit zusätzlichen hohen Tönen – ein solches ist aber zu dieser Zeit nicht allgemein vorauszusetzen.

Die kompositorischen Strategien, die dazu dienen, die unverrückbare Beschränkung des offiziell bespielbaren Tonumfangs bis zum f''' in optimaler Weise produktiv zu gestalten, sollen hier anhand des ersten Satzes von Mozarts *Klaviersonate* KV 570 dargestellt werden, der

- in B-Dur und damit in einer für die vielfältige und problemlose Behandlung des Spitzentones f''' geeigneten und auch sehr verbreiteten Tonart steht,
- als konziser Repräsentant der ›Sonatenhauptsatzform‹ respektive ›Form des ersten Allegros‹ mit getreu eingerichteter Rekapitulation besonders aussagekräftig für die damit verbundenen handwerklichen Anforderungen zu sein scheint,
- zudem – da nicht von Mozart selbst für die Veröffentlichung vorbereitet – in allen wiederholenden Teilen unverziert und damit sozusagen nur gerüstartig überliefert ist,[14]
- eine späte (im Februar 1789 ins eigene Werkverzeichnis eingetragene) und damit gleichsam schon in den Zeitraum dieser Untersuchung hineinweisende Ausprägung darstellt, jedoch im Unterschied zu den anderen späten Sonaten Mozarts nicht erst 1805, sondern

12 *Sonate pour deux clavecins ou piano-forte* [...] op. 34, Wien: Artaria & Comp. [1795] (PN 550); vgl. Alexander Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien ²1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2), S. 39; *Neue Mozart-Ausgabe* [in Folge NMA] IX, 24, Abteilung 1: Werke für zwei Klaviere, Kritische Berichte, hg. von Ernst Fritz Schmid, Kassel u. a. 1957, S. 10.

13 »Gestern war ich eben in der accademie beym Auernhammer [...] – wir haben das Concert à Due gespiellt, und eine Sonate in zweyen die ich expreß dazu Componirt habe, und die allen succès gehabt hat«. Mozart an seinen Vater, Salzburg [24. November 1781], in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel u. a. 1962, Bd. 3: 1780–1786, S. 176 f., hier S. 176; »Morgen wird bei H: Agenten Ployer zu döbling auf dem Lande Academie seyn, wo die frl: Babette ihr Neues Concert ex g – ich das Quintett – und wir beyde dann die grosse Sonate auf 2 Clavier spiellen werden.« Mozart an seinen Vater, Salzburg [9. Juni 1784], in: ebd., S. 317–319, hier S. 318.

14 Siehe dazu Rampe: *Mozarts Claviermusik*, S. 285 f. (zum 2. Satz von KV 570) und die ebd. angegebenen weiteren Beispiele; zur erwarteten Auszierung von Mozarts skizzenhafter Notation in den Klavierkonzerten siehe Leonardo Miucci: Mozart after Mozart. Editorial lessons in the process of publishing J. N. Hummel's arrangements of Mozart's piano concertos, in: *Music & Practice* 2 (2015), www.musicandpractice.org/volume-2/arrangements-of-mozarts-piano-concertos.

– bereits 1796 in Wien gedruckt wird (als Teil einer dreiteiligen Werkgruppe zusammen mit den *Violinsonaten* KV 526 und 481, samt einer wohl deswegen durch den Verleger hinzugefügten Violinstimme)[15]
– und von dem zumindest ein Teilautograph erhalten ist, dessen leicht zugängliches Faksimile einen direkten Einblick in Mozarts Niederschrift zulässt.[16]

Die folgenden Überlegungen können anhand des in Notenbeispiel 1 synoptisch wiedergegebenen Verlaufs von Exposition und Rekapitulation direkt überprüft werden, wobei nur der in der Dominanttonart stehende Schlussteil der Exposition wiedergegeben wird, der in der Rekapitulation in die Grundtonart transponiert ein zweites Mal auftritt. Diese in jedem Sonatenhauptsatz vorgenommene Transposition wird im Folgenden nach Erwin Ratz »Einrichtung« genannt.[17] Der hier nicht wiedergegebene Beginn des Satzes ist in Exposition und Rekapitulation gleichlautend (in Mozarts Autograph-Fragment bei der Wiederkehr deswegen nicht einmal ausgeschrieben) und enthält den Spitzenton f''' ebenso wenig wie die ganze Durchführung.[18]

Der in Notenbeispiel 1 wiedergegebene Teil besteht – jeweils in einer Tonart verbleibend – aus einem mit einem Quintabsatz (Halbschluss) endenden vorbereitenden Abschnitt, einem kontrapunktisch beginnenden Satz, der mit einem ersten Grundabsatz (Ganzschluss) schließt, sowie einem konzertant-passagenhaften Teil mit einer zweiten derartigen Kadenz, worauf noch eine wiederholt kadenzierende Schlussformulierung folgt. Diese Abschnitte werden im Folgenden schlagwortartig verkürzt bezeichnet als

15 *Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un violino*, Wien: Artaria & Comp. [1796] (Plattennummer 663); Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, S. 42 (PN 628: KV 526, PN 629: KV 481), S. 44 (KV 570); Vorwort, in: NMA IX, 25: Klaviersonaten, Bd. 2, hg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1986, S. VIII–XXII, hier S. XVIII f.; NMA IX, 25: Klaviersonaten, Bd. 1 und 2, Kritische Berichte, hg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a. 1998, S. 171–176.

16 Autographes Fragment mit dem Schluß des ersten Satzes (Faksimile), in: NMA IX, 25: Klaviersonaten, Bd. 2, S. XXX f.

17 Vgl. Erwin Ratz: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien ^{3}1973, S. 34.

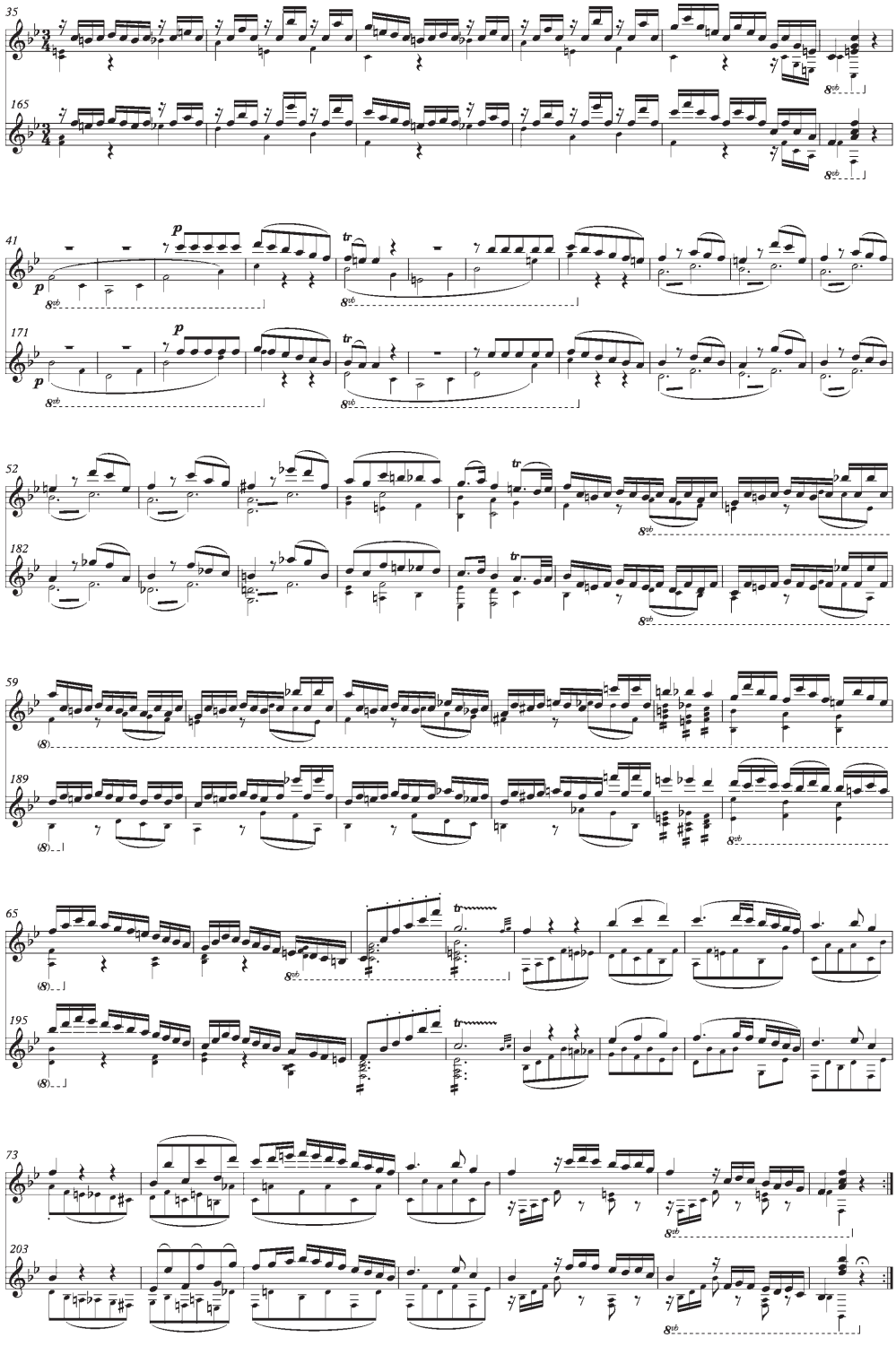
18 Es geht hier nicht um eine ›Formanalyse‹, und so wird der wiedergegebene Abschnitt auch nicht mit den hergebrachten funktionalen Bezeichnungen ›Überleitung‹, ›Seitengedanke‹ und ›Schlussgruppe‹ versehen, die im 18. Jahrhundert kaum verwendet worden wären und die für diese Untersuchung keine Rolle spielen. Zur historischen Terminologie liegt eine Vielzahl an neuerer Literatur vor; hier sei nur auf die kurze Problemdarstellung bei Rampe: *Mozarts Claviermusik*, S. 115–127 (Die Gattung Claviersonate), speziell S. 121 f. (Die Form eines »ersten Allegros«) verwiesen. Um die beiden in Notenbeispiel 1 abgedruckten Teile pragmatisch miteinander vergleichen zu können, werden im Weiteren nur die beiden pauschalen Überbegriffe »Exposition« und »Rekapitulation« verwendet.

- *Vorbereitung* (Takt 35–40/165–170),
- *Satz* (Takt 41–57/171–187) und (mit diesem verschränkt)
- *Passagenteil* (Takt 57–69/187–199) sowie
- *Schluss* (Takt 70–79/200–209).

Betrachtet man zunächst den melodischen Verlauf der Exposition alleine (also das obere System von Notenbeispiel 1), so fällt auf, dass der auf dem Instrument vorhandene Spitzenton f''' nur zweimal verwendet wird, nämlich einmal kurz vor der Kadenz am Ende des *Passagenteils*, die dadurch als Höhepunkt erscheint (Takt 67–69), das zweite Mal – weniger im Fokus der Aufmerksamkeit – als variierte Wiederholung der ersten Teilphrase des *Schluss*-Abschnittes (Takt 75). Die *Vorbereitung* hält sich in einem mittleren Register, der ihr folgende *Satz* in einem hohen, mit einem Höhepunkt ebenfalls vor seiner Kadenz, dabei jedoch nicht den Spitzenton f''' berührend (Takt 54). Der *Passagenteil* beginnt tief, lässt einen möglichen Höhepunkt aus (Takt 62–65) und scheint schon in allertiefster Lage kadenzieren zu wollen, führt aber kurz vor der schon angesprochenen Kadenz in Takt 67 f. die Melodie doch noch zum Spitzenton f''' hoch, um danach in mittelhoher Lage abzuschließen. Der *Schluss* hat einen von der hohen in die mittlere Lage absinkenden Gestus, und der höchste Ton f''' erklingt in ihm nochmals eher beiläufig.

Insgesamt kann von einem sehr bewusst geplanten und mit dem Spitzenton ökonomisch umgehenden dramaturgischen Verlauf des Endes der Exposition gesprochen werden, der auch der Interpretin oder dem Interpreten eine bestimmte pianistische Gestaltung des Spannungsbogens nahelegt, die in der Regel wohl intuitiv so ausgeführt wird, wie es der Weg durch die Register suggeriert. Ähnliche Vorgehensweisen lassen sich quasi in allen Klaviersonaten vergleichbarer kompositorischer Qualität der in Frage stehenden Zeit finden – KV 570 stellt in dieser Hinsicht also überhaupt keinen Sonderfall dar. Dass sich gerade die Grundtonart B-Dur (mit ihrer Dominanttonart F-Dur) sehr gut dafür eignet, in Exposition wie Rekapitulation das f''' als Höhepunkt zu präsentieren, liegt auf der Hand; in F-Dur/C-Dur funktioniert das ebenfalls problemlos, in Tonarten wie D-Dur/A-Dur hingegen müssen schon harmonische Kunstgriffe wie sekundärdominantische verminderte Septakkorde oder die Vermollung von Abschnitten in Betracht gezogen werden, um einen ähnlichen Umgang mit dem f''' praktizieren zu können, was den Tonsatz in solchen Fällen fast gezwungenermaßen harmonisch und tonal komplexer und vielschichtiger werden lässt. In dieser Weise kann die Aufmerksamkeit auf den Spitzenton nicht zuletzt einen Zugang für das Verständnis der bevorzugten Tonartwahl für Klaviermusik bieten.

Die melodische Linie der Rekapitulation des ersten Satzes von KV 570 (das untere System von Notenbeispiel 1) weist einen von der Exposition abweichenden Spannungsverlauf auf: Ein erstes Mal wird das hohe f''' schon an das Ende der *Vorbereitung* gesetzt



Notenbeispiel 1 Mozart: *Klaviersonate* B-Dur KV 570, 1. Satz: auf jeweils ein System komprimierte synoptische Darstellung des Schlussteils der Exposition (oberes System) und seiner Rekapitulation (unteres System). Die Oberstimme beider Teile ist in originaler Lage wiedergegeben; Oktavierungszeichen betreffen nur die klein gedruckten Unterstimmen.

(Takt 169). *Satz* und *Passagenteil* liegen anfangs noch tiefer als in der Exposition, da sie bei Hochtransposition das f''' überschreiten würden; der *Passagenteil* wird allerdings mitten in seinem Verlauf hochoktaviert und kann in der Folge an genau der Stelle seinen Höhepunkt realisieren, wo ihn die Exposition zuvor ausgelassen hatte (in Takt 192–195): Das f''' kommt einmal als oberer Eckpunkt einer steigenden harmonischen Sequenz und dann noch im solistischen Aufbäumen der melodischen Linie vor ihrem Niedersinken in die Kadenz vor. Der *Schluss* klingt in der Mittellage aus – schließlich soll das Stück damit unaufgeregt zu Ende gehen können.

Auch diese im Rahmen der Möglichkeiten (es handelt sich ja trotz allem immer noch um ›dieselbe Musik‹) auffallend unterschiedliche musikalische Dramaturgie der Rekapitulation in KV 570 bildet keine Ausnahme, sondern ergibt sich aus der Sache selbst: Da die Rekapitulation gegenüber der Exposition um eine Quinte nach unten oder Quarte nach oben transponiert werden muss, kann das, was in der Exposition Höhepunkt war, nun keine vergleichbare Rolle mehr spielen. Die Kunst der Gestaltung einer Rekapitulation besteht darin, schon in der Exposition zu planen, welche ihrer Abschnitte nach oben und welche nach unten transponiert werden sollen: Dadurch entstehen neue Höhepunkte, während diejenigen der Exposition in weniger hohe Register zurückgestuft werden.[19]

In der Tabelle auf der nächsten Seite folgt ein Versuch, den Verlauf der beiden Formteile nochmals schematisch und auf die in diesem Zusammenhang wesentlichen Punkte reduziert zu visualisieren.

Im Zusammenhang der abschnittweisen Änderung der Transpositionsrichtung bleiben noch einige Stellen zu besprechen, deren meiste in der Tabelle mit einem Stern * bezeichnet sind:

- Es werden nicht immer beide Hände in dieselbe Richtung transponiert. Zu Beginn des *Satzes* ist die Hochtransposition der linken Hand wohl einfach klanglich begründet und erfordert aufgrund der Trennung ihrer Phrasen durch Pausen keine vermittelnden Änderungen (Takt 171–174).
- Zu Beginn des *Schlusses* wird der Abstand zwischen Ober- und Unterstimme um eine Oktave verringert (ab Takt 199); wenn dann in Takt 202 doch wieder der alte Abstand

19 Bei dem in Sonaten in Durtonarten üblichen Quint- (oder bei Hochtransposition Quart-)verhältnis von Exposition und Rekapitulation handelt es sich um das größtmögliche Intervallpaar, das dementsprechend den auffälligsten Einfluss auf den klanglichen Charakter des eingerichteten Abschnitts hat. Bei (Ende des 18. Jahrhunderts eher seltenen, aber im 19. Jahrhundert umso häufigeren) Sonaten in Moll-Tonarten bringt die Rücktransposition von der Paralleltonart zurück in die (dann oft verdurte) Grundtonart lediglich ein Sext- oder eben Terzintervall und damit die Möglichkeit größerer klanglicher Ausgeglichenheit mit sich.

hoch			*Vorbereitung*	*Satz* (bis 57/187→)	
mittel	**Exposition**		35–40	41–48	
tief	**Rekapitulation**	r.H.	↑ 165–170 **(169)**	↓ 171–174	↓ 175–178
		l.H.		↑ 171–174	

(→) *Satz*	*Passageneil* (bis 69/199→)		
49–56	57–66		67–68 **(67)**
↓ 179–186	↓ 187–188	↑ 189–198 **(192)** 194* **(195)**	197* ↓ 198

(→)	*Schluss* (ab 70/200)			
69–76 **(75)**		77	78–79	
↓ 199–206		↓ 207	↓ 208	↑ 209*
↑ 199–201*	↓ 202–206	↑ 207*	↓ 208*–209*	

Tabelle Schematische Darstellung der Transpositionsprozesse aus Notenbeispiel 1 (Mozart: *Sonate* KV 570, 1. Satz, Ende von Exposition/Rekapitulation). Grauschattierung (Legende links oben): Einteilung der Oberstimmenkontur in relativ ›hohe/mittlere/tiefe‹ Bereiche, ↑↓: Richtung der Transposition bei der Einrichtung, (Fettdruck: Takt mit Spitzenton f'''), *: Veränderung des Tonhöhenverlaufs gegenüber der Exposition. Die Taktzählung respektive Abschnittsgliederung entspricht hier nicht immer musikalischen Sinneinheiten (bei Verschränkung von Formteilen ist der die Phrase abschließende Schlusstakt nicht mitgezählt, sondern geht als Anfangstakt an die neue Einheit). Die ungefähre Einteilung in ›hoch/mittel/tief‹ betrifft in erster Linie die Oberstimme und ist bei der Unterstimme nur eigens vermerkt, wenn sie in die andere Richtung transponiert wird als die Oberstimme.

hergestellt werden soll, ist ein behutsamer Eingriff in die Basslinie nötig, der zu einer anderen harmonischen Lösung führt: Statt wie in der Exposition ausgehend von I^6 stufenweise über II^6 wird der Bass des in Takt 72/202 folgenden kadenzierenden Quartsextakkordes in der Rekapitulation von oben über IV^6 erreicht – zugegebenermaßen ein geringfügiger Unterschied, aber angesichts der ansonsten fast durchgehend wörtlich transponierten Rekapitulation durchaus eine strukturelle Bruchstelle, die dabei elegant kaschiert wird.

– In den vier Abschlusstakten findet sich eine Anzahl von unauffälligen, aber effizienten kleinen Modifikationen: Auch hier wird zunächst der Abstand zwischen den beiden Stimmen um eine Oktave verringert (Takt 207), um dann gleich wieder den vorletzten Basssprung I–V(–I) um eine zusätzliche Oktave auseinanderzuziehen und ihm dadurch mehr Gewicht zu verleihen (was im nächsten Takt 208 ähnlich wiederholt wird, wodurch der auch in der linken Hand vorwiegend hohe Klaviersatz zumindest ganz am Ende einmal in einem tieferen Bassregister ankommt und somit gewissermaßen eine ›Erdung‹ erfährt).

– Ebenfalls als Schlusssignal zu interpretieren ist das einfache Höhersetzen des allerletzten Schlussakkords der rechten Hand um eine Oktave (Takt 209).
– Der *Passagenteil* weist die interessantesten strukturellen Eingriffe auf (schließlich soll er ja auch die Höhepunkte beider Versionen aufnehmen können): Wenn eine in der Einrichtung scheinbar aussichtslos immer tiefer rutschende Passage ruckartig um eine Oktave nach oben verschoben werden soll, muss der geeignete Ort für solch einen Schnitt gefunden werden – und was bietet sich dafür besser an als die Wiederholung der ersten beiden Takte des *Passagenteils*, die bei ihrem insgesamt vierten Auftreten ohnehin Gefahr laufen, redundant zu wirken (Takt 59/189)? Hier wird die Unterstimme synchron mit nach oben genommen, was in dieser quasi orchestralen Passage in reizvoller Weise den Wechsel zu einem anderen Holzblasinstrument suggerieren mag.
– Nachdem fast der ganze *Passagenteil* nach oben transponiert worden ist, kommt sein Schlusstriller doch noch tiefer zu liegen als dessen Pendant in der Exposition (Takt 68 f./198 f.). Der diese Änderung verursachende Eingriff in die Lagenstruktur und Stimmführung geschieht im Takt davor (Takt 197) und damit just an der Stelle, die in der Exposition dem Spitzenton f''' gewidmet ist (der auch dort mit einem abrupten Springen in die andere Richtung erreicht wird). Damit verbunden ist in Takt 197 die Abänderung des höchsten Tones der Oberstimme (in der Exposition f''' in Takt 67) zu einem d''', obwohl die getreue Transposition zu einem b'' geführt hätte und in dem dort stehenden B-Dur-Quartsextakkord sogar das f''' ebenso gut möglich gewesen wäre wie zuvor im F-Dur-Quartsextakkord. Zum einen hat die Rekapitulation ihre Höhepunkte schon davor platziert (deswegen folgt hier kein weiteres f'''), zum anderen kommt es dadurch zu einer Modifikation der Oberstimmenbewegung: Der Schlusstriller steht nach wie vor auf der dafür vorgesehenen Melodiestufe ②, wird aber – statt eröffnend von ① aus erreicht und anschließend wieder dorthin zurückkehrend (f - g - f, Takt 67 ff.) – in einen abschließenden ›Terzzug‹ ③ - ② - ① eingebunden (d - c - b, Takt 197 ff.).[20]
– Zwischen den beiden f''' in Takt 192 und 195 findet sich in Takt 194 die auffälligste Änderung des melodischen Materials: Die Dreiklangszerlegungen der Exposition sind nicht wörtlich transponierbar (sie würden ein g''' erfordern) und werden in der Rekapitulation auf eine Terzenkette gekürzt sowie durch Vorhalte bereichert. Es kann die Hypothese gewagt werden, dass ein allfälliger Besitzer eines *Walter plus* mit

20 Die Anregung, bei der Erklärung dieses Eingriffs auch auf Konzepte von Heinrich Schenker zurückzugreifen, verdankt sich einem Gespräch mit Stefan Rohringer im Jahre 2007 – damals auf die *Sonate* KV 333 (315c) bezogen, in deren ebenfalls in B-Dur stehendem 1. Satz sich ganz ähnliche Vorgangsweisen finden (ab Takt 57/159).

umfangreicherer Klaviatur hier doch die Dreiklänge c'''- g'''- es'''- c''' / b''- f'''- d'''- b'' / a''- es'''- c'''- a'' spielen (oder dies zumindest ernsthaft in Betracht ziehen und ausprobieren) sollte. Mozart kann eine solche wörtliche Transposition aus Respekt vor der Konvention des fünfoktavigen Klavierumfangs nicht veröffentlichen lassen (ganz abgesehen davon, dass er in eine von ihm selbst vorbereitete Druckveröffentlichung noch ganz andere Varianten und Verzierungen aufgenommen hätte), wird aber ein derartiges selbständiges Mitdenken der mit einem besonders guten Klavier ausgestatteten Interpretin wohl erwarten – genau dafür gibt es schließlich die beiden zusätzlichen Tasten fis''' und g'''! Außerdem entstünde dadurch zwischen den beiden f''' ein eindeutiger Höhepunkt des ganzen Satzes an einer passenden Stelle kurz vor Schluss.

Ganz allgemein ist noch zu sagen, dass die abweichenden Höhepunkte der Rekapitulation natürlich immer schon beim Schreiben der Exposition mitgeplant werden. Dabei ist jeweils das c''' entscheidend, das in der Rekapitulation zum f''' werden kann – Musterbeispiele in KV 570 finden sich in den Takten 39, 62 und 65. Takt 43 hingegen eignet sich nicht dafür, weil danach noch ein d''' folgt, das als transponiertes g''' nur auf einem *Walter plus* zur Verfügung stünde und vielleicht von einem gut gelaunten Mozart auf solch einem Instrument improvisatorisch ausprobiert worden sein wird (eventuell möchte sogar die besprochene Hochtransposition der linken Hand in Takt 171–174 genau dazu anregen?).

Zu welchen Eingriffen in Mozarts Text man sich als Interpret/in letztlich entscheidet (oder sie dann nach ihrem Ausprobieren doch wieder verwirft): Die am wenigsten sinnvolle Art, mit seiner Musik (und auch anderer) umzugehen, dürfte wohl darin bestehen, sie auf einem modernen Instrument mit viel größerem Tonumfang genau so zu spielen, wie sie in der Urtextausgabe festgehalten ist. ›Interpretation‹ kann sich nicht nur auf die Frage beschränken, *wie* die immer gleichen Töne zu spielen sind – vielmehr umfasst ein wirkliches Verständnis ihres Ausgangspunktes Notation einen Einblick in die zugrunde liegenden kompositorischen Prozesse und sollte auch zum Überdenken dessen führen, *was* gespielt wird.

So viel zu elementaren kompositorischen Vorgangsweisen im Zusammenhang des Setzens von Höhepunkten jeweils gegen Ende von Formteilen, die im Einrichtungsverhältnis zueinander stehen und deren so unscheinbare wie kunstvolle Gestaltung die primäre Herausforderung für den Komponisten oder die Komponistin einer klassischen Sonate darstellt.

Von »The Lines with the smaller Notes are for the Piano Forte with Additional Keys« (1795) zu »Les petites notes sont pour les petits pianos« (1814) Eine zentrale Rolle bei der Erweiterung des Tonumfangs des Klaviers wird Johann Ladislaus Dussek (1760–1812) zugeschrieben, der in der Zeit der Französischen Revolution seinen Lebensmittelpunkt für einige Jahre von Paris nach London verlegt. Er regt dort über den Druck eigener Werke den Bedarf nach größeren Klavieren an und beeinflusst gleichzeitig auch Klavierbauer:

> »On 31 August 1792 in St Anne's Church, Westminster, Dussek married Sophia Corri [...], who became famous as a singer, pianist, and harpist. During the remainder of his stay in London, he was associated with his father-in-law, Domenico Corri, in a music publishing business (Corri, Dussek & Co.), which printed many of his works. While in London he also encouraged the firm of Broadwood to extend the range of the piano – in 1791 from five to five and a half octaves, and in 1794 to six octaves. Compositions written for the extended keyboard were said to be for ›piano with additional keys‹; many compositions of this period were published with two versions for the right hand, so that they could be performed ›with or without the additional keys‹.«[21]

Für Dussek und seine Zielgruppe bildet der erweiterte Tonumfang neuer Broadwood-Klaviere noch die Ausnahme, und entsprechend werden die Passagen, die die alte Obergrenze f''' überschreiten, als Alternativen über das System der rechten Hand gedruckt – so zum Beispiel in seinen *Sonaten* op. 25, die an den Stellen mit »additional keys« das erste Ausbaustadium der Klaviere von fünf auf fünfeinhalb Oktaven bis c'''' voraussetzen.[22] Daneben gibt es auch Drucke, die direkt und ausschließlich »for the Grand & Small Piano Forte with additional Keys« gedacht sind wie die *Sonate* B-Dur op. 24 (es werden nicht nur »große« Flügel, sondern auch »kleine« Tafelklaviere mit den zusätzlichen Tasten ausgestattet).[23]

An den *Sonaten* op. 25 bemerkenswert ist die editorische Sorglosigkeit der von Dusseks Schwiegervater Domenico Corri realisierten Londoner Originalausgabe (Abbildung 1): Gleich der erste Ton der ersten Ossia-Stelle ist falsch als g''' statt f''' notiert und anschließend fehlt die *all'ottava*-Angabe.

21 Howard Allen Craw: Art. »Dussek family [Dusík, Dussik]«, (2) Jan Ladislav [Johann Ladislaus (Ludwig)] Dussek [Dusík], in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44229.

22 *Three Sonatas for the Piano-Forte and also arranged For the Piano Forte with Additional Keys [...] Dedicated to the Right Honorable Lady Elizabeth Montagu*, by J. L. Dussek, op. 25, London: D. Corri [1795] (Datierung nach Craw: Art. »Dussek family«). Exemplar aus Privatsammlung mit Vermerk »London, Printed by D. Corri, 28 Haymarket«; vgl. Exemplar GB-Lbl Music Collections g.452.e.: »Edinburgh, London: Printed for Messrs Corri, Dussek and Coy, [1794?]«.

23 *A Sonata for the Grand & Small Piano Forte With additional Keys, Composed & Dedicated to Mrs. Chinnery By* J. L. Dussek. Op. 24, London: Longman and Broderip [1793] (Datierung nach Craw: Art. »Dussek family«); Nachdruck in: *Continental Composers in London 1766–1810*, hg. von Nicholas Temperley, New York/London 1985 (The London Pianoforte School 1766–1860, Bd. 6), S. 75–84.

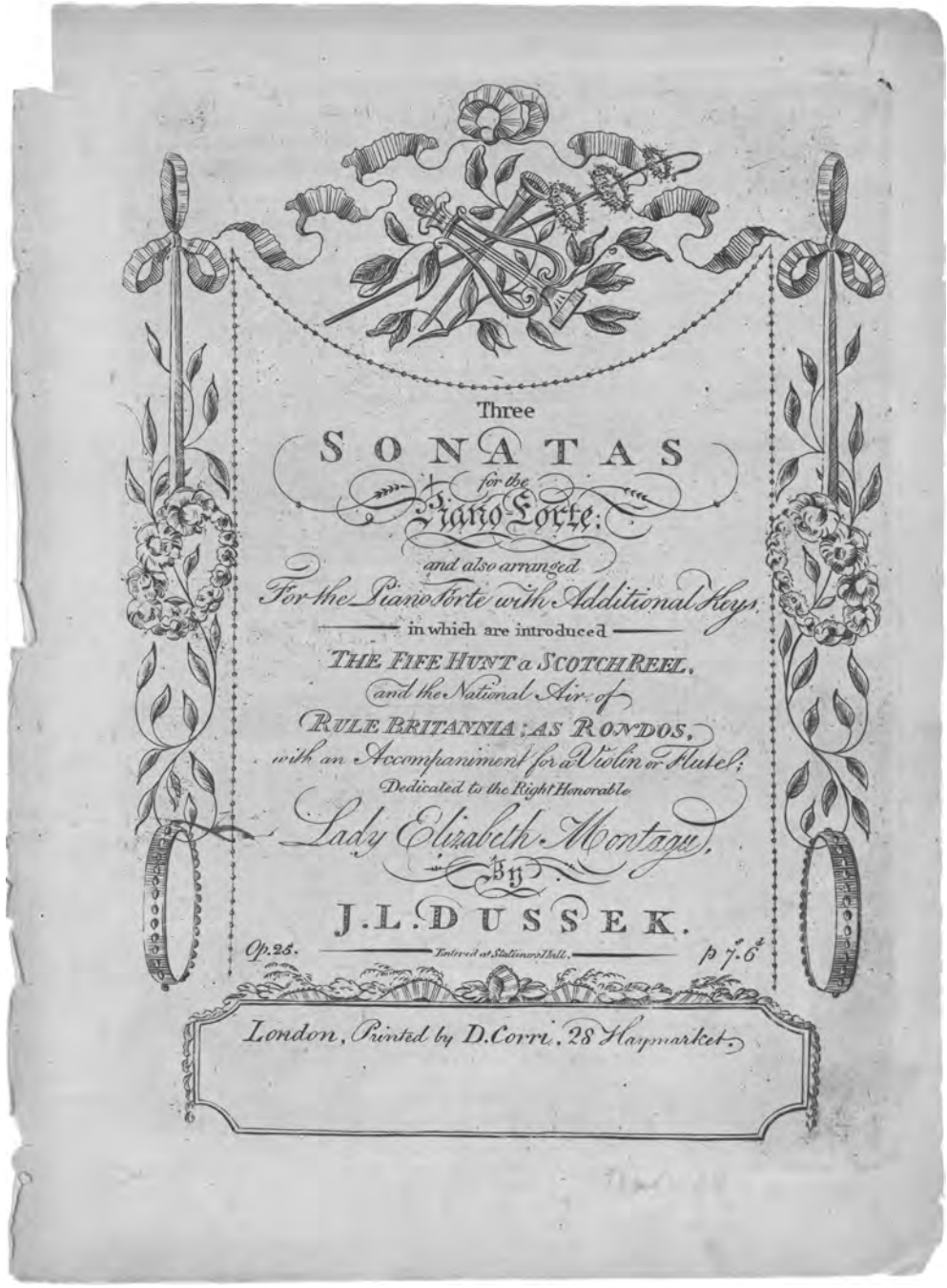
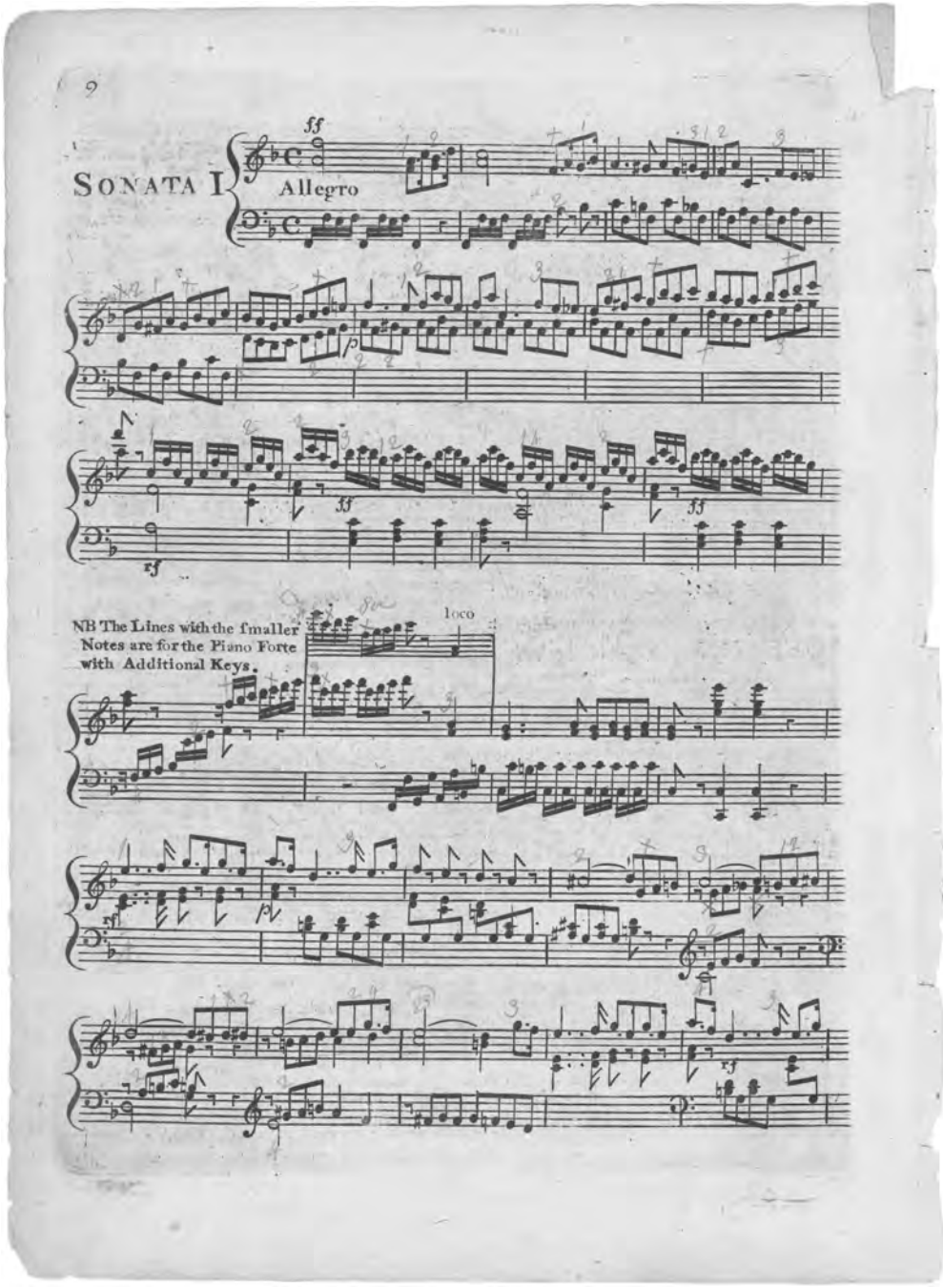

Three
SONATAS
for the
Piano-Forte:
and also arranged
For the Piano Forte with Additional Keys,
in which are introduced
THE FIFE HUNT a SCOTCH REEL,
and the National Air of
RULE BRITANNIA; AS RONDOS,
with an Accompaniment for a Violin or Flute;
Dedicated to the Right Honorable
Lady Elizabeth Montagu,
By
J. L. DUSSEK.
Op. 25.
Entered at Stationers Hall.
p 7.6
London, Printed by D. Corri, 28 Haymarket.

Abbildung 1 Titelseite von J. L. Dusseks *Sonaten* op. 25 in der Ausgabe Corri [1795] und Beginn des ersten Satzes von op. 25/1 mit Ossia-Noten »for the Piano Forte with Additional Keys«; Korrekturen und Fingersätze mit Bleistift von einer/-m frühere/n Besitzer/in (oder dessen/deren Lehrer/in), der oder die ein größeres Klavier zur Verfügung hatte. Bei den Fingersätzen bedeutet »+« den Daumen und »1–4« die weiteren Finger.


9
SONATA I
Allegro
NB The Lines with the smaller Notes are for the Piano Forte with Additional Keys.
loco

Eine wohl in zeitlicher Nähe zu Corris Druck veranstaltete und bis in die Zeilenumbrüche hinein mit ihm identische, aber neu gestochene Pariser Ausgabe von Sieber berichtigt diese Versehen, bringt den Hinweis auf die »additional keys« ebenfalls in englischer Sprache und fügt dem Notentext nur wenige Details hinzu (auf der in Abbildung 1 wiedergegebenen ersten Seite der *Sonate* op. 25/1 lediglich einen Doppelschlag im vorletzten Takt der letzten Zeile).[24]

Zwanzig Jahre später, kurz nach Dusseks Tod, als der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig zwölfbändige *Oeuvres de J. L. Dussek* herausbringt,[25] ist die ehemalige Ossia-Version für größere Klaviere schon zur einzig wiedergegebenen normalen geworden, und keine der späteren Ausgaben dieser Werke hat den zwei Versionen bietenden Originaltext je wieder aufgenommen.[26]

Dass sich die Häufigkeit des Vorkommens der neuen Klaviere im Verhältnis zu den alten in der Zwischenzeit gewissermaßen umgekehrt hat, zeigt auch eine ungefähr zur selben Zeit wie Dusseks Leipziger *Oeuvres* in Paris erscheinende Sammlung von Klaviermusik verschiedener Autoren: Sie wird mit der Versicherung angekündigt, dass »[t]ous les morceaux composés pour les grands piano [sic] seront aussi arrangés pour ceux à cinq octaves«,[27] und entsprechend ist dort der alternative Kleindruck für den geringeren Tonumfang reserviert (Abbildung 2): »Les Petites notes sont Pour les Petits Pianos.«[28]

24 Auf S. 17 des Druckes (im 1. Satz der *Sonate* op. 25/2) ist der Hinweis dann zusätzlich auf Französisch übersetzt: »Ces Lignes ajoutees en petites Notes ne se jouent que sur le Piano Forte a six octaves«. *Trois Sonates Pour Clavecin Ou Forte Piano* [...] *Nota. elles peuvent être Exeéutés* [sic] *sur le Piano Forté a six octaves. Composeés et Dediés a Lady Elizabeth Montager* [sic] *par J. L. Dussek, Œuvre* XXV, a Papis [sic] Chéz Sieber [... o. J.], Exemplar F-Pn VM7-8839, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90674453. Der Katalogeintrag der Bibliothèque nationale de France datiert diesen Druck auf »1790«, obwohl auf seinem Titelblatt das »décret du 19 juillet 1793 [relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs]« erwähnt ist, vgl. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397840086.

25 *Oeuvres de J. L. Dussek, Cahier* X: [...] *Trois Sonates* [...] op. 25, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1813–1817], Datierung nach Nachdruck: *Collected Works of Jan Ladislaus Dussek*, New York 1978, Bd. 5.

26 Im International Music Score Library Project lassen sich aktuell neben der erwähnten vollständigen Ausgabe von Sieber noch verschiedene Drucke einzelner Sonaten oder Sätze von op. 25 aus der langen Geschichte des Pariser Verlags Lemoine und aus der Prager Serie Musica Antiqua Bohemica einsehen: https://imslp.org/wiki/3_Sonatas%2C_Op.25_(Dussek%2C_Jan_Ladislav).

27 Prospectus [= Subskriptionsanzeige], in: *Mercure de France* 55 (1. Mai 1813), Nr. DCXV, S. 239 f., hier S. 240.

28 Walz par Mr. Paër, in: *Recueil de walzes, allemandes et airs de différens caractères par les auteurs de la collection de pièces nouvelles pour le piano*, Paris [ohne Verlagsangabe und Jahr], Suite de la 12ème livraison, S. 6 f., hier S. 6. Exemplar aus Privatsammlung; vgl. dasjenige in I-PAc ML.32.7: http://id.sbn.it/bid/MUS0125496: Erscheinen der Sammlung allerdings nicht wie dort angegeben »in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts«, sondern wohl Ende 1814, siehe die Anzeige im *Mercure de France*, S. 240: »La première livraison paraîtra dans le courant de janvier prochain, et les autres de mois en mois«, somit die vorliegende zwölfte im Dezember 1814, falls dieser Editionsplan tatsächlich eingehalten worden ist.

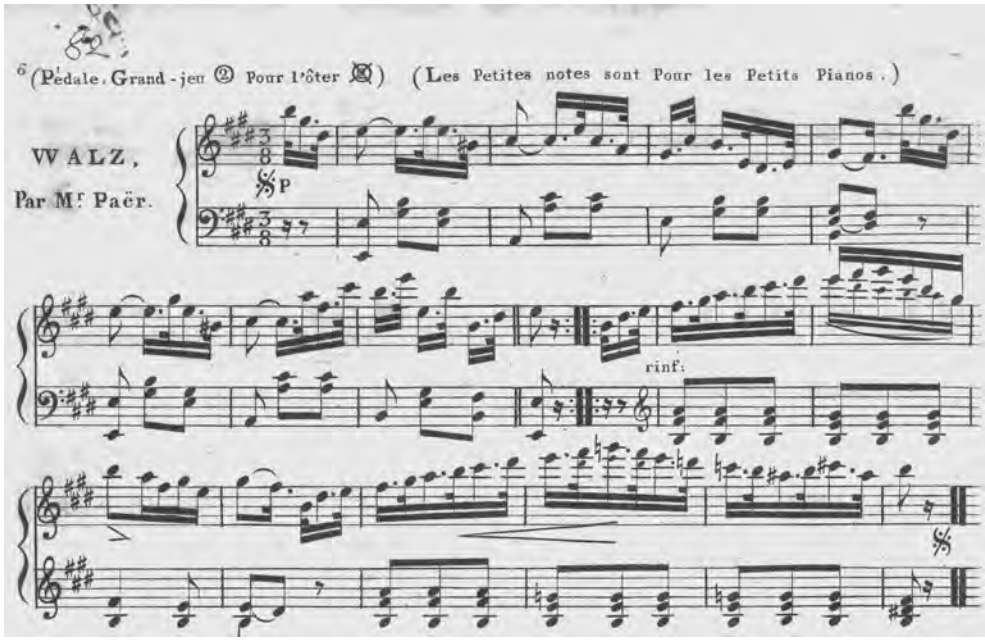


Abbildung 2 **Beginn des Walzers von Ferdinando Paër aus *Recueil de walzes* … [1814] mit kleinen Ossia-Noten für ältere Klaviere mit nur fünfoktavigem Tonumfang**

Damit wird der Kreis der potentiellen Subskribentinnen und Subskribenten auch auf diejenigen ausgedehnt, die noch kein modernes größeres Klavier besitzen.

Beethoven in der Zeit vor seinem Érard-Flügel: Deformation der kompositorischen Struktur an den Grenzen des Klavierumfangs Anhand der besprochenen Sonate von Mozart haben wir aussagekräftige Beispiele gesehen für »subjects or motifs in the recapitulation of a sonata movement that were changed or compromised in comparison with the exposition in order to stay within a defined upper range«,[29] um die Formulierung von Tilman Skowroneck aufzunehmen. Er meint die bereits erwähnte Beispielsammlung von van der Meer,[30] wenn er weiter feststellt: »It is well established that Beethoven's earlier adherence to the five-octave compass resulted in many compromised textures and omitted notes in the treble and in the bass. We can, therefore, interpret the five-octave compass in Beethoven's oeuvre as a *restriction*.«[31] Allerdings haben wir es ja bei allen hier besprochenen Werken nicht mit fortschrittlich-genialisch-freien Kompositionen im Sinne einer späteren Zeit zu tun, die lediglich rigiden instrumentalen Grenzen unterworfen wären; vielmehr gehören sie immer noch einer Tradition an, die sich in erster Linie mit der

29 Skowroneck: *Beethoven the Pianist*, S. 108.

30 Van der Meer: Beethoven und das Fortepiano, insb. S. 59–64 (Beethovens Fortepianos in der Zeit bis 1803).

31 Skowroneck: *Beethoven the Pianist*, S. 105 (Hervorhebung original).

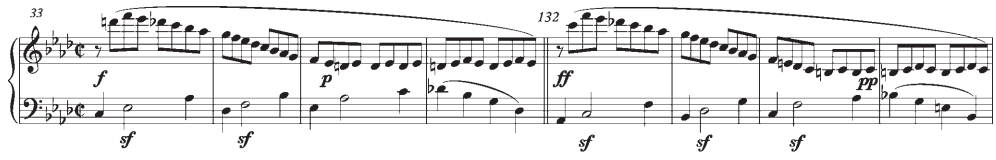
mehrfachen Verwendung von musikalischem Material in verschiedenen formalen Kontexten unter klar definierten tonartlichen Bedingungen beschäftigt. Schon angesichts von Mozarts souveräner Dramaturgie des Umgangs mit der höchsten Note f''' ist die Frage nicht von der Hand zu weisen, ob es wirklich angemessen ist, das kontrollierte und fantasievolle kompositorische Abschreiten des zur Verfügung stehenden Tonraums nur negativ als einer beeinträchtigenden Beschränkung unterworfen zu verstehen.

Wenn hier abschließend die Auseinandersetzung des jungen Beethoven mit den Grenzen des fünfoktavigen Klavierumfangs betrachtet wird, soll damit gezeigt werden, dass er dabei nicht nur ›Kompromisse‹ macht, was die vielen abgeschnittenen tiefen und hohen Noten in seiner Klaviermusik, die van der Meer aufgelistet hat, durchaus nahezulegen scheinen;[32] Beethoven nimmt vielmehr – so die hier vertretene Auffassung – diese Begrenzungen mitunter zum Anlass, kompositorische Konventionen in Frage zu stellen und ungewöhnliche Lösungen für die althergebrachte Herausforderung der rekapitulierenden ›Einrichtung‹ unter sparsamem Einbezug des höchsten zur Verfügung stehenden Tones vorzuschlagen. Und genauso wie später bei der Entgrenzung des Tonumfangs des Klaviers auch andere Parameter wie Tonartenplan, harmonischer Komplexitätsgrad und formale Ausdehnung in die Veränderung einbezogen werden, schlägt sich vor diesem großen Wandel die Reibung an der Beschränkung des Tonraums in einer umfassenden internen Umgestaltung der musikalischen Struktur nieder.

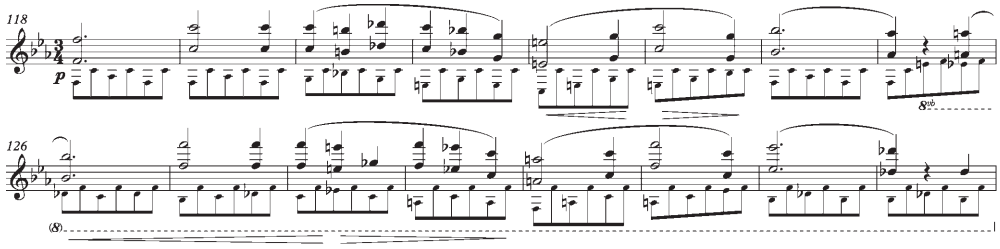
Wir kehren also zurück in die Zeit vor 1803, in der zwar schon das eine oder andere Instrument mit größerem Tonumfang in Beethovens Umfeld vorhanden sein mag, aber gerade für Druckveröffentlichungen noch die ungeschriebene Regel gilt, den traditionellen fünfoktavigen Tonumfang des Klaviers nicht zu überschreiten.

– Der erste Satz der *Sonate* f-Moll op. 2/1 zeigt auf den ersten Blick die gewohnten Merkmale des ökonomischen Umgangs mit dem f''' gegen Ende von Exposition wie Rekapitulation. Da dieser höchste Ton jedoch in beiden Formteilen genau an der gleichen Stelle vorkommt – wie bei Mozart gesehen, angesichts der beiden verschiedenen Tonarten eigentlich ein Unding –, liegt hier ein Eingriff in die kompositorische Struktur vor (Takt 33/132, Notenbeispiel 2): Die drei ersten Töne der Oberstimme, die beide Male betont das f''' bringen, bevor sie sich mit der gleichen

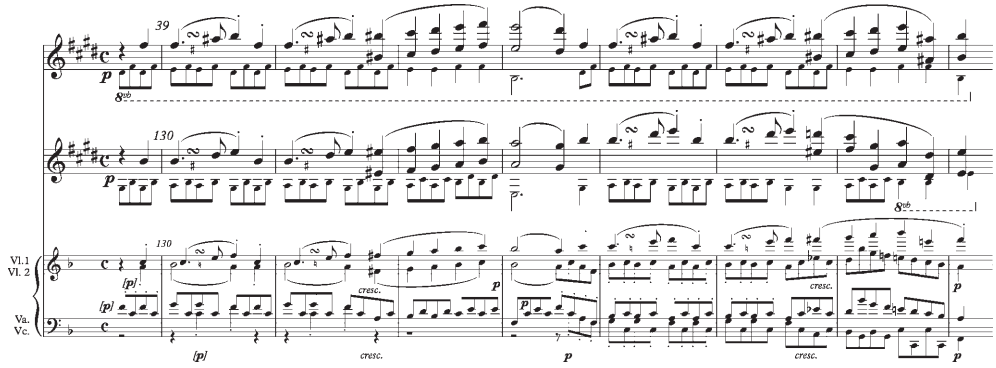
32 Es gibt vergleichbare ›abgeschnittene‹ Stellen auch in anderer Instrumentalmusik, zum Beispiel wenn Beethoven in Takt 17 des ersten Satzes der *Eroica-Sinfonie* op. 55 der Flöte das problemlose Hervorbringen des hohen b''' nicht zuzutrauen scheint und ihre Phrase deshalb früher enden lässt als die von Klarinette und Horn. Auch am Beginn des *Streichquartetts* C-Dur op. 59/3 würde die Basslinie im Cello eigentlich bis ins H_1 führen, muss aber nach Erreichen der tiefsten leeren Saite C um eine Septime nach oben springen (vielen Dank für den Hinweis auf diese letztgenannte Stelle und ihr »virtuelles Überschreiten und Thematisieren dieser Grenze des Tonraumes« an Michael Lehner).



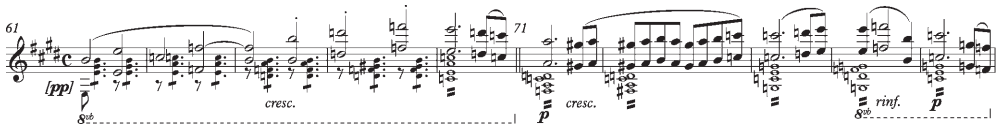
Notenbeispiel 2 Beethoven: *Sonate* f-Moll op. 2/1, 1. Satz, Exposition/Rekapitulation



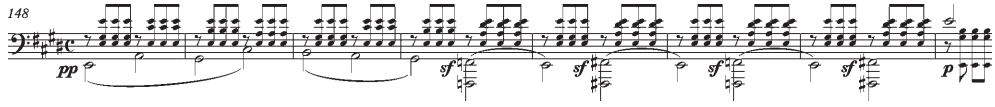
Notenbeispiel 3 Beethoven: *Sonate* c-Moll op. 10/1, 1. Satz, Durchführung.
Oktavierungszeichen beziehen sich nur auf die klein gedruckte Bassstimme.
Die folgenden Beispiele sind zum Teil auf Melodie und Bass reduziert.



Notenbeispiel 4 Beethoven: *Sonate* E-Dur op. 14/1, 1. Satz, Exposition (Klavierfassung oben) und Rekapitulation (Klavierfassung Mitte, Streichquartettfassung unten)



Notenbeispiel 5 Beethoven: *Sonate* op. 14/1, 1. Satz, Durchführung



Notenbeispiel 6 Beethoven: *Sonate* op. 14/1, 1. Satz, Coda

Tonleiter nach unten bewegen, stellen in der Exposition in As-Dur die melodischen Stufen #④ - ⑥ - ⑤ dar (in Takt 37 ① - ⑥ - ⑤), in der Rekapitulation in f-Moll hingegen zweimal die Stufen ⑤ - ① - ⑦. Beethoven schreibt also in den beiden Tonarten mit Ausnahme ihres ersten Tons gewissermaßen absolut die gleiche Melodie (was in einer Moll-Sonate mit ihrem Einrichtungsverhältnis Paralleltonart/Grundtonart weniger schwierig zu realisieren ist als in Dur mit der Dominanttonart) und deformiert dadurch die eigentlich zu transponierende melodische Struktur, was aber nicht sehr auffällt, weil diese genau dadurch bei ihrem zweiten Auftreten dem ersten noch ähnlicher ist als bei regulärer Transposition. All dies geschieht, um den traditionellen Höhepunkt wie gewohnt gegen Ende des Formteils bringen zu können.

– In der Durchführung des ersten Satzes der *Sonate c-Moll* op. 10/1 geht Beethoven dazu über, knapp nicht verfügbare hohe Töne in seinen Tonsatz einzubeziehen, ohne sie dabei aber faktisch zu schreiben (Takt 128, Notenbeispiel 3): Dass in der Sequenzierung des in f-Moll stehenden Durchführungsmodells (ab Takt 118) in b-Moll ab Takt 126 ein *ges'''* gespielt werden müsste (und auf einem *Walter plus* ohne weiteres auch gespielt werden könnte), ist offensichtlich; allerdings steht es unbetont und *piano* mitten in einer insgesamt hohen und oktavierten Legato-Linie, dürfte also selbst im Falle seines tatsächlichen Erklingens nicht mit großem Nachdruck angeschlagen werden; umgekehrt fällt wohl auch sein Nicht-Erklingen gar nicht besonders ins Gewicht (oder es kann sogar als eine Art ›Phantomton‹ vermeintlich gehört werden), wobei das an dieser Stelle stark dissonante und obertonreiche harmonische Umfeld auch noch seinen Teil dazu beiträgt: Das im Dominantseptakkord mit einem *es* kombinierte *f* wird durch seine Nebennoten *e* und *ges* umspielt, man hört somit in b-Moll die jeweils einen Halbton auseinanderliegenden melodischen Stufen ④, #④, ⑤ und ⑥ quasi gleichzeitig.

– Im ersten Satz der *Sonate D-Dur* op. 10/3 wäre das nicht geschriebene *fis'''* betont und fortissimo, kann hier aber als Oberton eines reinen Unisono-Satzes eventuell doch ›gehört‹ werden – und dass die höchsten Töne am schnellsten verklingen würden, versteht sich von selbst (Takt 22).[33] Ganz ähnlich verhält es sich mit der Bewegung *f'''* - *fis'''* - *g'''* in den jeweils ersten Sätzen der *Violinsonate* Es-Dur op. 12/3 (Takt 56 f.) und des »*Gassenhauer*«-*Trios* B-Dur op. 11 (Takt 157 f.): Hier werden die ebenfalls fortissimo gespielten Unisono-Passagen des Klaviers durch die anderen beteiligten Instrumente Violine respektive Klarinette (oder Violine) und Violoncello in tieferen Oktavlagen mitgespielt und dadurch mit zusätzlichen Obertönen ausgestattet. In den Originalausgaben sind *fis'''* und *g'''* im Klavier schlicht nicht notiert; auf einem

33 Dieses Beispiel wird – wie die beiden unmittelbar folgenden – bei van der Meer: Beethoven und das Fortepiano, S. 61 erwähnt, op. 10/3 auch als Notenbeispiel wiedergegeben (Abb. 6, S. 62).

Walter plus hätte man sie sicher gespielt, auf einem fünfoktavigen Instrument sozusagen fast zu hören gemeint.

– Ein wie in op. 10/1 unbetontes und durch Oktavierung gestütztes, also gewissermaßen en passant und piano zu spielendes fis''' wird im ersten Satz der *Sonate* E-Dur op. 14/1 dann tatsächlich geschrieben und gedruckt, obwohl es von der Besitzerin oder dem Besitzer eines herkömmlichen Instrumentes höchstens suggestiv mitgedacht werden kann (Takt 41, Notenbeispiel 4). An dieser Melodie des Seitensatzes und seiner Einrichtung lassen sich die durch Beethoven mitten in der Phrase angebrachten Wechsel der Transpositionsrichtung sowie weitere melodische Anpassungen studieren: Auf dem ersten Schlag von Takt 136 wäre in wörtlicher Einrichtung eigentlich ein fis''' am Platze gewesen, das aber – da betont – nicht gebracht wird. In der von Beethoven selbst arrangierten Version der *Sonate* op. 14/1 für Streichquartett[34] ist diese Stelle gegenüber der Klavierfassung verändert und regulär eingerichtet: Die 1. Violine – gegenüber dem Klavier keiner unverrückbaren Obergrenze des Tonumfangs unterworfen – steigt dort bis ins b''' hinauf (Takt 136, Notenbeispiel 4, in F-Dur statt E-Dur).
– Im Bereich der Exposition/Rekapitulation, also in H-Dur/E-Dur, lässt sich ein f''' (oder auch ein eis''' ohne Weiterführung ins fis''') wirklich nur schwer anbringen; um also in einem Satz in E-Dur doch noch den traditionell höchsten Ton des Klaviers verwenden zu können, verfällt die Durchführung des ersten Satzes von op. 14/1 darauf, sich in die etwas entfernteren Tonarten a-Moll und C-Dur zu begeben (Takt 64/74, Notenbeispiel 5). So lässt sich dieser ›empfindsam‹ oder gar ›romantisch‹ wirkende Moll-Einschlag des Satzes auch einfach als handwerklicher Kunstgriff der Lagendramaturgie interpretieren.
– In der Coda dieses Satzes findet sich noch ein schönes Beispiel dafür, dass das Weglassen des auf der Tastatur nicht vorhandenen tiefen E_1 nicht immer nur Ergebnis eines widerwillig eingegangenen Kompromisses in der Hoffnung auf baldige allgemeine Erweiterung des Tonumfanges sein muss, sondern durchaus einen musikalischen Sinn haben kann: Die sforzando gespielten und mit ihrer unteren Oktave versehenen abwechselnden tiefen Töne F und Fis können in ihrer jeweiligen Weiterführung ins dann wohl piano ausklingende E ohne großen Verlust oder sogar zu ihrem Vorteil dessen auf den Wiener Klavieren noch längere Zeit nicht vorhandene tiefe Oktave weglassen (ab Takt 151, Notenbeispiel 6). Mit diesem Einsatz des tiefsten verfügbaren Tones F_1 ganz am Ende des Stückes – in dessen Grundtonart E-Dur, in der er nicht leitereigen ist – kreiert Beethoven im Übrigen einen frühen Präzedenz-

34 *Quatuor* [...] *d'après une sonate* [...] *par Louis van Beethoven arrangé par lui même*, Wien: Bureau d'Arts et d'Industrie [1802] (PN 17); siehe dazu den Beitrag von Thomas Gartmann in diesem Band, S. 379–398.

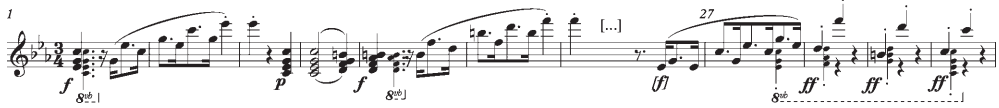
fall einer übermäßigen Sexte auf der tiefalterierten Bassstufe ②, also zur Tonika hinführend (statt mit der tiefen ⑥ zur Dominante, wie bis dahin gleichsam ausschließlich üblich).

Dies sind einige Beispiele dafür, wie sich ein junger Komponist um 1800 durch die Limitation des Tonumfangs zu ungewöhnlichen harmonischen Lösungen ›zwingen‹ lässt; abschließend sei noch ein Fall besprochen, in dem durch solche Unternehmungen die traditionelle Sonatenhauptsatzform einschneidend verändert wird: Der erste Satz der schon besprochenen c-Moll-*Sonate* op. 10/1 bringt das hohe f''' ungewohnt früh (in Takt 6 f. und in der Schlusskadenz des Hauptsatzes Takt 28, Notenbeispiel 7) und gefährdet dadurch seine hergebrachte Funktion als allmählich vorbereiteter Höhepunkt gegen Ende eines Formteiles: Der mit diesem dramaturgischen Prinzip vertraute Hörer fragt sich somit schon ganz zu Beginn des Stückes, wie hier anschließend noch die gewohnte Steigerung erfolgen soll. Einerseits übertrifft Beethoven in der Durchführung den ehemaligen Hochton zwar wie besprochen mit einem Phantom-*ges'''*, andererseits fällt aber der gewohnte Höhepunkt gegen Ende der Exposition schlicht aus: Hier wird lediglich mehrmals das *es'''* erreicht (das erste Mal mit einer langen Tonleiter in Takt 66, Notenbeispiel 8, oberes System), obwohl in der Paralleltonart Es-Dur, in der die Exposition schließt, durchaus ein f''' möglich gewesen wäre.

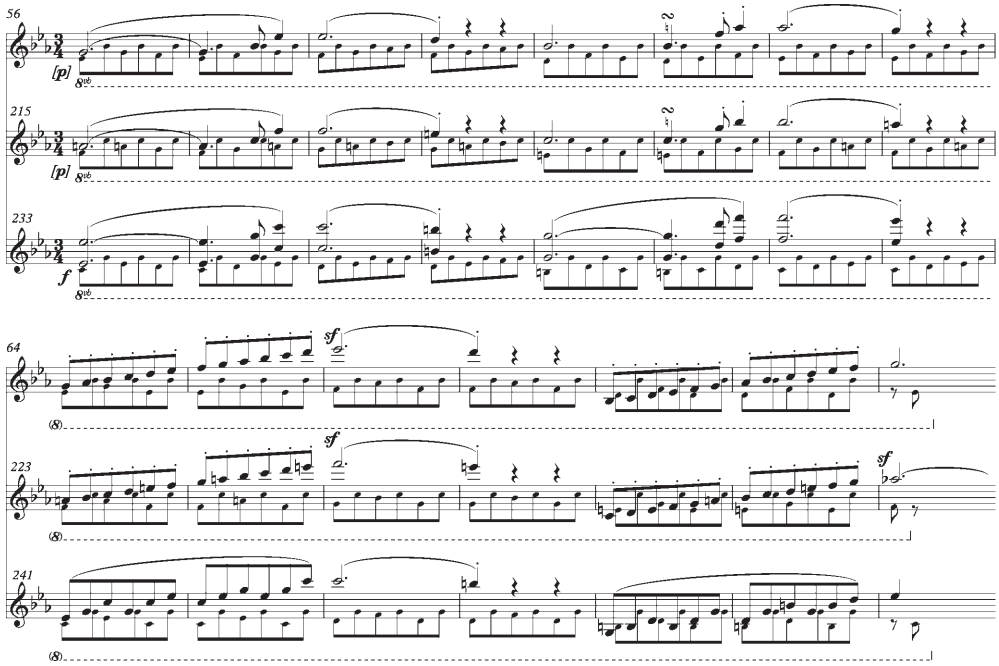
Die Rekapitulation des Satzes dann richtet diesen Abschnitt in völlig ungewöhnlicher und den vorgesehenen Tonartenplan in Frage stellender Weise ein: Der Seitensatz wird zuerst in F-Dur und somit einen Ton höher als in der Exposition gebracht (ab Takt 215, Notenbeispiel 8, mittleres System) und erst daran anschließend nochmals ›korrekt‹ in der Grundtonart c-Moll wiederholt (ab Takt 233, Notenbeispiel 8, unteres System). In der c-Moll-Version verschiebt sich der Höhepunkt auf den Quartvorhalt über der Tonika (Takt 239 f.) – gegenüber dem entsprechenden Vorhalt über der Dominante in den beiden vorangegangenen Fassungen (Takt 66 f. beziehungsweise 225 f.). Die Tonart F-Dur in der Rekapitulation ist (als in c-Moll nicht einmal leitereigen) schwer zu erklären – die hier vertretene Hypothese lautet, dass sie durch einfaches Höherrücken des Es-Dur der Exposition in der Rekapitulation[35] doch noch das Erreichen des f''' in diesem Formteil ermöglichen soll: Beethoven deformiert also an der oberen Tonraumgrenze nicht nur einzelne Motive (wie etwa in den von van der Meer zitierten Beispielen op. 5/1 und op. 31/3),[36] sondern manipuliert grundlegende Parameter der Sonatenhauptsatzform, um

35 Es handelt sich um die gleiche Verrückung von Es-Dur nach F-Dur wie in der Rekapitulation des ersten Satzes der *Eroica-Sinfonie* Es-Dur op. 55 (ab Takt 408), für den sogar ein Wechsel der Stimmung des 1. Horns von Es nach F mit Bogenwechsel für nur neun Takte verlangt wird.

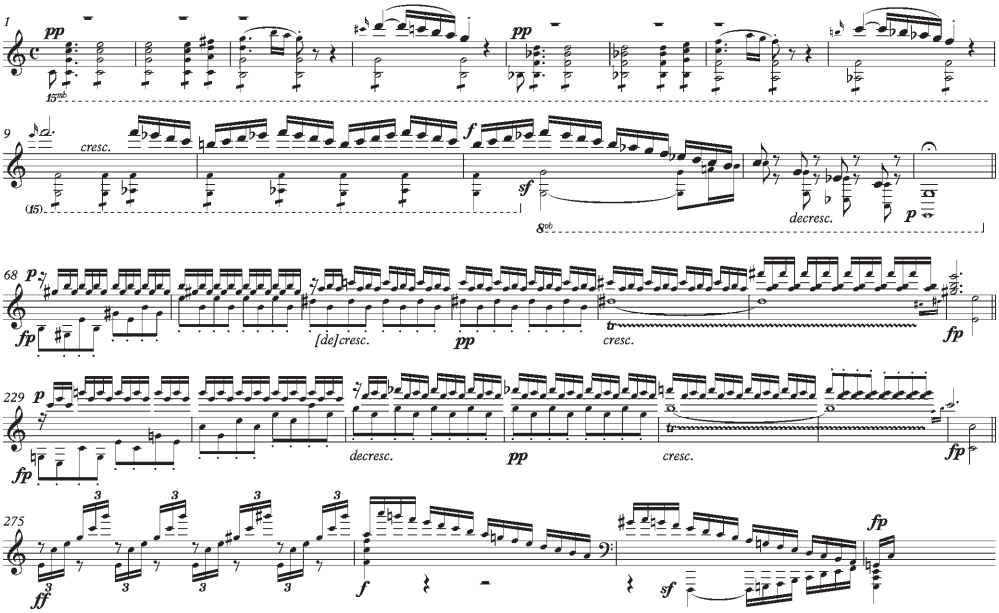
36 Siehe van der Meer: Beethoven und das Fortepiano, S. 62: *Klaviersonate* Es-Dur op. 31/3, 2. Satz, Takt 54 (mit Notenbeispiel Abb. 7, S. 63); *Violoncellosonate* F-Dur op. 5/1, 1. Satz, Takt 280 und 282.



Notenbeispiel 7 Beethoven: *Sonate* op. 10/1, 1. Satz, Beginn



Notenbeispiel 8 Beethoven: *Sonate* op. 10/1, 1. Satz, Exposition (oben)/ Rekapitulation (Mitte)/Weiterführung der Rekapitulation (unten)



Notenbeispiel 9 Beethoven: *Sonate* C-Dur op. 53, 1. Satz: Beginn/Exposition/Rekapitulation/Coda

sein Material optimal in den immer noch streng fünfoktavigen Tonumfang des Klaviers einpassen zu können.

Mit der wohl vorbildhaft wirkenden Präsenz des Érard-Flügels bei einem tonangebenden jungen Komponisten in Wien ab 1803 und der damit verbundenen Aussicht auf eine weitere Verbreitung von Instrumenten mit größeren Tonumfängen gerät innerhalb weniger Jahre eine rasante Entwicklung in Gang, die an dieser Stelle nur noch angedeutet werden kann: Die *Waldstein-Sonate* C-Dur op. 53 kann das f''' schon ganz zu Beginn gewissermaßen ›verschwenden‹ (Takt 9 ff., Notenbeispiel 9), weil sie es danach mehrmals übersteigen wird – wenn auch nur bis zum a''', welchem Umstand Tilman Skowroneck eine ausführliche und differenzierte Betrachtung gewidmet hat.[37]

Wenn man seiner Analyse noch etwas hinzufügen will, so höchstens einige genuin tonsetzerische Überlegungen: Es ist richtig, dass in Takt 234 als Einrichtung von Takt 73 (Notenbeispiel 9) anstelle des a''' eigentlich ein d'''' und damit ein sogar den Umfang des Érard-Flügels übersteigender Ton stehen müsste; trotzdem greift es zu kurz, hier nur einen »compromise for reasons of keyboard compass« zu sehen, denn die ganze Stelle wird durch diesen Eingriff – wohl mit Absicht – harmonisch fragwürdig. Die gegenüber dem in allen Stimmen regulär weitergeführten Quintsextakkord der Exposition (Takt 73 f.) hier zu einem Septnonenakkord in Umkehrung (beziehungsweise zu einem Quintsextakkord mit hinzugefügter Septe) angereicherte Dominante, die ohne jegliche Stimmführung in die leere Oktave der Tonika fällt (Takt 234 f.), hinterlässt bewusst einen vorläufigen und unbefriedigenden Eindruck: Das kann es hinsichtlich der Behandlung des Spitzentons a''' noch nicht gewesen sein! Deswegen folgt in der Coda des Satzes (Takt 275 f., Notenbeispiel 9 – auch diese Stelle ist von Skowroneck besprochen und reproduziert) ein weiterer und sinnvollerer Anlauf, diesen Ton anzusteuern – diesmal über den Sextakkord I^6 mit hochalteriertem Quintton. Das a''' passt als Terz der dadurch erreichten IV. Stufe (Takt 276) besser als vorher über der V^6_5 (Takt 233 f.), außerdem durchläuft diese Stelle innerhalb von zwei Takten sicher nicht zufällig nochmals den gesamten zur Verfügung stehenden Tonumfang des Klaviers bis hinunter zum F_1 (Takt 277).

Insofern ist Beethovens »Zögern, neue Klavierumfänge voll auszunützen«,[38] in der Regel (und gerade in op. 53) durchaus rational erklärbar: Die hier vertretene These lautet, dass Beethoven jetzt zwar selbst einen Flügel zur Verfügung hat, der bis zum c'''' hoch funktionieren würde, ihn aber dennoch in dieser Sonate ganz bewusst zunächst nur bis zum a''' verwendet – vielleicht, um fürs erste einmal die Besitzerinnen und Besitzer der eingangs erwähnten Schantz-Flügel mit diesem Tonumfang zu überzeugen oder auch

37 Skowroneck: *Beethoven the Pianist*, S. 103–115.

38 Ebd., S. 105: »[...] as a rule he was hesitant in fully exploiting new keyboard compasses.«

schlicht den Wiener Klavierbauern nicht allzu anspruchsvolle Vorgaben für die weitere Entwicklung ihrer Instrumente zu machen. Diese Erweiterung ins *a*''' komponiert Beethoven in geradezu programmatischer Weise chromatisch als g'''- *as*''' / gis'''- *a*''' aus (und baut damit auf dem virtuellen f'''- fis'''- g''' älterer Werke wie op. 11 und op. 12/3 auf). In der Rekapitulation fällt diese Bewegung in der dargestellten Weise zunächst absichtlich ›verunglückt‹ oder zumindest ›provisorisch‹ aus (Takt 233 f.) und erscheint erst in der Coda ›in korrigierter und definitiver Version‹ (Takt 275 f.). Diese gewissermaßen rhetorische Vorgangsweise einer anfangs als Problem dargestellten und erst in der Coda gelösten ›selbstgestellten Aufgabe‹ findet sich bezüglich verschiedener Parameter in vielen von Beethovens frühen Werken.

Dieser Entwicklungsschritt der Erweiterung des Tonumfangs verläuft auf jeden Fall nicht geradlinig (die *Sonate* op. 54 geht wieder nur bis f''', während zum Beispiel op. 57 den ganzen neuen Umfang bis zum *c*'''' ausnutzt), und es muss nach wie vor zumindest teilweise Gegenstand von Vermutungen bleiben, für welche konkreten Instrumente Beethoven komponiert hat. Auf jeden Fall stellt Skowroneck mit guten Argumenten ein Fragezeichen hinter »a tradition in Beethoven studies that presupposes a direct and tight connection between Beethoven's instruments and the specific keyboard ranges that appear in his music«.[39] Die in diesem Beitrag angestellten Betrachtungen sollten ansatzweise gezeigt haben, dass sogar das noch viel weiter verbreitete simple Fortschritts-Paradigma hinterfragt werden muss, durch dessen Brille der alte fünfoktavige Tonumfang nur negativ als »restriction« wahrgenommen wird – entwickeln doch einige von Beethovens frühen Klavierwerken idiosynkratische Strategien dafür, diese Beschränkung durchaus produktiv zu nutzen.

Besonders interessant sind diese Fragen im Zusammenhang von Beethovens verschiedenen Projekten von Neu- und Gesamtausgaben seiner eigenen Werke, die ihn in der Korrespondenz mit wechselnden Verlegern über fast zwei Jahrzehnte beschäftigen.[40] Dabei ist nämlich immer wieder von einer geplanten Veränderung und Aktualisierung des Notentextes die Rede: So schreibt Beethoven 1810 an Breitkopf & Härtel: »Ich würde jeden Bogen [...] genau nachsehen, hie & da Veränderungen anbringen, kurz meinerseits alles mögliche beitragen ein richtiges, *correctes* & permanentes Werk zu liefern«.[41] Hätte Beethoven seine für den fünfoktavigen Tonumfang bestimmten frühen Klavierwerke

39 Ebd., S. 105.

40 Siehe dazu Leonardo Miucci: *Ignaz Moscheles' Ausgaben von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Philologische und aufführungspraktische Perspektiven*, Bonn (Schriften zur Beethoven-Forschung), Kapitel 1.1: Die Editionsprojekte von Ludwig van Beethoven (1803–1826) und 1.2: Die Gesamtausgabenprojekte nach dem Tod des Komponisten (in Vorb.).

41 Beethoven an Breitkopf & Härtel in Leipzig [Anfang August 1810], in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 2, München 1996, S. 146–148, hier S. 147.

samt ihren auf diese Begrenzung zurückzuführenden strukturellen Eigenheiten somit später geändert? Generell wird in solchen brieflichen Verhandlungen die Herausgabe älterer Werke – wenn überhaupt – nur als rentabel betrachtet, wenn gleichzeitig eine Vereinbarung zur möglichst exklusiven Überlassung neuer Kompositionen zustande kommt. Auf jeden Fall werden Eingriffe in den Notentext stets als Anlass für ein höheres Honorar für den Komponisten thematisiert, und der Antwort von Breitkopf & Härtel an Beethoven 1810 ist zu entnehmen, dass diese Veränderungen – wenn sie denn je vorgenommen worden wären – auch schlicht als Rechtfertigung dafür hätten dienen sollen, überhaupt eine Neuausgabe zu veranstalten: »Ihre Werke hingegen sind das Eigentum verschiedener Verleger geworden, welche eine neue Ausgabe als eine Beeinträchtigung ihres frühern Rechts ansehen würden, wenn nicht diese Werke merklich verändert erschienen wären.«[42] Anton Diabelli stellt 1816 Überlegungen zur Honorierung Beethovens »für die öffentliche Autorisation zur Herausgabe Ihrer *Clavier*Sachen, und zugleich für die *Redaction* davon« an,[43] und ein Schreiben Beethovens an Simrock 1817 legt nahe, dass bei noch einem anderen Gesamtausgabenprojekt gegenüber den Originalausgaben und ihren Nachdrucken auch schlicht Fehler zu korrigieren gewesen wären: »Es wäre ein in mancher Hinsicht erklekliches Unternehmen, da so viele Fehlervolle Ausgaben meiner Werke in der welt herum spazieren«.[44]

Derartige Neuausgaben früher Klavierwerke in einer Revision durch Beethoven selbst sind nie zustande gekommen, und spätere Herausgeber scheinen den Notentext bereits *avant la lettre* als das unantastbare »neue [...] Testament des Klavierspielers«[45] zu betrachten, verändern ihn also auf keinen Fall (zumindest nicht in Hinsicht auf die zu spielenden Töne, sondern lediglich etwa durch zusätzliche Artikulations-, Pedalisierungs- und Vortragsbezeichnungen). Ganz konkret zur nötigen Überarbeitung der ursprünglich für den fünfoktavigen Umfang komponierten Stücke äußert sich nur der mit Beethoven befreundete Klavierbauer Johann Andreas Streicher im Herbst 1824 in einem Brief an den Komponisten:

> »Wenn Sie in der Ankündigung bemerken daß Sie 1) alle *Clavier*-Stüke, welche vor Einführung der *Pianoforte* von 5½ oder 6 octaven, geschrieben worden, hie und da umändern und nach den jetzigen Instrumenten einrichten wollen, wenn Sie 2) den *Clavier*Sachen auch einige Neue, ungedrukte Stüke beyfügen, so ist diese Herausgabe wie ein ganz frisches, neu *componirtes* Werk zu betrachten, und muß auch von demjenigen gekauft werden, der Ihre früheren Werke schon besitzt. Die Sache selbst kann Ihnen unmöglich so viele Mühe machen, daß Sie solche nicht unternehmen könnten. Sie

42 Breitkopf & Härtel an Beethoven (24. September 1810), ebd., Bd. 2, S. 155–160, hier S. 157.

43 Anton Diabelli an Beethoven (22. August 1816), ebd., Bd. 3, S. 284 f., hier S. 284.

44 Beethoven an Peter Joseph Simrock [15. Februar 1817], ebd., Bd. 4, S. 27 f., hier S. 28.

45 Diese Äußerung von Hans von Bülow wird erst 1880 gedruckt: *Auserlesene Klavier-Etüden von Fr. Chopin, mit Vorwort, Anmerkungen und Fingersatz von Hans von Bülow*, München: Aibl [1880], S. [1].

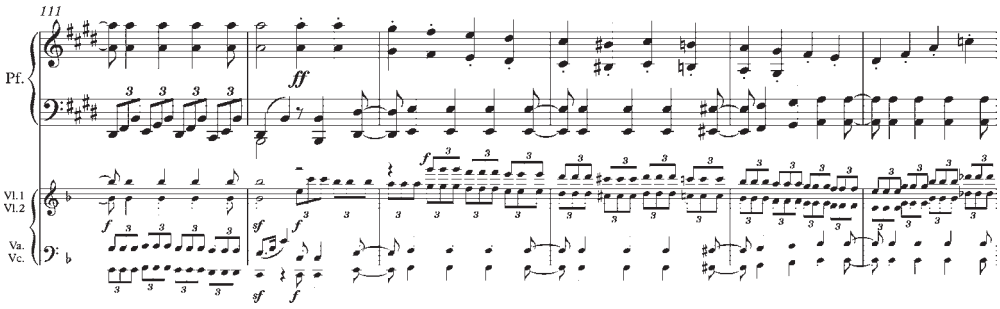
sind dieses sich selbst, Ihrem Neffen, für den Sie dann leichter etwas thun können, und der Nachwelt schuldig.«[46]

Auch dem Verleger Peters gegenüber, mit dem Beethoven zu dieser Zeit in Verhandlungen steht, wiederholt Streicher im selben Sinne: »Diese Werke würden aber nicht nur so, wie solche schon öffentlich erschienen, herausgegeben, sondern verändert, den jetzigen *Pianoforte* angepaßt, und fast zu jedem Hefte, ein neues Stück gegeben werden.«[47]

Offensichtlich einfach ›abgeschnittene‹ tiefe und hohe Töne zu ergänzen, die auf moderneren Klavieren verfügbar sind, hätte keine große Änderung bedeutet; wie jedoch die dargestellten Modifikationen der Oberstimme oder sogar des Tonartenverlaufs in den frühen Klaviersonaten in sinnvoller Weise für größere Tonumfänge hätten eingerichtet werden sollen, ist entgegen der Annahme Streichers doch eine schwierigere Frage.

Die schon angesprochene Bearbeitung der *Sonate* op. 14/1 für Streichquartett (Notenbeispiel 4) kann Anhaltspunkte dafür geben, wie Beethoven möglicherweise dabei vorgegangen wäre: In der Coda ihres abschließenden Rondos findet sich ein Eingriff in die Satzstruktur, der dabei nicht einmal durch den Tonumfang bedingt ist (ab Takt 111, Notenbeispiel 10). Könnte man daraus schließen, dass Beethoven in seiner allfälligen Überarbeitung des Satzes für eine Neuausgabe der Klaviersonate analog zur Streichquartettfassung die Dominante in der Mitte des Taktes 112 nicht in Septlage arretiert, sondern auf die Oktave hin überstiegen, also die anschließend abwärts führende Tonleiter auf dem Ton h begonnen (und ab dem fis im nächsten Takt zusätzlich oktaviert) hätte?

Eine Reparatur der ›falschen Einrichtung‹ in der Rekapitulation der *Sonate* op. 10/1 schließlich (ab Takt 215, Notenbeispiel 8), ohne durch sie den Ablauf des Stückes völlig zu verändern, scheint vollends unvorstellbar.



Notenbeispiel 10 Beethoven: *Sonate* op. 14/1, 3. Satz, Takt 111–116: Fassung für Klavier (oben), für Streichquartett (unten)

46 Johann Andreas Streicher an Beethoven (5. September 1824), in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 5, S. 358–360, hier S. 359 f.

47 Johann Andreas Streicher an Carl Friedrich Peters (25. September 1824), ebd., Bd. 5, S. 371–373, hier S. 372.

Auch wenn die genannten Projekte von Gesamtausgaben wohl in erster Linie an

- den Rechtsansprüchen der Originalverleger,
- Beethovens Honorarforderungen, damit
- der fragwürdigen Rentabilität für den neuen Verlag sowie nicht zuletzt
- am Anspruch, zu jeder Gattung noch ein neues Werk zu liefern,

gescheitert sein dürften: Mit dem Ziel einer modernisierten oder gar ›definitiven‹ Neufassung von älteren, in je eigener Weise zeitgebundenen und instrumentenbezogenen Werken sind nicht zu unterschätzende satztechnische Aspekte verbunden. Wie das fast beliebig gewählte Beispiel aus der Streichquartettfassung der *Sonate* op. 14/1 zeigt, hätte sich hier sehr schnell ein möglicherweise allzu weites Feld von Änderungsmöglichkeiten aufgetan – wenn nicht der entscheidende, so doch mit ein Grund dafür, dass die Projekte von überarbeiteten Neuausgaben nie zustande gekommen sind und Beethoven stattdessen lieber neue Stücke komponiert hat.

Stephan Zirwes

Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen

Die musikalische Analyse nimmt in der heutigen musiktheoretischen Hochschulausbildung eine zentrale Rolle ein. Dieser Umstand ist im Wesentlichen auf die Entwicklungen im 19. Jahrhundert zurückzuführen. Es kann nicht geleugnet werden, dass analytische Vorgehensweisen bereits vor dem Jahr 1800 Anwendung fanden und dass der Begriff der Analyse schon im frühen 17. Jahrhundert anzutreffen ist,[1] doch veränderte sich seine Bedeutung in Bezug zu anderen Inhalten und Beschäftigungsfeldern maßgeblich. Während theoretische Schriften zur Kompositionslehre im 18. Jahrhundert primär praktische Fertigkeiten, ein Handwerk im wahrsten Sinne des Wortes, vermitteln und sich somit mit der Frage auseinandersetzen, ›wie man etwas macht‹, wird im 19. Jahrhundert immer häufiger das analytische Nachvollziehen, das Abstrahieren aus der komponierten Literatur, also die Frage, ›wie etwas gemacht ist‹, zum Ausgangspunkt der Beschäftigung. Findet in der Mitte des 18. Jahrhunderts – zum Beispiel in den Schriften von Georg Andreas Sorge oder Johann Friedrich Daube – die Beschäftigung mit komponierter Literatur quasi noch nicht statt, so verwendet Heinrich Christoph Koch im dritten Teil seiner Kompositionslehre bereits regelmäßig kurze Werkausschnitte als Beispiele und empfiehlt darüber hinaus immer wieder das Studium von »Meisterwerken«.[2] Bei Adolf Bernhard Marx ist das abgedruckte und kommentierte Meisterwerk hingegen gar nicht mehr wegzudenken.

In dieser unterschiedlichen Art, die zunächst vielleicht als ein methodisches Detail verstanden werden könnte, spiegelt sich ein sehr grundsätzlicher Wandel der Auseinandersetzung mit Musik wider. Sie ist Indiz für einen gewandelten ästhetischen Zugang zum komponierten Werk, welches als autonomes Objekt für sich steht und funktionieren muss. Sie ist aber auch Anzeichen für eine veränderte Form der Vermittlung von Musik und ein anderes Zielpublikum. So beginnt sich hier die praktisch-instrumentale von der theoretischen beziehungsweise kompositorischen Ausbildung immer mehr zu trennen. Die Institutionalisierung der Musikausbildung im 19. Jahrhundert fördert schließlich diese Tendenz und die Ausdifferenzierung eines Fächerkanons, der bis heute wirksam

1 Vgl. Gernot Gruber: Art. »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 577–591.

2 Vgl. vor allem Georg Andreas Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745/47; Johann Friedrich Daube: *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756; Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt/Leipzig 1782/1787/1793.

ist. Die Musikausbildung richtet sich ab dem 19. Jahrhundert jedoch auch nicht mehr ausschließlich an einen begrenzten Kreis von angehenden professionellen Musikerinnen und Musikern, die üblicherweise sowohl Komponistin als auch Instrumentalist sind, sondern zusätzlich und immer mehr auch an das aufstrebende Bürgertum. Die wachsende Bedeutung der musikalischen Analyse kann somit auch als Reaktion auf einen gesellschaftlichen Wandel und die Auswirkungen auf das kulturelle Leben im 19. Jahrhundert verstanden werden.

Analytische Erkenntnisse wurden einerseits verwendet, um ästhetische Prinzipien zu veranschaulichen, die dann als Vorlagen für das Verfassen neuer Kompositionen dienten. Andererseits verwendete man die Ergebnisse struktureller Betrachtungen als Grundlage für das Ausführen von Musik, also das praktische Musizieren. Um auch hier die Besonderheit der Funktion und Bedeutung von Analyse nachzuvollziehen, hilft erneut der vergleichende Blick zurück ins 18. Jahrhundert: Die spezifisch auf ein Instrument beziehungsweise den Gesang ausgerichteten Vortragslehren von Quantz, Bach, Mozart und Agricola[3] weisen im Wesentlichen alle eine ähnliche inhaltliche Vorgehensweise auf und stimmen in der Grundüberzeugung überein, dass eine Komposition erst durch den Vortrag die volle Gültigkeit erlangt. Es gibt klare Kriterien, die für den richtigen Vortrag zu beachten sind, beispielsweise für die Bestimmung des Affekts oder das Finden des angemessenen Tempos. Die Ausbildung eines guten Geschmacks und die Umsetzung auf den musikalischen Vortrag sind das übergeordnete Ziel. Neben Grundlagen der allgemeinen Musiklehre und der Funktionsweise und Besonderheiten der jeweiligen Instrumente werden praktische Hinweise zur Ausführung aller Verzierungen und Manieren vorgenommen. Abschließend folgen meist allgemeine Überlegungen zum guten Vortrag. Auch in Türks Klavierschule[4] aus dem Jahr 1789 ist inhaltlich noch weitgehend der gleiche Aufbau erkennbar.

Der zu Beginn dieser Ausführungen erwähnte Paradigmenwechsel um 1800 von einer Wirkungsästhetik zu einer autonomen Werkästhetik[5] hatte schließlich auch Auswirkungen auf die Vortragslehren. Der Kern des Vortrags ist neu im Wesentlichen nicht

3 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/1762; Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756; Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, 1757.

4 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig/Halle 1789.

5 Vgl. hierzu vor allem die Untersuchungen Hermann Danusers, so zum Beispiel im Artikel »Vortrag«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 9, Sp. 1817–1836, und im Kapitel »Vortragslehre und Interpretationstheorie«, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 271–320.

mehr durch die Befolgung von Regeln herzustellen, sondern durch den Nachvollzug und die Umsetzung von Abweichungen, die das autonome Werk in seiner Individualität erst auszeichnen. Der Vortrag wird somit, wie Gustav Schilling es formulierte, zur »Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks«[6] beziehungsweise zu einem »zweiten Proceß«[7] des Schöpfens eines Werks, womit quasi ein Wandel vom ›richtigen Vortrag‹ zur ›Interpretation‹ stattfindet. Eine einzige richtige Art des Vortrags, die den Affekt der Komposition trifft und in Empfindungen umsetzt, kann es somit nicht mehr geben; der oder die Ausführende hat die Verantwortung, den Notentext durch den Einbezug aller darin herauszulesenden Erkenntnisse in einer in sich stimmigen Art umzusetzen.

Dies kann zum Beispiel in Carl Czernys *Pianoforte-Schule* anhand seiner Ausführungen über die notwendigen »Veränderungen des Zeitmasses«[8] nachvollzogen werden. Nach grundsätzlichen Bemerkungen diskutiert Czerny hier vier mögliche, das heißt in sich stimmige Arten der variablen Tempogestaltung und er fordert bei Wiederholungen von Abschnitten eine jeweils andere Vortragsweise, »um die Einförmigkeit zu vermeiden«.[9] Der Interpret, die Interpretin kann so durch agogische Differenzierungen verschiedene Charakterzüge zum Ausdruck bringen. Im vierten Teil derselben Abhandlung geht Czerny dann konkret auf den Vortrag ausgewählter Werke ein. Im ersten Kapitel sind dies aktuellste Kompositionen aus seinem direkten Umfeld, im vierten und letzten Kapitel Fugen, vorwiegend von Bach und Händel. In den beiden mittleren Kapiteln werden sämtliche Klavierwerke Beethovens mit und ohne Begleitung betrachtet. Die Überzeugung Czernys, dass zum Vortrag eines dieser Werke die technische Beherrschung und geistige Durchdringung aller Werke erforderlich ist, führt dazu, dass er sich auch zu jedem einzelnen Satz der Klavier-, Violin- und Violoncello-Sonaten, Klaviertrios, der Klavierkonzerte einschließlich des Tripelkonzerts, des Violinkonzerts in der Klavierfassung und der Chorfantasie äußert. Die enorme Anzahl an betrachteten Einzelsätzen führt dazu, dass die Beobachtungen selbst äußerst knapp und jeweils auf wenige ausgewählte Momente fokussiert ausfallen. Neben einer allgemeinen Umschreibung des Charakters und Erläuterungen zum Tempo werden gelegentlich Aspekte der Dynamik, der Tempogestaltung und der Artikulation thematisiert, oder es wird auch einmal ein Vorschlag für einen Fingersatz angebracht. Für detaillierte Betrachtungen und für eine Begründung seiner Ausführungen fehlt schlichtweg der Platz; so wird ein vollständiges

6 Gustav Schilling: *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Kassel 1843, S. 34.

7 Ebd., S. 13.

8 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule* op. 500, Wien 1839, 3. Teil, 3. Kapitel, S. 24–30.

9 Ebd., S. 25.

Sonatenwerk einschließlich der Notenbeispiele, die immer incipitartig die erste Zeile jedes Satzes, zusätzlich gelegentlich noch eine weitere Stelle daraus zeigen, auf nur einer oder maximal zwei Seiten beschrieben. Die überragende Bedeutung des Beethoven'schen Klavierwerks als Ganzes führt so bei Czerny dazu, dass die Ausführungen zum Einzelwerk eher substanzlos bleiben.

Einen anderen Weg wählte Adolf Bernhard Marx (1795–1866). Im Unterschied zu Czerny hatte Marx zeitlebens keinen direkten persönlichen Kontakt zu Beethoven. Die Verehrung und Bewunderung diesem gegenüber kann aber ohne Zweifel als mindestens gleich groß betrachtet werden. Nachdem Marx wie viele andere seiner Generation die sichere Juristenkarriere aufgegeben und sich nach überwiegend autodidaktischen Studien ganz der Musik zugewandt hatte, trat er erstmals 1824 als Gründer und Redakteur der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Erscheinung. Die Urteilsfähigkeit der Leser zu bilden, ist eines der primären Ziele, welches Marx mit der Zeitung verfolgt; und notwendig hierfür ist seines Erachtens die Kenntnis der theoretischen Grundlagen der Kunst und spezifisch der Musik, wie bereits seinem ersten Artikel zu entnehmen ist.[10]

Das hervorragende Ansehen, welches Marx ab der Mitte des 19. Jahrhunderts genoss, ist jedoch wesentlich auf seine vierbändige Kompositionslehre[11] zurückzuführen, mit der er sich ausdrücklich nicht nur an angehende Komponistinnen und Komponisten, sondern gleichermaßen an ausführende Musikerinnen und Musiker sowie Lehrpersonen wendet.[12] Bereits 1830 war er zum Professor für Musik an der Berliner Universität ernannt worden und ab 1832 zusätzlich als Universitätsmusikdirektor und Nachfolger Zelters tätig. Die einzelnen Teile der Kompositionslehre wurden bis zu zehnmal wiederaufgelegt und zu einem der Standardwerke der Musikliteratur im 19. Jahrhundert.

Das Beethoven'sche Werk ist bereits in der Kompositionslehre durchweg sehr präsent und wird unzählige Male herangezogen, besonders um formale Strukturen der Instrumentalmusik aufzuzeigen. Die hervorragende Bedeutung, die Beethoven ganz ins

10 Vgl. Adolf Bernhard Marx: Ueber die Anforderungen unserer Zeit an musikalischer Kritik; in besonderem Bezuge auf diese Zeitung, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 2–4, 9–11 und 17–19.

11 Adolf Bernhard Marx: *Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Leipzig, 1. Teil: Elementarkompositionslehre (1837), 2. Teil: Die freie Komposition (1838), 3. Teil: Angewandte Kompositionslehre (1845), 4. Teil: Fortsetzung (1847).

12 Für eine kritische, aber durchaus angemessene Verortung und Kontextualisierung von Marx' theoretischem Hauptwerk siehe Ludwig Holtmeier: Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts, in: *Musik & Ästhetik* 16 (2012), H. 63, S. 5–25.

Zentrum rückt, entfaltet sich jedoch erst in Marx' späteren Schriften, der zweibändigen Biografie und der Vortragslehre zu Beethovens Klavierwerken.[13]

Die enge Verknüpfung von Analyse und Vortragsanweisungen wird schon in der Biografie offensichtlich. Die analytischen Werkbetrachtungen nehmen einen enormen Umfang ein, und im Anhang fügte Marx auf etwa 50 Seiten als notwendige Fortführung »Einige Anmerkungen über Studium und Vortrag der Beethovenschen Klavierwerke« ein.[14] Die begrenzten Möglichkeiten in der ohnehin schon mehr als 700 Seiten umfassenden Biografie veranlassten ihn jedoch dazu, das Thema nochmals separat, systematisch überarbeitet und beträchtlich erweitert vorzulegen, denn er war fest davon überzeugt, dass »ohne tiefes Verständniss seiner Schöpfungen von einer Durchbildung für die Tonkunst gar nicht die Rede sein könne«.[15]

Die selbständige Publikation der Vortragslehre umfasst etwas mehr als 150 Seiten und gliedert sich in drei Teile: die einleitenden Betrachtungen, die allgemeinen Bemerkungen und die Einführung in die einzelnen Werke.

In den einleitenden Betrachtungen äußert Marx sich zur Zielgruppe seines Buches, spricht über die Besonderheit des Beethoven'schen Schaffens, die Notwendigkeit der Kombination von praktischer und theoretischer Ausbildung und über die Auswahl der im Hauptteil betrachteten Werke. Auch der Sinn und die Notwendigkeit von Vortragslehren werden thematisiert, wobei Marx zunächst offenlegt, dass die Notenschrift den Geist und Willen des Komponisten nur unvollkommen wiedergibt und auch beispielsweise Tempoangaben nie eindeutig sind. Umso wichtiger ist für Marx, dass der besondere Inhalt eines Kunstwerks erkannt wird; ein subjektives Gefühl genügt hierbei nicht.

In den allgemeinen Bemerkungen werden Unterschiede der Klaviere zu Beethovens und Marx' Zeiten und die Auswirkungen auf Fingersätze und Besonderheiten der Spielart erläutert. Dann werden zwei der im Folgenden wichtigsten Kriterien für die Vortragslehre differenziert: das Finden des »Zeitmaasses«, also des richtigen Tempos, und der Umgang mit dem »Taktmaass«, worunter Marx die notwendige variable Handhabung mit der »Taktfestigkeit« versteht, also die differenzierte Verwendung von Ritardando und Accelerando.[16] Marx legt großen Wert auf die Erziehung der Schülerinnen und Schüler zur Selbständigkeit, und er warnt ausdrücklich vor übermäßiger Subjektivität der Lehrperson. Interessante methodische Beobachtungen zur Form des Studiums beschließen diesen Teil, wobei hier nur ein Aspekt näher erwähnt werden soll. Zum künst-

13 Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859 und ders.: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863.

14 Vgl. Marx: *Ludwig van Beethoven*, Anhang I, S. III–L.

15 Marx: *Anleitung zum Vortrag*, S. V.

16 Ebd., S. 60–73.

lerischen Studium, welches gleichzeitig, also nebeneinander mit dem Arbeiten an der technischen Bewältigung stattfinden soll, empfiehlt Marx die Charakterisierung des Werkes mit Worten; zunächst für das ganze Werk, dann allmählich für die einzelnen Abschnitte. Hierdurch soll der Schüler, die Schülerin ein immer differenzierteres Bewusstsein für die Gliederung und ihre Zusammenhänge erhalten, die in der Durcharbeitung jedes Satzes dann wieder zu einem Guss verschmolzen werden müssen. Die analytische Annäherung in Form der sprachlichen Charakterisierung soll zunächst sehr spontan und daher mit einem emotionalen Zugang geschehen; erst im Laufe der Auseinandersetzung findet durch die stetige ›Zergliederung‹ eine immer differenziertere geistige Durchdringung statt.

Nach diesen einleitenden und übergeordneten Beobachtungen, die im Wesentlichen Elemente der allgemeinen Vortragslehre beinhalten, fährt Marx schließlich mit den individuellen Interpretationsanweisungen zu den einzelnen Klaviersonaten Beethovens fort. Der Autor findet es weder »nöthig noch erspriesslich«,[17] sich dabei zu allen Sonaten und vor allem allen Sätzen eines Werkes zu äußern. Er möchte vielmehr unterschiedliche exemplarische Anknüpfungspunkte liefern und hiermit das eigene Forschen anregen. Diese Voraussetzung macht deutlich, dass es Marx bei seinen Ausführungen im Folgenden auch nicht um in sich stimmige theoretische Analysen geht, die die Logik des kompositorischen Satzes bis in ihre tiefsten Zusammenhänge aufspürt, sondern um die Anwendung seiner zuvor dargelegten methodischen Vorgehensweise.

Die Auswahl an näher betrachteten Sonaten fällt, wie aus Tabelle 1 ersichtlich wird, trotzdem recht umfangreich aus, wobei sich Marx nicht dezidiert dazu äußert, warum gerade die letzten drei Sonaten nicht zur Sprache kommen.[18] Er macht dies letztlich daran fest, dass seine Schrift mit der Betrachtung des »gewaltigsten Werkes [also der Sonate op. 106] ihr Ziel erreicht hab[e]«.[19]

op. 2/1, f-Moll	op. 10/2, F-Dur	op. 22, B-Dur	op. 31/1, G-Dur	op. 57, f-Moll	op. 106, B-Dur
op. 2/2, A-Dur	op. 10/3, D-Dur	op. 26, As-Dur	op. 31/2, d-Moll	op. 78, Fis-Dur	op. 109, E-Dur
op. 2/3, C-Dur	op. 13, c-Moll	op. 27/1, Es-Dur	op. 31/3, Es-Dur	op. 81a, Es-Dur	op. 109, E-Dur
op. 7, Es-Dur	op. 14/1, E-Dur	op. 27/2, cis-Moll	op. 53, C-Dur	op. 90, e-Moll	op. 111, c-Moll
op. 10/1, c-Moll	op. 14/2, G-Dur	op. 28, D-Dur	op. 54, F-Dur	op. 101, A-Dur	

Tabelle 1 Auswahl der von Marx besprochenen Sonaten Beethovens (grau markiert)

17 Ebd., S. 11.

18 Die hier nicht aufgenommenen beiden Sonaten op. 49 sowie die Sonate op. 79 ordnete Marx den Werken »von untergeordnetem Werth« zu; vgl. ebd., S. 10.

19 Ebd., S. 154.

Tabelle 2 Marx' Beobachtungen zu den einzelnen Sätzen von Beethovens Klaviersonaten. Dunkel markiert: ausführlichere beziehungsweise detailliertere Beobachtungen, heller markiert: Betrachtung von einzelnen Aspekten oder nur allgemeine Charakterisierung

Bei der Auswahl der betrachteten Sätze zeigt sich jedoch ein deutlich selektiveres Vorgehen. Den in Tabelle 2 dunkler markierten Sätzen widmet sich Marx ausführlicher, geht dabei analytisch tiefer und begründet seine Beobachtungen. Die heller markierten Sätze werden meist nur in ihrem Charakter umschrieben oder es findet nur die Darstellung eines Details statt, die Ausführungen sind auf jeden Fall deutlich reduzierter. Zugegebenermaßen ist diese Einteilung nicht ganz objektiv, und es gibt mit Sicherheit den einen oder anderen nicht eindeutig zuzuordnenden Fall. Die Abstufung erscheint jedoch trotzdem sinnvoll, um ein Bild von Marx' Vorgehensweise zu liefern. Die nicht markierten Sätze werden überhaupt nicht berücksichtigt. Die Tabelle veranschaulicht, dass bis auf eine Ausnahme (op. 10/2) in allen betrachteten Werken die Beobachtungen zum Kopfsatz im Fokus stehen. Weiter ist zu erkennen, dass nur in einem einzigen Fall (op. 57) alle Sätze in annähernd gleich ausführlicher Weise Betrachtung finden. Darüber hinaus scheint Marx bei jeder Sonate nach dem Kopfsatz individuell und ohne ein erkennbar klares methodisches Konzept auf einzelne oder allgemeine Beobachtungen einzugehen. Da nur etwa in der Hälfte der Fälle der zweite Teil, also der Abschnitt nach der Exposition, in vergleichbarer Weise Beachtung findet, steht die Konzeption des ganzen Satzes als in sich abgerundeter Form in der Regel nicht im Fokus. In einem Viertel der Beschreibungen bricht diese mit dem Erreichen des Doppelstrichs nach Ende der Exposition gar vollständig ab. Erneut zeigt sich so, dass für Marx im Vergleich zu späteren analytischen Vorgehensweisen mehr das Material und dessen Charakterisierung, aber weniger seine Entwicklung und Verarbeitung im Fokus der Auseinandersetzung stehen.

Marx' Prämisse, keine Vollständigkeit anzustreben, hat zur Folge, dass er sich einer Sonate auch nicht nach einem festgelegten Schema nähert, sondern jeweils einen individuellen Fokus wählt, der nicht zwingend nach Prioritäten zusammengestellt ist. So erfährt man gerade in der einen oder anderen Randbemerkung oder bei einem für die Sonate an sich nicht primären Detail interessante analytische Perspektiven. Die Lektüre ist dadurch im Vergleich zu Czernys Vortragsanweisungen deutlich abwechslungsreicher, und man erhält im Gesamten ein reichhaltiges und vielfältiges praktisches Rüstzeug für die Auseinandersetzung mit Beethovens Klaviersonaten und darüber hinaus.

Eine Differenzierung von Marx' wichtigsten Kriterien soll im Folgenden einen Eindruck seiner inhaltlichen Vorgehensweise liefern: Zuallererst muss dafür die charakterisierende Umschreibung der Musik genannt werden, die primär aus einem reichhaltigen Repertoire von Adjektiven besteht und regelmäßig auch außermusikalische Bezüge schafft. Marx geht hierbei meistens exakt so vor, wie er es in den allgemeinen Bemerkungen zu Beginn der Schrift aufgezeigt hat. Zunächst wird die ganze Sonate charakterisiert, anschließend wird gegebenenfalls eine Differenzierung zwischen den einzelnen Sätzen vorgenommen. Nach und nach werden die verschiedenen motivisch-thematischen Abschnitte umschrieben, wobei die besondere Qualität in Marx' sprachlicher Fähigkeit liegt, mit nur wenigen Worten feine Nuancen im Charakter auf den Punkt zu bringen. Beethovens *Sonate* op. 2/2 wird so beispielsweise als »launiges Bild […] hin- und hergewendeten Lebens« bezeichnet, der Beginn des ersten Satzes dann »leicht und scheu«, »keck und fahrig«, wie ein »Jüngling« voller »sprudelnde[r] Lebensfülle«, der zweite Satz derselben Sonate hat nach Marx »tiefsinnigen Inhalt«, »gleich dem Sinnen eines edlen Gemüths in Einsamkeit unter dem Sternenhimmel«.[20] Im Unterschied zu manch anderem Autor, der ähnlich blumige Bilder malt, versteht es Marx aber ganz oft, diese Charakterisierungen anhand von satztechnischen Details im Notentext festzumachen, wodurch sie ihre Überzeugungskraft erhalten. So wird der Charakter der *Sonate* op. 2/1 anhand des besonderen, überwiegend noch zweistimmigen Klaviersatzes beziehungsweise der »Schreibart jeder Massenhaftigkeit fern«[21] festgemacht, was dann in der Folge für die Umsetzung der dynamischen Angaben und des Tempos von wesentlicher Bedeutung ist. Hier vereinen sich die Talente des ausgebildeten Juristen und erfahrenen Musikschriftstellers: ein klarer, ordnender Blick und die Fähigkeit, die erworbenen Erkenntnisse logisch, knapp und überzeugend zu versprachlichen. Neben satztechnischen Kriterien wie der Anzahl der Stimmen, ihrer Lage und ihrem Verhältnis zueinander geht Marx immer wieder auf motivische Bezüge, besondere tonartliche Dispositionen und dann vor allem die kleinformale Strukturbildung ein. Interessanterweise spielt die Har-

20 Ebd., S. 95–97.
21 Ebd., S. 90.

monik kaum eine Rolle; sie wird nur an ausgewählten Stellen hinzugezogen, um eine Stimmung näher zu charakterisieren.

Anknüpfend an diese Beobachtungen aus dem Notentext heraus werden schließlich die eigentlichen Vortragsanweisungen angegeben. Diese lassen sich übergeordnet in zwei Kategorien gliedern: einerseits Überlegungen zum Tempo und zur Tempoentwicklung, andererseits alle Kriterien, die die Qualität des Tons und seine Gestaltung betreffen. Marx verzichtet auf die Auseinandersetzung mit dem Metronom und entwickelt die Tempoidee aus dem in seiner Sicht jeweils vorherrschenden Charakter heraus. Dies bedeutet auch, dass unterschiedliche Abschnitte innerhalb eines Satzes im Grundtempo durchaus voneinander abweichen können, wobei dies stets mit Bedacht und nur äußerst maßvoll angewendet werden muss. Marx warnt darüber hinaus regelmäßig vor zu schnellen Tempi, besonders bei den Schlusssätzen der Sonaten, und er nutzt in diesem Zusammenhang stets die Gelegenheit, sich ablehnend gegenüber dem wenig geistreichen Spiel der Virtuosen seiner Zeit zu äußern. Umfangreicher als die Überlegungen zum eigentlichen Tempo sind die Ausführungen zur flexiblen Tempogestaltung. Hierbei ist zunächst am Notentext zu klären, inwiefern das entsprechende Werk ein gleichbleibendes Tempo – wie Marx es nennt: Taktfestigkeit – erfordert oder ob und wie Ritardandi, Accelerandi, verlängerte Pausen et cetera Anwendung finden, wobei Marx auch hier wieder über ein vielseitiges sprachliches Repertoire verfügt. In gleicher Weise wie die Ausführungen zum Tempo werden schließlich auch die Betrachtungen zur Dynamik, Artikulation und Phrasierung unmittelbar mit den Charakterisierungen verknüpft. Ein zentraler Aspekt ist hierbei immer, die im Notentext nur unzulänglichen und nicht eindeutigen Angaben zu veranschaulichen und in den Kontext des jeweiligen Werkes zu stellen.

Als eine weitere Inspirationsquelle können abschließend Marx' Instrumentationsvorschläge erwähnt werden, mit denen erneut der Charakter einer Melodie oder auch mehrstimmiger Gebilde veranschaulicht wird.

Oberste Priorität hat stets der Wille Beethovens. Auf die Schüler-Lehrer-Situation bezogen schreibt Marx daher: »Nicht was Ich will, nicht was Du willst, sondern was Beethoven gewollt, soll gelten […]. Der oberste aller Rathgeber bleibt immer, wo es sich um Beethoven handelt, Beethoven selber. Das versteht sich.«[22] Soweit möglich werden daher alle analytisch nachvollzogenen Erkenntnisse aus dem Notentext heraus entwickelt.

So ist abschließend die Frage zu stellen, welchen Stellenwert Marx' Vortragslehre aus heutiger Perspektive einnehmen kann: Inwiefern ist sie heute noch praktisch zu verwenden? Sowohl aus einem musiktheoretisch-analytischen als auch aus einem die

22 Ebd., S. 81.

Vortragsanweisung betreffenden Blickwinkel heraus muss festgestellt werden, dass sich die Tiefe der Reflexion bei den Autoren der folgenden Generationen, so bei Bülow, Riemann und Schenker (die Liste wäre beliebig erweiterbar), nochmals deutlich weiterentwickelte und differenzierter wurde. Es muss allerdings auch festgehalten werden, dass Marx in seiner Vortragslehre zu den Klaviersonaten Beethovens bezüglich der analytischen Komplexität die ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten keinesfalls vollständig ausschöpfte. Sowohl in der Kompositionslehre als auch in den Werkbetrachtungen der Biografie über Beethoven werden tiefergehende strukturelle Ebenen aufgezeigt. Marx reagierte daher in der Vortragslehre ganz offensichtlich auf seinen Leserkreis, denn er verfasste die Anweisungen für angehende praktische Musiker beziehungsweise für Klavierschülerinnen. Und vielleicht ist das für heutige Pädagoginnen und Pädagogen, sowohl am Klavier wie in der Theorie, gerade der spannendste Aspekt der Marx'schen Schrift aus gegenwärtiger Perspektive: Trotz jeder Meisterwerkästhetik pflegt Marx seiner Leserin, seinem Leser gegenüber einen stets respektvollen Umgang, holt sie dort ab, wo sie als ausführende Musikerinnen und Musiker stehen, und erdrückt sie nicht mit theoretischem Ballast. Stattdessen zeigt er exemplarisch auf, wie man aus dem Notentext zum eigenen Vortrag kommt. Neben der analytischen Komponente und dem Kunstwerk vermittelt Marx so auch noch ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts ein praktisches Handwerk. Und um abschließend ganz im eigenen Interesse als Dozent für Musiktheorie zu sprechen: Man ist wohl deutlich besser beraten, wenn man die musikalische Analyse als notwendiges Werkzeug des praktischen Musizierens versteht und weniger als eigene Kunstform, wenn Analyse nicht primär als Aneinanderreihung von Funktionszeichen oder Zuordnung von Formschemata verstanden wird und wenn man versucht Brücken zu bauen, um entstandene Gräben zwischen Theorie und Praxis zu überwinden.

Michael Ladenburger

Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen?

Ludwig van Beethovens Originalhandschriften enthalten vielfältige Detailinformationen, die in einer gedruckten, das heißt normierten Ausgabe zwangsläufig verloren gehen. Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich nicht auf textkritische Fragen spezieller Lesarten und weniger auf Fragen der Textgenese,[1] sondern auf Notationsspezifika, die für die Interpretation relevant sein können. Sie sind nicht zuletzt aus Beethovens Schriftduktus abzuleiten, der wiederum der Interpretation bedarf. Der Artikel unternimmt den Versuch, das Auge des Interpreten für solche Fragestellungen zu schulen. Nie war es einfacher, Beethoven-Autographen einzusehen. ›Routinierte‹ Interpretationen können am besten vermieden werden, indem man nicht nur eine (unverzichtbare) Urtextausgabe benutzt, sondern zusätzlich auch an die Quelle zurückgeht – an Beethovens eigene Handschrift. Beethoven-Autographen können durchaus unterschiedlich ausfallen und dementsprechend mehr oder auch weniger Informationen bereithalten. Vereinfacht gesagt: Je chaotischer sie aussehen, je spontaner sie geschrieben sind, desto höher ist ihr Informationsgehalt. Dies soll an Autographen von Klavierwerken Beethovens aus der Sammlung des Beethoven-Hauses veranschaulicht werden.[2] Ich bin mir darüber im Klaren, dass manche diesen Zugang als nicht wissenschaftlichen Kriterien standhaltend einschätzen. Ich will auch nicht subjektiver Beliebigkeit das Wort reden. Doch die Musikwissenschaft kennt ohnehin Grenzen, ist sich aber oft bei weitem nicht ausreichend bewusst, dass Interpretation unumgänglich nötig ist, will man zu Musik über das rein Faktische hinaus Aussagen treffen – und diese sind zwangsläufig subjektiv. Wo die Musikwissenschaft auf sicherem Boden bleibt, etwa in der Philologie, scheint sie im Prinzip objektiv. Es schadet aber nicht, mit geschultem Auge Handschriften aus einem ganz anderen Blickwinkel verstehen zu lernen.

Kehren wir zum Zugang des Musikers/der Musikerin zurück. Eine angemessene Interpretation gerade auf modernen Instrumenten wird sich außerdem orientieren an Erfahrungen auf zeitgenössischen Instrumenten. Die meisten Pianistinnen und Pia-

1 Vgl. dazu den Artikel von Federica Rovelli in diesem Band S. 317–333.

2 Diese Autographe sind – neben zahlreichen anderen Quellen über die Website des Beethoven-Hauses zugänglich, vgl. www.beethoven.de/de/digitales-archiv bzw. das Werkverzeichnis https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=1502&template=einstieg_digitales_archiv_de&_mid=Werke (zuletzt aufgerufen am 24. Juni 2019).

nisten erhalten im Rahmen ihrer Ausbildung leider nicht einmal eine eingeschränkte Erfahrung mit Hammerklavieren, aber es gibt unter der jüngeren Generation zunehmend Ausführende, die für sich zwar klar entschieden haben, auf modernen Instrumenten zu spielen, aber die Notwendigkeit sehen, Klangvorstellungen (und manchmal auch Spieltechniken) vom historischen Instrument so weit als möglich auf das moderne Instrument zu transferieren. Wir erleben ja im Moment eine große Rückbesinnung. Steinway & Sons gilt – nun auch außerhalb der historisch informierten Szene – nicht mehr unbestritten als Allheilmittel, als perfektes Universalinstrument. Ein namhafter Beethoven-Interpret wie Sir András Schiff bevorzugt beim Spiel auf ›modernen‹ Instrumenten einen Bechstein von 1921, der es ihm weit mehr als ein neuer Steinway ermöglicht, Klangfarben vom Hammerflügel, den er parallel für Konzerte und CD-Aufnahmen nutzt, zu übertragen. Das kann absolut erstaunliche Ausmaße annehmen: Wenn der Pianist die Klangvorstellung verinnerlicht hat und ihr auf einem geeigneten jüngeren Instrument nachspürt, kann sie in gewissem Umfang auch tatsächlich realisiert werden. Ich bin sicher, dass in zehn oder zwanzig Jahren viele Konzerthäuser neben dem obligaten neuen Steinway – und eingeschränkt – dem Bösendorfer (der derzeit noch immer aussortiert wird, weil ihn kaum jemand spielen will) auch einen Blüthner, Bechstein, Ibach, Pleyel oder Steinway et cetera aus der 2. Hälfte des 19. oder beginnenden 20. Jahrhundert zur Verfügung haben werden, um Werke von Chopin, Schumann, Brahms und anderen klanglich angemessen darstellen zu können. Seit vielen Jahren besteht die unbefriedigende Situation, dass moderne Klaviere über kein Moderator-Pedal mehr verfügen, das doch etwa für die Spätwerke von Schubert unverzichtbar ist. Nun: mittlerweile schafft Steingräber in Bayreuth diesem Desiderat Abhilfe und ist damit sogar wirtschaftlich sehr erfolgreich. Steinway hat eine solche Anregung vor etwa zehn Jahren noch weit von sich gewiesen.

Fixierte Interpretation? Kommen wir nun zu den Autographen: Es gibt unterschiedliche Hinweise auf Beethovens Vorstellungen einer angemessenen Interpretation. Zunächst ist natürlich festzuhalten, dass wir am Ende der Ära der Gesamtausgaben, die von großer Wichtigkeit waren und sind, oft stillschweigend davon ausgehen, dass es einen mehr oder weniger vollständig fixierten Notentext gibt und wir zumindest annähernd sagen können, wie ein Klavierkonzert oder eine Klaviersonate Beethovens bei der Uraufführung erklungen ist. Dem ist überhaupt nicht so. Nehmen wir zum Beispiel das 2. *Klavierkonzert* op. 19. Niemand kann sagen, wie der Klavierpart bei den ersten Aufführungen ausgestaltet war. Beethoven hat das Werk mehrmals gespielt, sich immer wieder zu Umarbeitungen, die durch Skizzen belegt sind, entschlossen und den Solopart erst endgültig fixiert, als er das Werk – mehr als zehn Jahre nachdem er es in einer ersten Fassung komponiert hatte – in der vierten Fassung zum Druck gab.

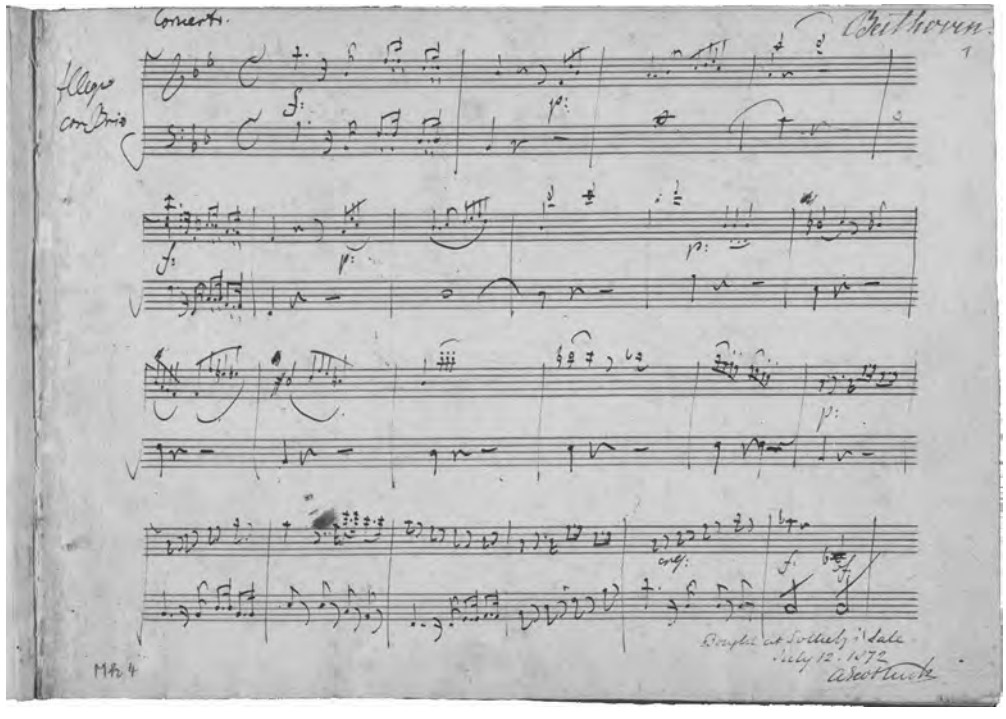


Abbildung 1 Die Solostimme der endgültigen Fassung des 2. Klavierkonzertes B-Dur op. 19, Autograph. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, HCB Mh 4

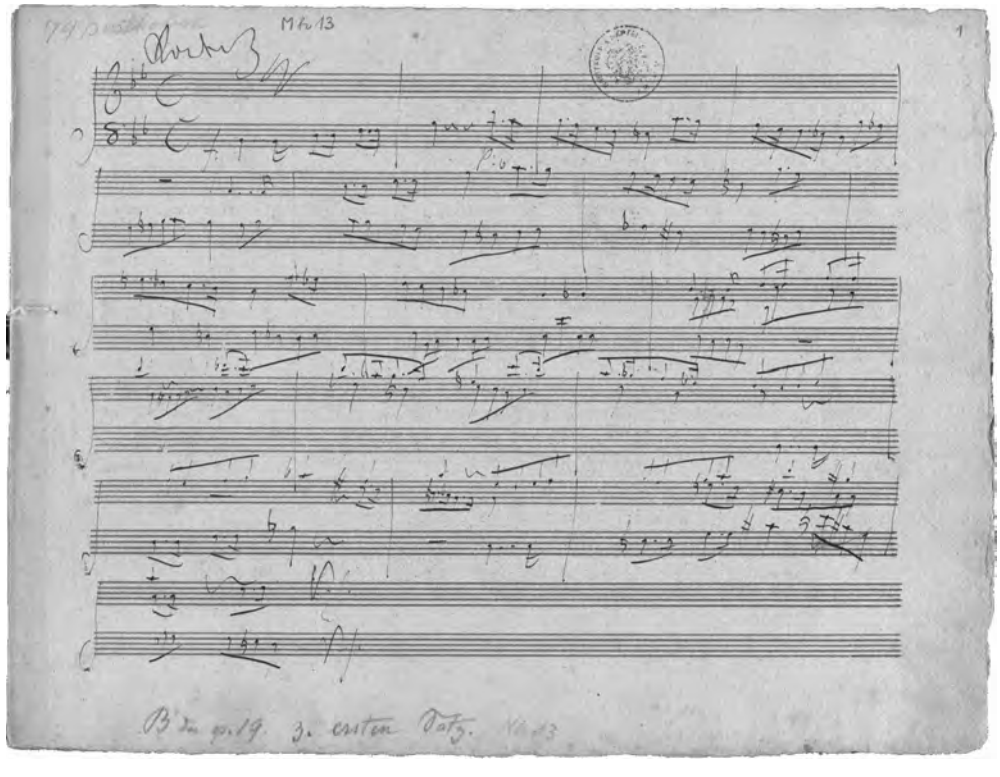


Abbildung 2 Kadenz zum 1. Satz des 2. Klavierkonzertes op. 19, Autograph. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, HCB Mh 13

Noch mehr gilt das naturgemäß für die Kadenzen. Die hat Beethoven selbstverständlich nie notiert, immerhin sich aber in Skizzen gelegentlich etwas vorüberlegt. Die Kadenzen, die wir kennen, hat er ja seinem Schüler und Mäzen Erzherzog Rudolph – von dem wir erst seit wenigen Jahren wissen, dass er 1811 in Wien der Solist der zuvor nicht bekannten Uraufführung des 5. *Klavierkonzertes* im Palais Lobkowitz war – 1808/09 als Muster für (improvisierte) Kadenzen aufgeschrieben (Abbildung 2).

Diese Handschrift trägt übrigens die Signatur der Musikaliensammlung des Erzherzogs, die heute bis auf einige Ausnahmen (wie eben diese) im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt wird. Am Rande sei vermerkt, dass Beethoven in der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 5. Juli 1826 in einem offenen Brief aufgefordert wurde, Kadenzen zu seinen Klavierkonzerten nachzuliefern:

> »Bitte an Beethoven. Möchte es doch dem Meister Beethoven gefallen, zu seinen Pianofortekonzerten Kadenzen zu schreiben. Ein Stein des Anstoßes, warum die Beethoven'schen Konzerte so selten von den Pianofortvirtuosen vorgetragen werden, liegt sicher mit darin: daß es nicht Jedermanns Sache ist, eine Kadenz zu schaffen, die sich mit der Beethoven'schen Muse verträgt.«[3]

Genaueren Aufschluss gibt ein Eintrag von Karl Holz in ein Konversationsheft vom September des Jahres, in dem er mitteilt, der Berliner und Pariser Verlag Schlesinger wünsche sich für eine geplante Gesamtausgabe seiner Werke »Präludien und Cadenzen zu Ihren früheren Clavier-Concerten«.[4] Holz, Sekundgeiger des Schuppanzigh-Quartetts und Beethovens Nothelfer in mancher Angelegenheit, rät ihm aber ab: »Wegen der Cadenzen sollen Sie sich nicht einlassen – ich glaube, der Jude gibt dann Ihre Concerte in neuer Auflage und mit Einschaltung der Cadenzen heraus.«[5] Für einen Musiker war dies also eine noch schwer erträgliche Vorstellung; aus Sicht eines geschäftstüchtigen Verlegers, der eine breitere Käuferschicht vor Augen hatte, sah das naturgemäß ganz anders aus.

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass Beethoven seine Klavierwerke unterschiedlich genau fixiert hat. Von Carl Czerny sind wir ja beispielsweise unterrichtet, Beethoven habe bei weitem nicht alle Pedalanweisungen, die er selbst umgesetzt habe, notiert – und bei der Uraufführung des 4. *Klavierkonzerts* op. 58 sogar wesentlich mehr Noten gespielt, als in der Originalausgabe enthalten sind. Etwas vereinfacht kann man sagen, dass Beethoven den Notentext im Laufe der Jahre immer genauer fixiert hat. Bleiben die ersten elf Sonaten und auch danach noch etliche weitere ohne eine einzige Anweisung für das Dämpferpedal, finden wir die erste Anweisung für die Verschiebung erst in der 1816

3 C. K–s: Bitte an Beethoven, in: *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1826), S. 220.

4 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 10, hg. im Auftrag der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz von Dagmar Beck unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1993, S. 189.

5 Ebd., S. 191.

entstandenen *Sonate* A-Dur op. 101, also der fünftletzten, obwohl Beethoven bereits 1802 bereit war, Anton Walter für ein Klavier zu *bezahlen*, weil er unbedingt ein Una-Corda-Pedal haben wollte. Von anderen Klavierbauern hätte er ein Klavier kostenlos bekommen. Erst im langsamen Satz seiner vorletzten *Sonate* As-Dur op. 110 ist der Höhepunkt der notierten Ausdifferenzierung erreicht. Das Moderator- Pedal hat Beethoven übrigens nie, Schubert nur drei Mal vorgeschrieben.[6]

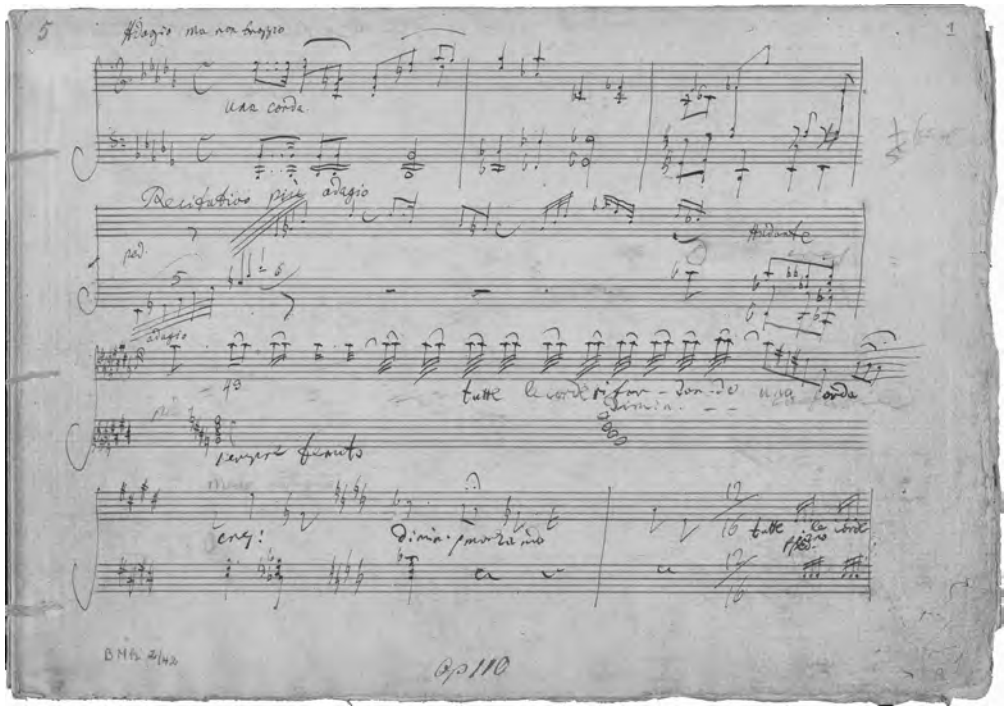


Abbildung 3 **Klaviersonate As-Dur op. 110, später verworfene Fassung des 3. Satzes, Autograph. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, BMh 2/42**

Individuelle Notationseigenheiten Beethovens Das bisher Erwähnte betraf allesamt standardisierte Notationsformen und ihre reguläre Anwendung in Beethoven-Autographen beziehungsweise -Drucken. Worauf nun das Augenmerk gelenkt sei, sind individuelle Notationseigenheiten, die über diesen Kanon hinausgehen. Sie geben nach meiner Überzeugung und Erfahrung Hinweise, die in eine Interpretation einfließen sollten. Da wir den festen Grund des Kanons verlassen, ist klar, dass diese Notationseigenheiten ihrerseits der Interpretation bedürfen.

Autographen Beethovens zeigen wegen der oftmaligen Kongruenz von Schriftbild und musikalischer Vorstellung unter anderem eine Zu- und Abnahme von Spannungs-

6 Siehe auch die Ausführungen von Leonardo Miucci: Beethoven's Damper Pedalling. A Case of Double Notational Style, in: Early Music 47 (2019), S. 26–54.

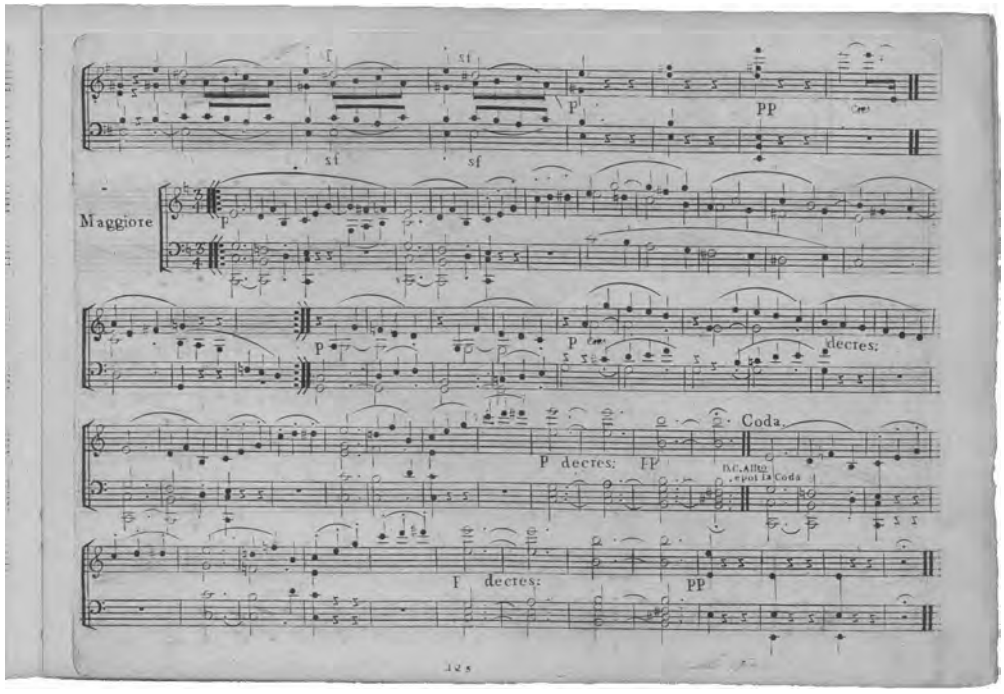


Abbildung 4 ***Klaviersonate* E-Dur op. 14 Nr. 1, 2. Satz, Übergang zum Maggiore, Originalausgabe, Mollo & Comp., Wien 1799. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Jean van der Spek**

bögen, die sich etwa auch in variablen Tempi niederschlugen. Der Komponist hat sich selbst dazu geäußert: Es sei für ihn ganz natürlich, dass sich das Tempo schon nach wenigen Takten verändere, und auch Carl Czerny berichtet uns, Beethoven habe das Tempo innerhalb eines Satzes immer wieder modifiziert.[7]

Im (heute verschollenen) Autograph des Liedes »So oder so« WoO 148, das ursprünglich mit »100 nach Mälzel« bezeichnet war, finden wir einen konkreten Niederschlag. Hier bemerkte der Komponist: »doch kann diess nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.«[8] Wo aber sollten wir heute noch Spuren von Beethovens Empfindung finden, wenn nicht in seinen Autographen? Die Metronomangabe fehlt übrigens in der Originalausgabe.

Gelegentlich finden wir bei Beethoven Notationen, die deplatziert erscheinen. Dies gilt etwa in der *Klaviersonate* op. 14 Nr. 1 im zweiten Satz für ein spieltechnisch nicht

7 Vgl. Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. Czerny's »Erinnerungen an Beethoven« sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der »Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500«*, hg. und kommentiert von Paul Badura-Skoda, Wien 1963.

8 Zit. nach Joseph Fischhof: Einige Gedanken über die Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaaßes, namentlich bei Beethoven'schen Werken, in: *Caecilia* 26 (1847), S. 84–98, hier S. 94.

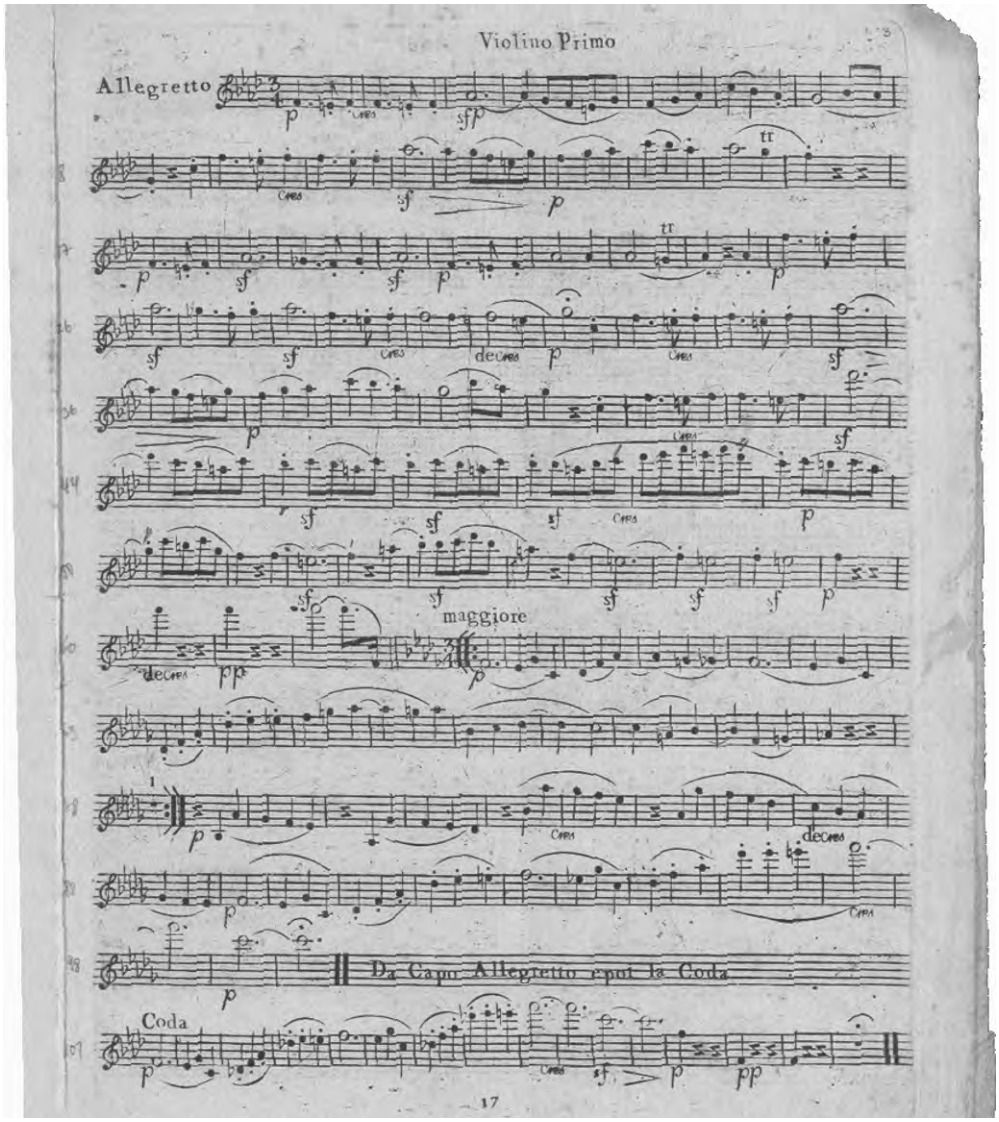


Abbildung 5 Klaviersonate E-Dur op. 14 Nr. 1, Fassung für Streichquartett, 2. Satz, Übergang zum Maggiore. Originalausgabe, Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien 1802. Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, c op. 14

realisierbares, sondern nur zu imaginierendes Crescendo. Die Originalausgabe (alle Autographen vor der *Sonate* op. 26 sind ja verloren) zeigt die in Abbildung 4 wiedergegebene Lesart. Da der Komponist von dieser Sonate eine eigene Streichquartettfassung erstellt hat,[9] liegt die Annahme nahe, es gebe Querverbindungen zwischen Original und Bearbeitung. Das trifft aber nicht zu. In Beethovens drei Jahre nach der Klavierfassung erschienener Streichquartettfassung fehlt das Crescendo (Abbildung 5).

9 Vgl. dazu den Artikel von Thomas Gartmann in diesem Band S. 379–398.

Autographen ermöglichen uns auch die Kenntnis von früheren Werkstadien, die für eine Interpretation wichtig sein kann. Solche in gewisser Weise doch nicht völlig überholte Werkstadien können wir zum Beispiel Austauschseiten in den Autographen von op. 27 Nr. 2, op. 28 und op. 120 oder radikalen Überarbeitungen wie in der Durchführung des ersten Satzes der *Sonate für Klavier und Violoncello* op. 69 entnehmen (Abbildung 6). Von dieser faszinierenden Handschrift gibt es ein neues, von Jens Dufner und Lewis Lockwood herausgegebenes Faksimile, das 2015 im Verlag des Beethoven-Hauses erschienen ist, nachdem die Vorgängerausgabe lange Zeit vergriffen war.[10]

Differierende Autographen Von einigen Werken Beethovens gibt es zwei Autographen. Da Beethoven in der Regel unfähig war, etwas einfach zu kopieren, etwa wenn er von einer unübersichtlich und für einen Kopisten oder Stecher schwer zu lesenden Handschrift eine Reinschrift anlegen wollte, sind sie in mehrerer Hinsicht nicht deckungsgleich. Es gibt neue Lesarten beziehungsweise kleinere oder größere Umarbeitungen. Diese sollen hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Vielmehr soll hier der Blick auf den Umstand gelenkt werden, dass in einem sehr sauber und schön geschriebenen Autograph wie dem zweiten Satz der letzten *Klaviersonate* op. 111 (heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) andererseits manche Informationen wegfallen, die zwar eigentlich ›nur‹ das letzte Stadium des Schaffensprozesses betreffen, aber für den Interpreten durchaus informativ sind. So ist etwa der Vergleich zwischen der ersten und zweiten Niederschrift am Höhepunkt des ersten Satzes sprechend (Abbildung 7). Der Impetus, mit dem in der ersten Niederschrift die Korrektur an jener Stelle mit der maximalen Spannung, die sich im größten Abstand zwischen Bass und Diskant manifestiert, ausgeführt ist, verrät uns weit mehr von Beethovens Intentionen als die Reinschrift (Abbildung 8).

Grundsätzlich ist festzustellen, dass es ganz unterschiedliche Typen von Beethoven-Autographen gibt. Dies lässt sich auch durch unterschiedliche Produktionsbedingungen erklären. Dienten die Autographen bis in die 1810er-Jahre hinein oft noch als Stichvorlagen für die Erstdrucke, die Originalausgaben, mussten also möglichst gut lesbar sein, so galt dies nicht mehr im letzten Lebensjahrzehnt, in dem Beethoven regelmäßig mit meist sehr professionellen Kopisten arbeitete, die Abschriften herstellten. Sie konnten Beethovens Schrift so gut lesen und seine Denkweise als Komponist so gut nachvollziehen, dass sich der Korrekturaufwand für Beethoven im Rahmen hielt und es später im Verlag zu weniger Stichfehlern kam. Ein guter Korrekturleser und Kopist war der Komponist nämlich nicht. Zu ungern verrichtete er solche Arbeiten. Besonders zu leiden hatte

10 Ludwig van Beethoven: *Sonate für Violoncello und Klavier op. 69, 1. Satz. Faksimile des Autographs* NE 179 *im Beethoven-Haus Bonn*, hg. von Jens Dufner und Lewis Lockwood, Bonn 2015 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 3, Bd. 20).

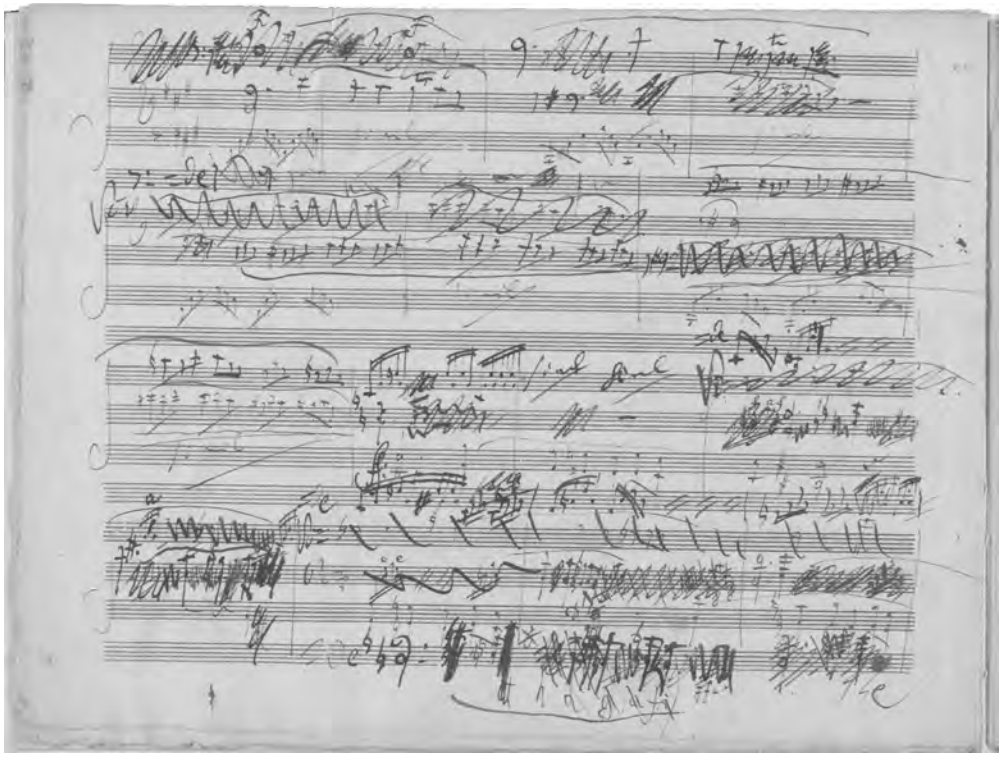


Abbildung 6 *Sonate für Klavier und Violoncello A-Dur op. 69,* **Autograph. Beethoven-Haus Bonn, NE 179**

er im Falle der Stichvorlage der *Missa solemnis* op. 123.[11] Beethoven musste in diesem Fall mit einem anderen Kopisten zusammenarbeiten, der seines Erachtens nicht wusste, was er schrieb. Der Komponist musste daher in der circa 450 Seiten umfassenden Handschrift Tausende von Fehlern in Marginalien beanstanden.

Es kann – nebenbei bemerkt – durchaus auch in Erwägung gezogen werden, dass der Komponist in seiner dritten Schaffensperiode auch deswegen anders, spontaner, freier notierte, weil er das Werk nicht mehr in der aus früheren Jahren gewohnten Weise am Klavier erklingen lassen beziehungsweise in den jeweiligen Originalbesetzungen problemlos hören konnte. Vielmehr erklang es während der Niederschrift vermutlich bewusster als zuvor in ihm, weshalb die Niederschrift letztlich zugleich den Ersatz einer Interpretation am Instrument darstellte und der Schreibduktus – wie ja auch der Kompositionsstil als solcher – infolgedessen persönlicher, individueller ausfiel.

Eine Handschrift, die beide Ansätze in sich vereinigt, ist das Autograph der *Diabelli-Variationen* op. 120. Es ist ein höchst sprechendes Dokument und leicht zugänglich: Man kann es als digitales Dokument im Digitalen Archiv auf der Homepage des Beethoven-Hauses oder mittels einer hochwertigen Faksimileausgabe leicht einsehen und

11 Vgl. Beethoven-Haus Bonn, NE 269.

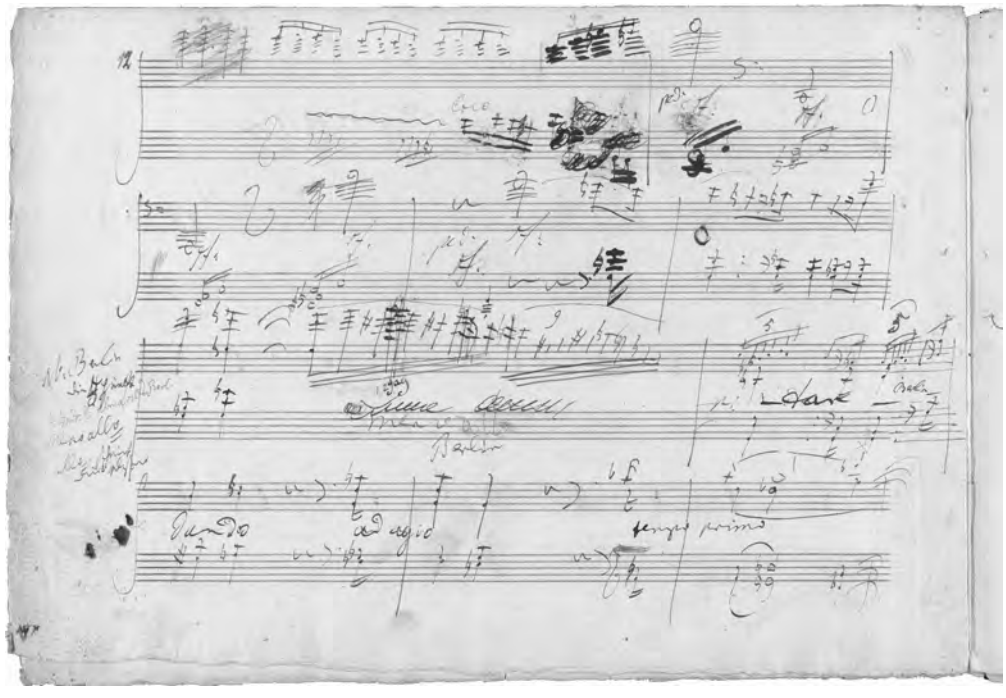


Abbildung 7 Klaviersonate c-Moll op. 111, erstes Autograph des 1. Satzes. Beethoven-Haus Bonn, BH 71

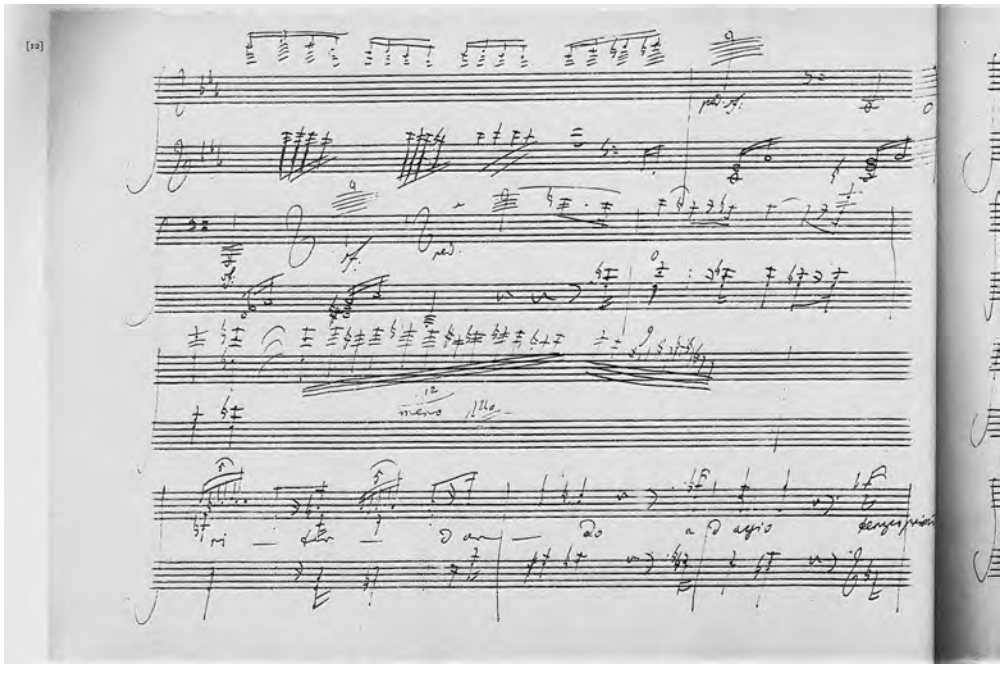


Abbildung 8 Klaviersonate c-Moll op. 111, zweites Autograph. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Art. 198

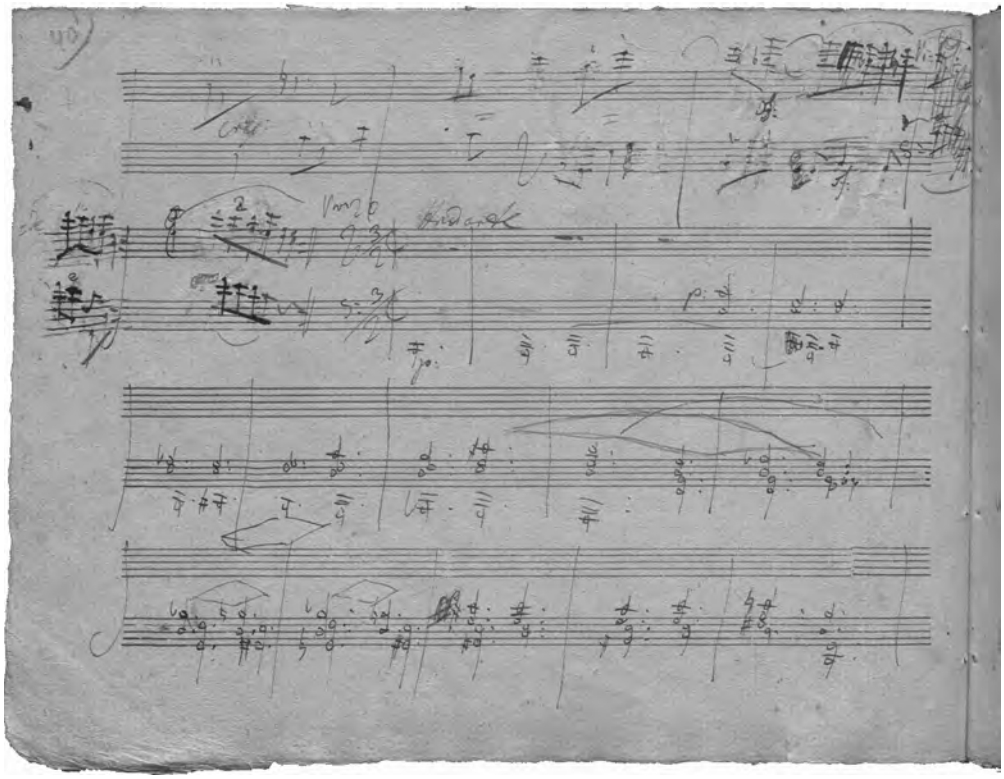


Abbildung 9 *Diabelli-Variationen op. 120, 20. Variation, Autograph.* **Abbildung 9–16: Beethoven-Haus Bonn, NE 294**

die folgenden Thesen überprüfen und nachvollziehen sowie die eigene Sicht auf Beethoven-Handschriften vertiefen.[12] Das Autograph sollte Reinschrift sein und bleiben, ist aber auch eine sehr spontan und impulsiv geschriebene Handschrift, die in unterschiedlichem Maße noch den Blick in die Werkstatt bietet. Beethoven hat sich der Mühe Hunderter von meist sehr kontrolliert vorgenommenen Rasuren unterzogen, um die Handschrift trotz der zahlreichen Änderungen sehr gut lesbar zu halten. In unserem Kontext kommt es nun im Besonderen auf den Zusammenhang zwischen Schriftduktus und musikalischer Vorstellung des Komponisten an.

Das Autograph enthält eine Fülle von Hinweisen, die über den normierten Notentext einer gedruckten Ausgabe hinausweisen. In der Folge seien einige wenige herausgriffen: In der 20. Variation fällt die tonräumliche Anordnung ins Auge. Papier war damals teuer und Beethoven hat nur sehr gutes und teures Papier gekauft. Insofern hat die großzügige

12 Ludwig van Beethoven: *33 Veränderungen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier op. 120 = 33 variations in C major on a waltz by Anton Diabelli for piano op. 120*, hg. von Bernhard R. Appel und Michael Ladenburger, Bonn/Stuttgart 2010 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 3, Ausgewählte Handschriften in Faksimile-Ausgabe, Bd. 19).

Notation Gewicht – jeder Akkord steht erst einmal für sich, beansprucht sozusagen Raum. Erst durch Bögen wird aus dem scheinbar rein vertikal zu lesenden homophonen Satz ein polyphoner (Abbildung 9).

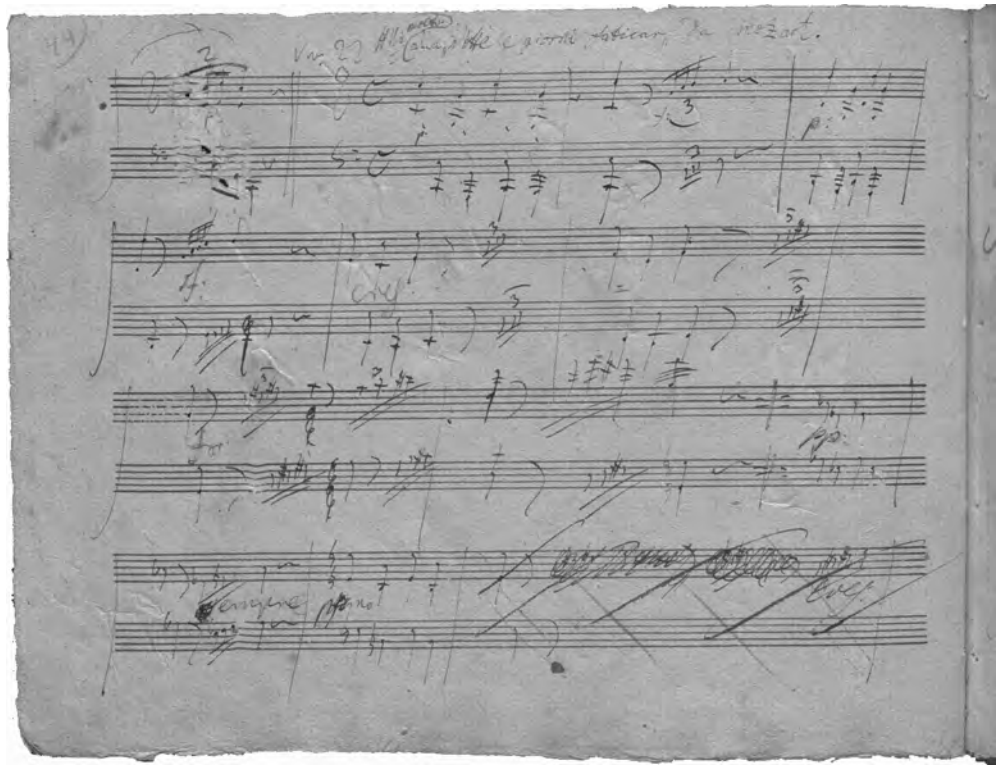
Die Notation der 22. Variation zeigt wieder hohe Schriftdynamik. Aus schwungvoll notierten Triolen werden regelrechte Peitschenschläge. Die Notenhälse kippen immer mehr nach rechts. Und man wird den Schluss bewusster spielen, wenn man sieht, dass Beethoven erst in letzter Sekunde oder besser gesagt fünf *nach* zwölf, als er die nächste Variation schon zu notieren begonnen hatte, entschied, eine Bogenform zu schaffen und den Beginn zu zitieren. Er hatte dies ein Jahrzehnt zuvor in ganz ähnlicher Weise bei einer Revision der Schlusstakte des ersten Satzes der *Achten Sinfonie* op. 93 getan, wo er ebenfalls erst in einem zweiten Anlauf auf die geniale Idee kam – statt einem eher ermüdenden Wechsel von Dominante und Tonika im Dauer-Forte – als Farewell-Geste den Anfang des Satzes im Piano wiederaufzugreifen (Abbildung 10 und 11).[13]

In Editionen fällt gelegentlich etwas dem heute weit verbreiteten Vereinheitlichungszwang zum Opfer. Beethoven hat sehr bewusst und in einem eigenen Arbeitsgang die Pedalanweisungen nachgetragen. Beim Übergang von der 24. zur 25. Variation hat er die Pedalaufhebung erst im ersten Takt der nächsten Variation notiert und schafft so eine nahtlose Verbindung zwischen den beiden Variationen. Bedenkt man nun, wie lange ein Ton auf den sehr viel dünneren Saiten eines Hammerflügels der Zeit anhält, so bekommen wir sogar eine Vorstellung, wie lange die Pause zwischen diesen beiden Variationen maximal dauern darf (Abbildung 12 und 13).

Ein ähnlicher Fall, wenn auch etwas anders notiert, liegt beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz der *f-Moll-Sonate* op. 57 vor. Hier notiert Beethoven am Ende des zweiten Satzes kein Ende der Pedalaufhebung, am Beginn des dritten Satzes aber vermutlich sicherheitshalber nochmals das Zeichen für die Pedalaufhebung für die ersten fünf Takte. Das Autograph der *Diabelli-Variationen* ist darüber hinaus eine wahre Fundgrube hinsichtlich oftmals nachträglich vorgenommener Überlegungen, ob eine Variation wiederholt werden sollte und falls ja, ob wörtlich oder mit einer *prima* und *seconda volta*.

Klar zu erkennen ist die oftmalige Kongruenz von Spannungsverlauf innerhalb einer Variation und Schreibduktus, besonders gut abzulesen an der 32. Variation, der Fuge. Es gibt ein großes inneres Crescendo, eine sich langsam aufbauende Steigerung. Ist schon der Beginn der Fuge eher großzügig notiert, so geht die Musik immer mehr auf und die Notierung benötigt im gleichen Maße mehr Raum (Abbildung 14). Passten zunächst sieben bis acht Takte in eine Zeile, so sind es am Ende nur noch drei Takte, was nicht etwa an kleineren Notenwerten liegt (Abbildung 15).

13 Die erste Fassung des Schlusses des 1. Satzes der 8. *Sinfonie* op. 93, Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB BMh 8/48.



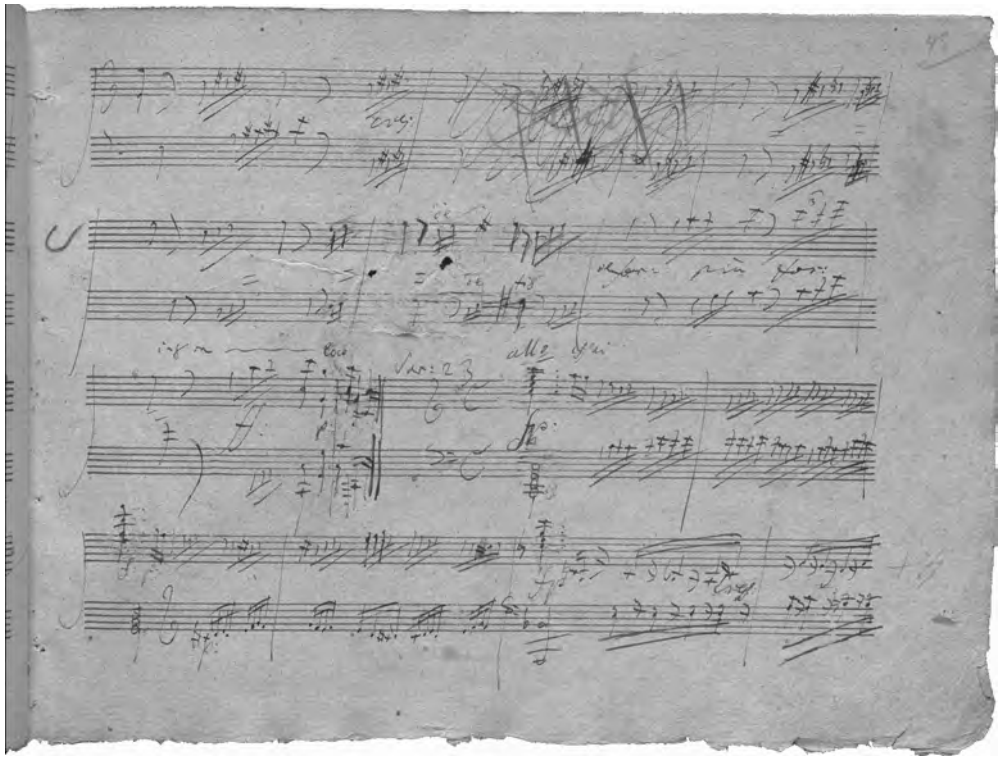
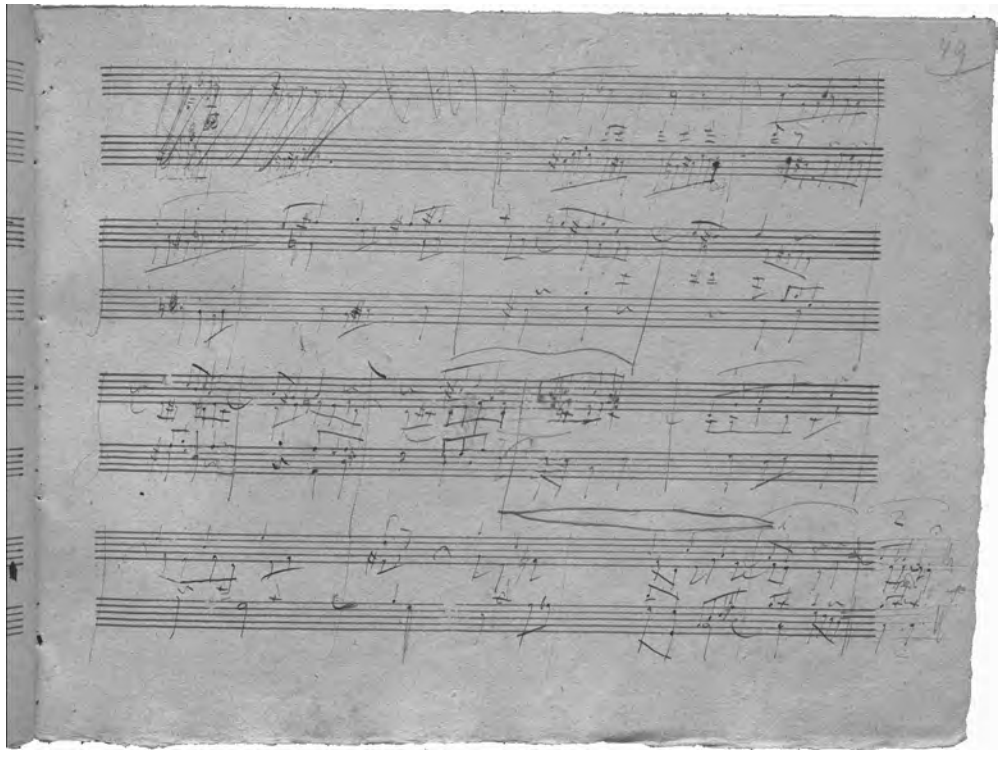


Abbildung 10 und 11 Diabelli-Variationen op. 120, 22. Variation. Autograph



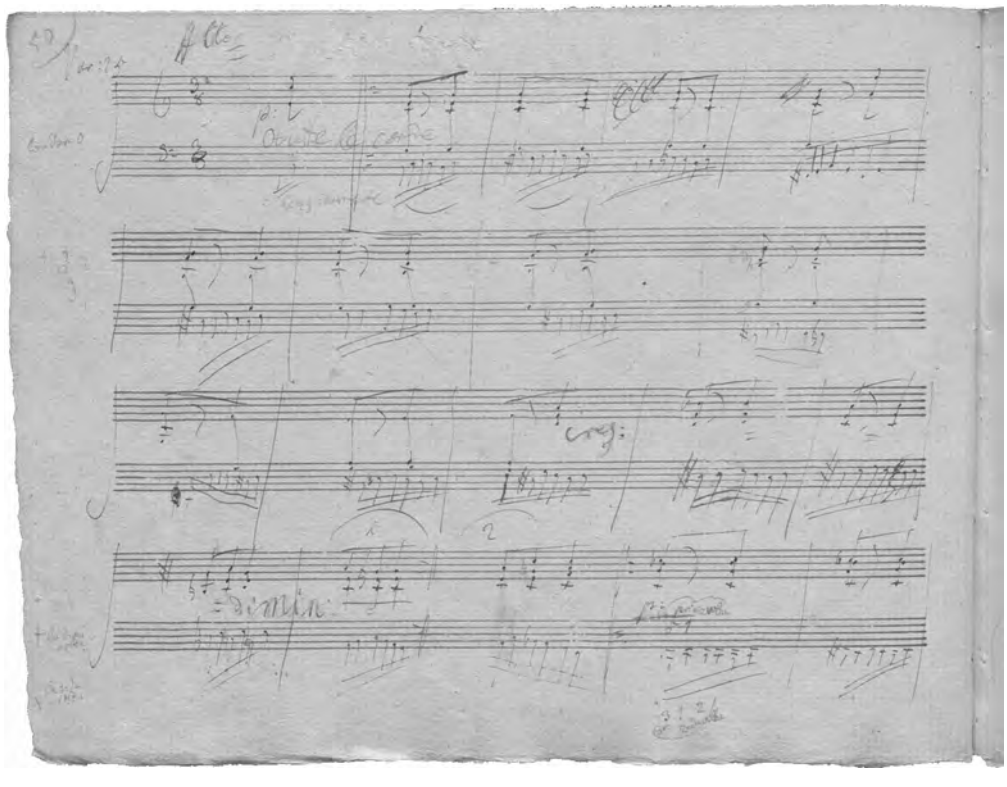


Abbildung 12 und 13 *Diabelli-Variationen op. 120,*
Ende der 24. und Beginn der 25. Variation, Autograph

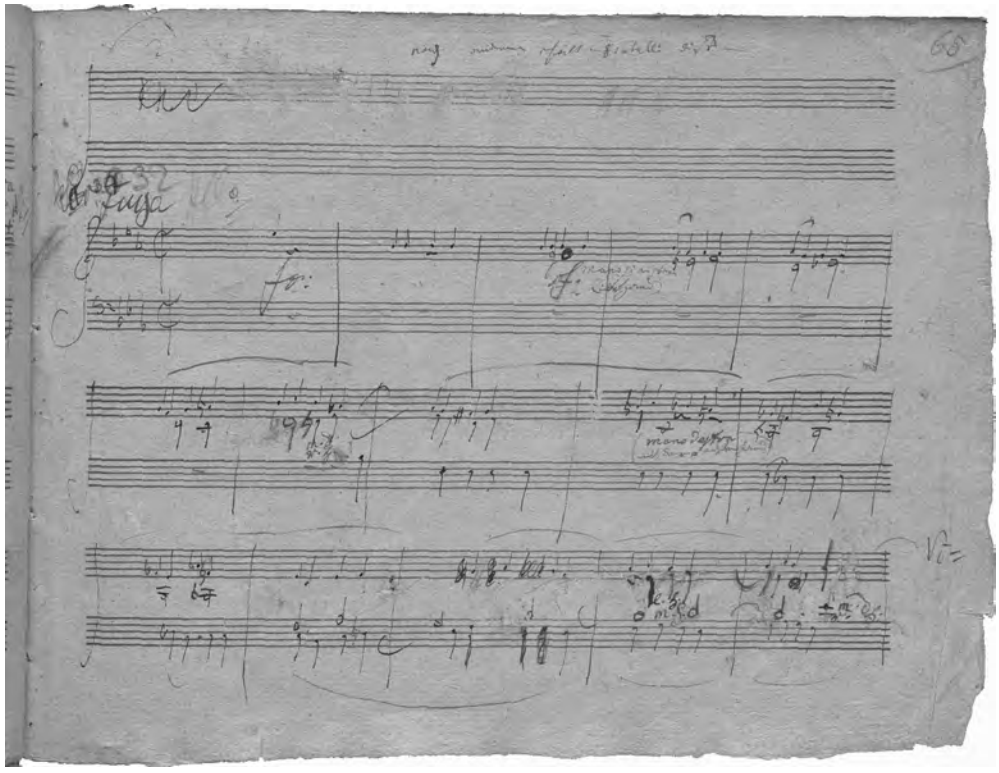


Abbildung 14 Diabelli-Variationen op. 120, Beginn der 32. Variation, Autograph

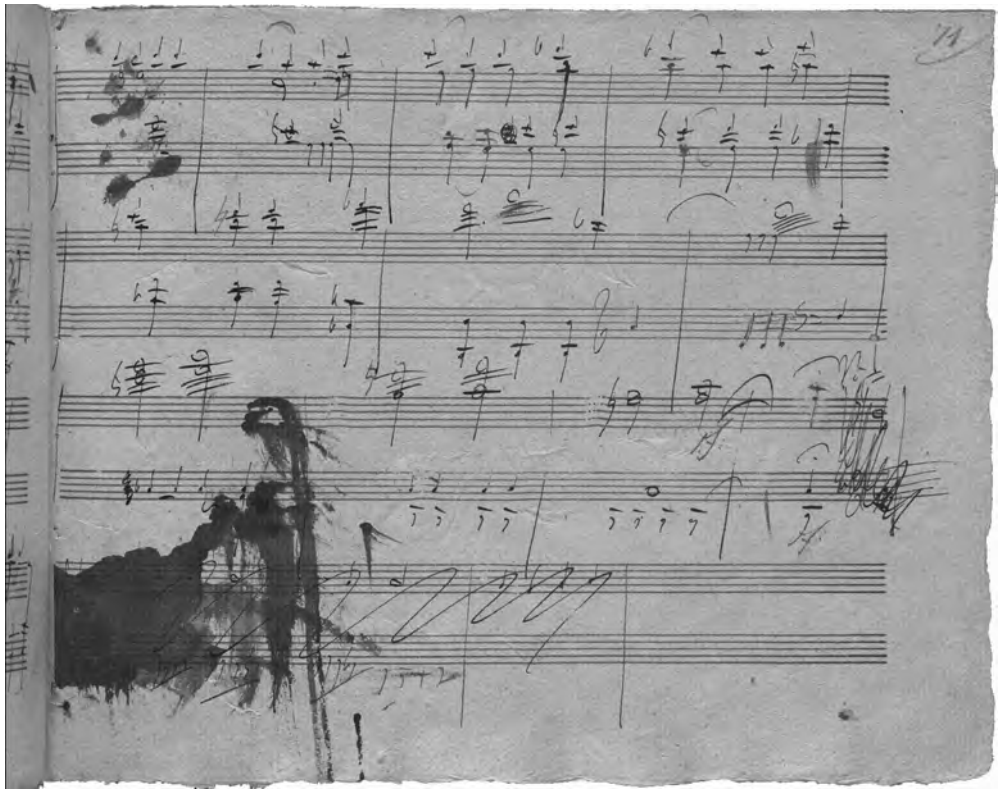


Abbildung 15 Diabelli-Variationen op. 120, 32. Variation, Ende des 1. Teils der Fuge, Autograph

Der zweite Teil der Fuge hebt sich vom ersten musikalisch stark ab (ein Parallelfall zu Johann Sebastian Bachs *Fuge* Es-Dur BWV 552 aus dem dritten Teil der *Clavierübung*, 1739 im Selbstverlag erschienen), was sich auch in Beethovens Schriftduktus niedergeschlagen hat.

Wie sehr Beethoven um die optimale Fassung in diesem Werk gerungen hat, erkennt man gerade auch an den beiden Schlusstakten der 33. und letzten Variation. Beide hat er komplett gestrichen und in einem zweiten Anlauf eigentlich nur wenig, aber entscheidend modifiziert. Er verändert die Notenwerte, beschleunigt sie und reduziert gegenläufig die Dynamik – so ungewöhnlich wie genial. Er endet dann nach einem Decrescendo bis zum dreifachen Piano mit einem Akkordschlag im Forte und bei gedrücktem Dämpferpedal. Ein Zeichen für die Pedalaufhebung sucht man vergebens. Für einen schwerhörigen Komponisten dürfte der kleine Unterschied, den es zwischen aufgehobenen und nicht aufgehobenen Dämpfern bei einem einzigen kurzen Akkord gibt, kaum wahrnehmbar gewesen sein. Das hat Andreas Staier und Sir András Schiff bei ihren CD-Aufnahmen,[14] die bereits auf dem Studium des lange Jahre der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Autographs basierten, auf die Idee gebracht, das Pedal gedrückt zu halten und den Akkord natürlich ausklingen zu lassen. Bei einem Hammerflügel aus dieser Zeit dauert das circa 7–8 Sekunden: ein enormer Effekt, wenn das monumentale Werk buchstäblich verklingt.

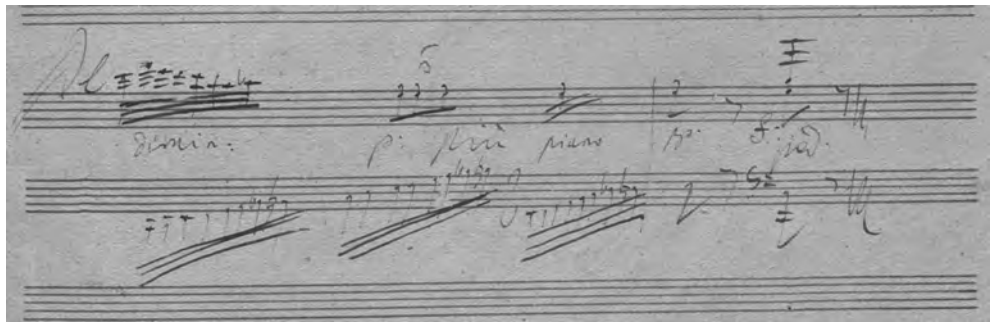


Abbildung 16 *Diabelli-Variationen* op. 120, Ende der 33. Variation, Autograph

Zwar kann man einwenden, es fehle hier eine Fermate, wie sie der Komponist in Verbindung mit der Pedalaufhebung am Ende des ersten und dritten Satzes der *Sonate* As-Dur op. 26 (der ersten mit Pedalanweisungen überhaupt) und den ersten Sätzen der nachfolgenden *Sonaten* op. 27 Nr. 1 und 2 und in Takt 256 des ersten Satzes der *Sonate* op. 28 vorschrieb. Aber man kann darin durchaus einen überzeugenden Grenzfall von Interpretation sehen.

14 Andreas Staier: *Beethoven. Diabelli Variations*, harmonia mundi 902091 (2012) bzw. András Schiff: *Beethoven. Diabelli-Variationen*, ECM 2294-95 (2013).

Federica Rovelli

Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft

Welchen Status ›Skizzenbuch-Ausgaben‹ besitzen, ist schwer zu definieren. Allein beim Gedanken an die Beethoven-Forschung, die sich als erste in der Musikwissenschaft diesem Bereich gewidmet hat, kann man feststellen, dass diese Bezeichnung bis heute sowohl Faksimile- als auch diplomatische und historisch-kritische Ausgaben – oder sogar eine Mischung all dieser verschiedenen Editionstypen – umfasst.[1] Solche Editionen stehen übrigens in einer langen Tradition, die mehr als hundert Jahre zurückreicht, und die dabei entwickelten Methoden haben sich mit der Zeit so oft verändert, dass jede Edition – aus einer epistemologischen Perspektive betrachtet – quasi als Unikat zu verstehen ist. Einige Tendenzen und wiederkehrende Probleme sind aber klar erkennbar und als spezifisch für diese Ausgabentypen anzusehen. Die Entwicklung dieses besonderen editorischen Bereichs im digitalen Zeitalter wird ähnliche Schwierigkeiten in den Griff bekommen müssen, wenngleich ihr mächtigere ›Waffen‹ zur Verfügung stehen. Dieser Beitrag wendet sich daher in einer einleitenden Betrachtung zunächst den in den traditionellen Papier-Ausgaben erkennbaren konzeptionellen Problemen zu.

Transkriptionsmethode und ›epistemologische Kurzschlüsse‹ In ihrer heute üblicheren Konzeption sind Editionen von Beethovens Skizzenbüchern grundsätzlich Quelleneditionen, die durch Faksimile, Transkription und kritischen Kommentar konstituiert sind. Die Transkriptionen bilden den Kern der Ausgabe: Ihre Ansätze prägen auffällig das Konzept der vollständigen Edition. Auch wenn nicht immer jede Phase von den anderen trennbar ist, durchläuft die Erschließung der Skizzentexte, grob vereinfacht, drei Stadien: Grundlegend ist eine befundbasierte Entzifferungsphase mit dem Hauptziel der Lesbar-

1 Zusammenfassend können die folgenden Ausgaben als Beispiele der unterschiedlichen Ansätze gelten: Joseph Schmidt-Görg: *Beethoven, Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis. I Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20*, Bonn 1952 (diplomatische Transkription); Joseph Kerman: *Beethoven. Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The »Kafka sketchbook«)*, London 1970 (interpretierende Transkription); Sieghard Brandenburg: *Keßlersches Skizzenbuch. Ludwig van Beethoven*, Bonn 1976–1978 (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, Bd. 5) (linearisierte Transkription); William Kinderman: *Artaria 195. Beethoven's Sketchbook for the »Missa solemnis« and the Piano sonata in E Major, opus 109*, Urbana/Chicago 2003 (diplomatisch-interpretierende Transkription). Die Entwicklung dieser Editionstypen wurde aus einer historischen Perspektive bereits beschrieben, vgl. dazu Federica Rovelli: Skizzeneditionen zu Beethoven. Nutzen und Aufgaben im wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick, in: *Vom Nutzen der Edition. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte*, hg. von Thomas Bein, Berlin/Boston 2015 (Beihefte zu Editio, Bd. 39), S. 297–311.

keit (also der Überwindung der Lese-Schwierigkeiten, die besonders bei Beethovens Handschrift auftreten); darauf folgt eine interpretierende Phase (in der die musikalische Bedeutung des transkribierten Textes erschlossen wird); dann folgt eine dritte, kontexterschließende Phase, bei der jedes einzelne Notat in eine sowohl diachronische als auch synchronische Beziehung zum Kontext gestellt wird.

Die Entzifferungsphase ist im Zusammenhang mit den Modernisierungs- und Standardisierungsmaßnahmen zu sehen, die in allen Transkriptionen üblicherweise vorgenommen werden – und die jeweils historische und individuelle grafische Merkmale der Schrift modifizieren. Alle Besonderheiten im Duktus (Zeichengröße und -form der Notationssymbole, Neigungswinkel der Schriftzüge, wechselnde Federstärke et cetera) und Farben des Schreibmittels (oder wechselnde Sättigungsgrade der Tinte) werden in dieser Transkriptionsphase normalerweise standardisiert. Flüchtige oder unklare Zeichenpositionen, die oft in Skizzen zu finden sind, werden auf die gleiche Art und Weise behandelt; der Ansatz der Notenhälse am Notenkopf (rechts oder links) wird sowieso immer der heutigen Nutzung gemäß modernisiert. Diese erste Phase spielte in der Geschichte der Skizzeneditionen von Anfang an eine große Rolle: In den sogenannt ›diplomatischen‹ Transkriptionen wurden zum Beispiel ausschließlich solche editorischen Maßnahmen vorgenommenen, die das Hauptziel verfolgten, die Leseprobleme des Nutzers zu lösen. Dass solche Maßnahmen auch Informationsverluste oder Textverfälschungen generieren können, wurde normalerweise stillschweigend akzeptiert und nicht weiter diskutiert.

In der zweiten Phase werden Ergänzungsmaßnahmen vorgenommen, wodurch vor allem Schlüssel, Akzidenzien und Taktstriche hinzugefügt werden können. Die Notwendigkeit dieser Ergänzungsmaßnahmen ist in der Geschichte der Beethoven-Skizzeneditionen seit langer Zeit anerkannt.[2] Die methodische Notwendigkeit dieser Interpretationsmaßnahmen ergibt sich aus dem Textstatus von Skizzen, und zwar aus deren spezieller Adressierung: Skizzen – im Unterschied zu jeder anderen Textsorte – sind immer *selbst*adressiert, Sender und Empfänger der textlichen Botschaft sind also identisch. Der Komponist, der für sich selbst schreibt und für keinen Kopisten ›alles klar und sauber‹ niederzuschreiben braucht, benutzt viele Abkürzungsstrategien, um Zeit, Papier und Tinte zu sparen. Viele Notationsdetails, die einfach zu erinnern oder aus dem Kontext und anderen Quellen erschließbar sind, werden aus schreibökonomischen Gründen stenografisch fixiert oder sogar weggelassen. Skizzentexte sind also definitionsgemäß unvollständig und fragmentarisch. Wenngleich die Skizzen in einer abgekürzten oder unvollständigen Form vorliegen, so schrieb der Komponist dennoch etwas nieder, was mit Sicherheit eine musikalische Bedeutung hatte. Die Interpretation beziehungs-

2 Erstmals in Natan Fishman: *Kniga eskizov Betkhovena za 1802–1803 gody*, Moskau 1962.

weise der ergänzende Eingriff des Herausgebers ist deshalb ständig notwendig und als Konstruktionsarbeit zu verstehen (es muss betont werden, dass vom Herausgeber eine echte ›Konstruktionsarbeit‹ geleistet wird, weil kein zerstörter oder durch Überlieferung manipulierter Text zu rekonstruieren ist).[3] Derselbe Herausgeber-Eingriff stellt aber gleichzeitig ein methodisches Problem dar, weil dadurch der besondere Textstatus von Skizzen – definitionsgemäß unvollständig und fragmentarisch – unvermeidbar verraten wird. Das Risiko einer echten Textverfälschung wird dann als Konsequenz immer größer und das Problem der Grenzen dieser verstärkt interpretierenden Etappe sehr akut.[4]

In der dritten Phase wird die Verbindung der verschiedenen Notate geklärt, sodass sie im Mikro- und Makro-Kontext betrachtet werden können (mit ›Mikro-Kontext‹ und ›Makro-Kontext‹ ist jeweils die quelleninterne und die quellenübergreifende Ebene gemeint). Eine diachronische Kontextualisierung ermittelt auf der einen Seite die zeitliche Abfolge der Notate, also die Chronologie des Schreibprozesses. Eine synchronische Kontextualisierung erlaubt auf der anderen Seite, die topografischen Beziehungen der Notate zu deuten: Dadurch wird kenntlich gemacht, wenn der Komponist zum Beispiel verschiedene Varianten als mögliche gültige Alternativen (anders gesagt als »rivalisierende Varianten«)[5] niedergeschrieben hat oder wenn implizite Beziehungen zwischen Skizzen bestehen. Die letzten erwähnten synchronischen Beziehungen wurden schon in Papier-Skizzeneditionen betrachtet und kommentiert. Das Interesse für das Freilegen der Schreibprozesse – also für die ›diachronische Kontextualisierung‹ – kam dagegen erst in den 1960er-Jahren (mit den ersten Schritten der französischen *critique génétique*) auf und wurde bis heute von Skizzeneditionen nur teilweise behandelt.[6] Die Deutung der

3 Gut bekannt sind die Kritiken, die in den 1960er-Jahren von der amerikanischen Skizzenforschung (erstmals von Douglas Johnson und Lewis Lockwood) zur deutschen Reihe des Beethoven-Hauses (mit diplomatischen Übertragungen und unter Joseph Schmidt-Görg entstanden) geäußert wurden; vgl. dazu insbes. Lewis Lockwood: Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise, in: *The Musical Quarterly* 53 (1967), S. 128–136; und Philip Gossett: Beethoven's Sixth Symphony. Sketches for the First Movement, in: *Journal of American Musicological Society* 27 (1974), S. 248–280.

4 Einige Beispiele zum Problem der Textverfälschung als Konsequenz von Standardisierungen und Ergänzungsmaßnahmen werden besprochen bei Federica Rovelli: Epistemologia e fenomenologia delle edizioni dei quaderni di schizzi di Beethoven, in: *Philomusica On-line* 14/1 (2015), S. 289–308.

5 Die Definition stammt aus Bernhard R. Appel: Variatio delectat – Variatio perturbat. Anmerkungen zu Varianten in der Musik, in: *Varianten – Variants – Variantes*, hg. von Christa Jansohn und Bodo Plachta, Tübingen 2005 (Beihefte zu Editio, Bd. 22), S. 7–24, hier S. 20.

6 Sieghard Brandenburg hat das Problem in seiner Edition als erster thematisiert; vgl. ders.: *Keßlersches Skizzenbuch. Ludwig van Beethoven*. Eine Seite der erwähnten Edition wird in den nächsten Beispielen ausführlicher kommentiert.

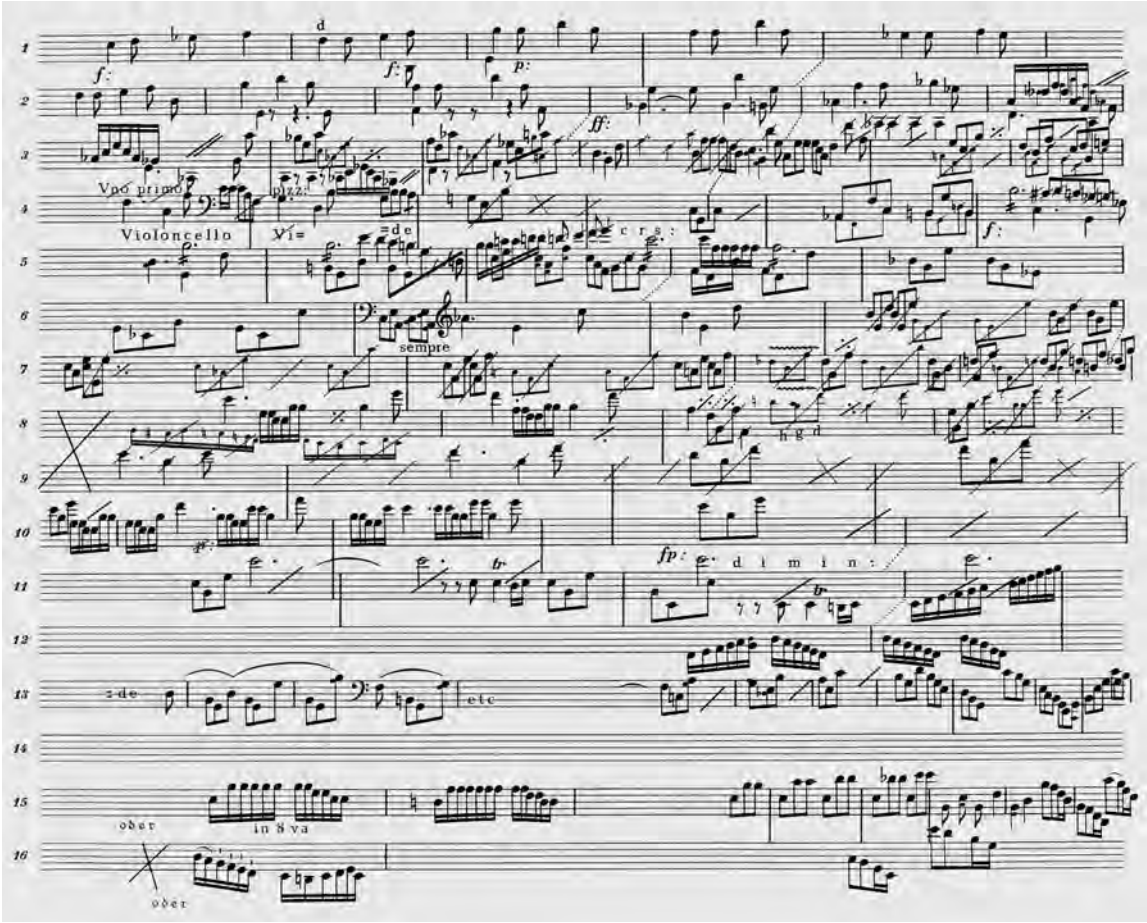


Abbildung 1 Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2, hg. von Dagmar von Busch-Weise, Bonn 1961, S. 96

diachronischen Beziehungen, die die zeitliche Dimension erschließt, in der sich die Schaffensweise des Komponisten entwickelt hat, lässt also neue, für die Skizzenbuch-Ausgaben entscheidende methodologische Anstöße aufkommen, die weiter unten ausführlicher besprochen werden.[7] Kontextualisierung heißt auf einer Makroebene aber auch, die Notate entsprechenden Werktexten zuzuordnen. Diese letzte Aufgabe des Herausgebers verwirklicht sich normalerweise in den Kommentartexten und Inhaltsverzeichnissen, aber auch durch Legende, Taktzähler und andere Hinweise, die direkt in der Transkription hinzugefügt werden können.

7 In diese Richtung bewegen sich auch folgende Publikationen Bernhard R. Appels: Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung-Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 177–210; Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 347–365; Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 112–122.

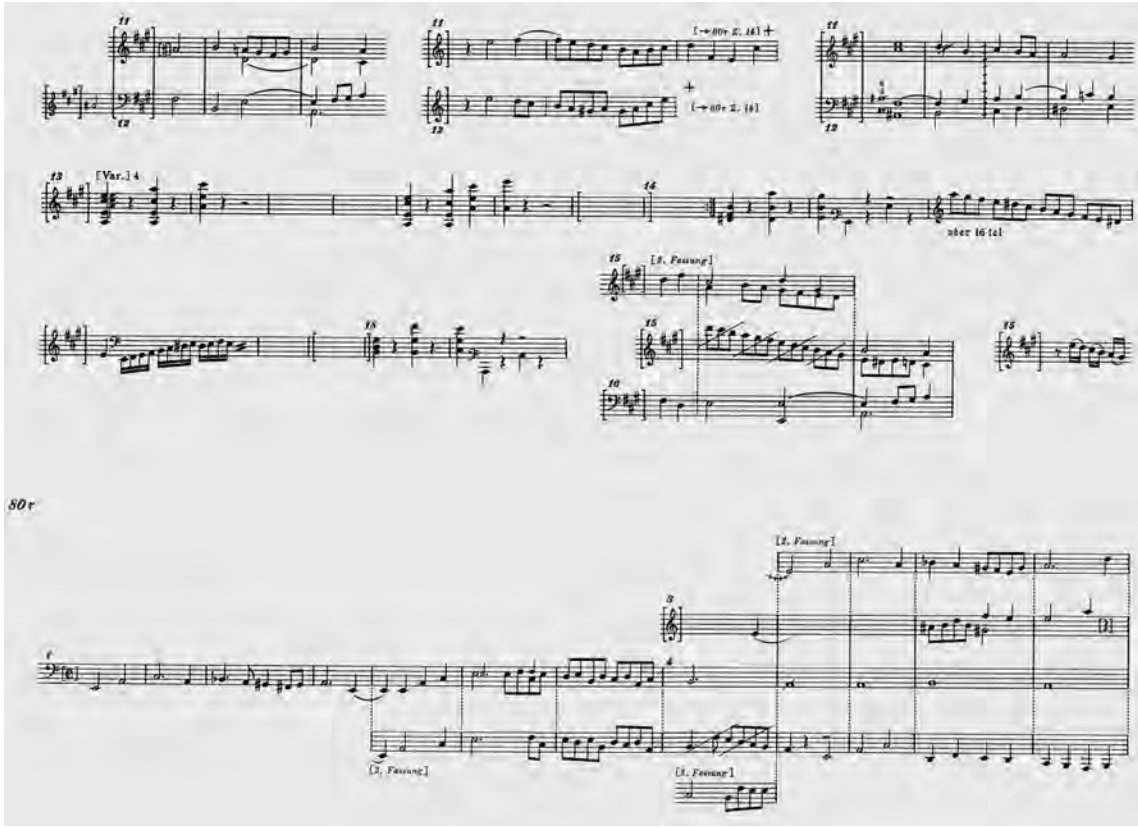


Abbildung 2 Ludwig van Beethoven. Keßlersches Skizzenbuch, hg. von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978, Bd. 1, S. 174

Diplomatisch oder linearisiert? Die Herausforderung dieser besonderen Editionsform besteht also, pragmatisch gesehen, in der Menge der editorischen Eingriffe, die wegen der Komplexität der Skizzen-Materialien in Frage kommen. Dadurch ergeben sich oft Argumentationskreise, echte unglückliche Vermischungen oder sogar editorische Inkonsistenzen (metaphorisch gesagt ›epistemologische Kurzschlüsse‹), die nicht immer auszugleichen sind. Man möchte zum Beispiel den definitionsgemäß ›defizitären‹ Charakter der Skizzen nicht entstellen, kann als Herausgeber aber auch nicht die eigene Vermittlerrolle gegenüber dem Nutzer aufgeben. Und umgekehrt: Man möchte dem Nutzer soweit wie möglich helfen und ihm die lückenhafte, für Skizzen typische Notationsform zugänglich machen, kann aber weder editorische Ergänzungen hinzufügen noch die oben beschriebenen diachronischen Kontextualisierungen deutlich zum Ausdruck bringen, ohne die Topografie der Seite definitiv zu verändern und so den Anspruch auf authentisches Aussehen der Quelle aufzugeben. Als exemplarisch für derartige Widersprüche wird hier ein Problem diskutiert, das sich durch den Vergleich zweier unterschiedlicher Transkriptionen veranschaulichen lässt (Abbildung 1 und 2).

In Abbildung 1 wird eine der ersten sogenannt ›diplomatischen‹ Übertragungen der 60er-Jahre reproduziert. Das verfolgte Prinzip der »treuen Wiedergabe« ist deutlich und wird sogar im Vorwort jedes Bandes der diplomatischen Reihe ausführlich kommentiert. Die Transkriptionen wurden als Abschriften angefertigt, »gemäß der Vorlage seiten- und zeilengetreu«. Solche Abschriften wurden dann mit Hilfe einer Reproduktion des Manuskripts auf besonderes Cellophanpapier übertragen, »so daß jede Note und jedes Zeichen genau an die Stelle« kam, wo es sich im Original befand. [8] In solchen Transkriptionen sind keine Schlüssel oder Vorzeichen ergänzt und es wird kein Kontextualisierungsversuch unternommen. Die Topografie der Notate ist aber durch den diplomatischen Ansatz automatisch erhalten, was dem Nutzer die Möglichkeit lässt, sich selbständig einer synchronischen Kontextualisierung anzunähern.

Ganz anders ist die von Sieghard Brandenburg angebotene Transkription des *Keßler-Skizzenbuchs* (Abbildung 2), deren Richtlinien auch von Clemens Brenneis und William Drabkin (jeweils in den Ausgaben der sogenannten Skizzenbücher *Landsberg* 5 und *Artaria* 197) übernommen wurden.[9] Brandenburg bemühte sich vor allem, das Problem der sich überlappenden Schreibschichten durch eine ›linearisierte‹ Transkription zu lösen.[10] Die verschiedenen Schreibschichten, durch die Beethoven mehrere Varianten erzeugte, werden deswegen in seiner Ausgabe isoliert wiedergegeben. Die von Brandenburg vorgenommene editorische Maßnahme wirkt also als diachronische Kontextualisierung. Das von ihm erfundene Konzept erlaubt dem Nutzer, genetische Informationen unmittelbar und intuitiv zu erkennen: Alle Varianten sind klar auf einer ›paradigmatischen Achse‹ wiedergegeben, die durch die reine grafisch-synoptische Orientierung – von oben nach unten – eine bestimmte Chronologie suggeriert. Die Nachteile dieser Transkriptionsmethode sind aber offensichtlich: Die Topografie der Seite kann nicht mehr beibehalten werden, dem Nutzer wird also nicht nur die Möglichkeit genommen, synchronische Kontextualisierungen selbst zu rekonstruieren, sondern es stellt sich auch wieder das Problem, sich zwischen Transkription und Faksimile hin und her bewegen

8 Vgl. zum Beispiel Schmidt-Görg: *Beethoven, Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis*, S. 9.

9 Clemens Brenneis: *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus dem Jahr 1809* (*Landsberg* 5), Bonn 1992/93 (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, Bd. 7); William Drabkin: *Ludwig van Beethoven. A Sketchbook from the Year 1821* (*Artaria* 197), Bonn 2010 (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, Bd. 8).

10 Siehe dazu die Definition von Grésillon: »maschinenschriftliche Wiedergabe einer Handschrift, die alle Elemente des Originals überträgt, jedoch ohne sich an die Topographie der Seite zu halten. An deren Stelle tritt häufig eine Chronologisierung der Schreibelemente. Damit ist der erste Schritt in Richtung Interpretation getan, denn die Vertikalität der Umformulierungsparadigmen wird auf horizontal-syntagmatische Sequenzen übertragen, und dies ist nur möglich, indem räumlich Indizien in zeitliche Kriterien, d. h. in Aussagen über die Genese des Werkes überführt werden.« Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«*, Bern u. a. 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd. 4), S. 296.

zu müssen. Ohne eine topografische Wiedergabe der Seiten wird dann die Trennung der Notierungen, die zum Beispiel nebeneinander auf der gleichen Zeile niedergeschrieben sind und in keiner klaren Verbindung stehen, grundsätzlich willkürlich. Ob es sich wirklich um eine einzige kontinuierliche, aber lückenhafte Notierung oder mehrere richtig getrennte Skizzen handelt, kann man nur selten feststellen. Trotzdem ist der Herausgeber durch die ›Linearisierung‹ der Transkription gezwungen, dem Leser eine klare Trennung zu suggerieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der Herausgeber von Skizzenbuch-Ausgaben befindet sich ständig in solchen Situationen. Er entwickelt ein editorisches Konzept, muss dann aber feststellen, dass sich im Laufe der Arbeit neue, am Anfang ungeahnte Probleme ergeben. Solche ›Schachmatt‹-Umstände – es lohnt sich, dies hier erneut zu betonen – offenbaren sich aufgrund der Komplexität der herausgegebenen Materialien.

Fragmentarischer Zustand (kubiert) Ein weiteres Problem der Skizzenbuch-Ausgaben, teilweise mit der schon besprochenen Frage der Makro-Kontextualisierung verbunden, hat mit dem fragmentarischen Zustand der Materialien zu tun. Auf diese Frage ging Brandenburg selbst ein, als er 1991 über generelle Probleme der von ihm damals geleiteten Editionsarbeit sprach. Brandenburg sah die Hauptschwierigkeit der Skizzenforschung gerade im fragmentarischen Charakter der Skizzenmaterialien.[11] Das Problem ist aber auf mehreren Ebenen angesiedelt und scheint sogar komplizierter als vom Forscher damals dargestellt. Man kann insgesamt drei Ebenen des Problems erkennen. Erstens: Die Skizzen selbst sind fragmentarisch. Sie brechen plötzlich ab und werden dann vielleicht auf einer anderen Seite weitergeführt. Manchmal geht es um eine direkte Fortsetzung, manchmal nicht, sodass einige Takte (wie viele kann man selten feststellen) übersprungen werden. Ob eine Notierung vom Komponisten als eine einzige unabhängige Einheit oder eher als Fortsetzung einer anderen verstanden worden ist, ist auch – wie oben schon erklärt – nicht trivial. Zweitens: Die Skizzenbücher sind ihrerseits (als kodikologische Einheiten) fragmentarisch überliefert worden. Was für eine Rolle einige unbedachte Sammler gespielt haben, ist gut bekannt,[12] manchmal ist aber Beethoven

11 »Die Überfülle des Materials und paradoxerweise seine Lückenhaftigkeit, bilden die eigentlichen Probleme der Beethoven-Skizzenausgabe. Der Modus der Edition ist eher eine sekundäre Frage.« Sieghard Brandenburg: Beethovens Skizzen. Probleme der Edition, in: *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 346–355, hier S. 354. Die Diskussion über die Probleme der »materiellen Philologie«, angestoßen von Alan Tyson, Douglas Johnson und Robert Winter und exemplarisch gelöst in ihrer heute geradezu kanonischen Publikation *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory* (Oxford 1985) war offenbar noch aktuell.

12 Der Fall vom Ignaz Sauer ist besonders bekannt. Er erwarb das heute sogenannte *Sauer-Skizzenbuch*

selbst für Manuskript-Umstrukturierungen verantwortlich. Einige Seiten solcher Werkstattmaterialien wurden von ihm zum Beispiel absichtlich herausgerissen und innerhalb neuer kodikologischer Einheiten ›recycelt‹. Als Konsequenz muss der/die Herausgeber/in sich gelegentlich zwischen unterschiedlichen Quellen bewegen, um den ursprünglichen Zustand der Hauptquelle zu rekonstruieren. Drittens: Dass jedes Skizzenbuch einen gewissen einheitlichen Zeitraum widerspiegeln kann, wie Gustav Nottebohm in seinen Aufsätzen dargelegt hat, ist leider nicht immer als gültige Voraussetzung anzunehmen.[13] William Kindermans Ausgabe des Skizzenbuchs *Artaria* 195 zählt zum Beispiel weitere 28 mit dem Skizzenbuch verbundene Quellen, die Beethoven gleichzeitig benutzt hat.[14] Die Rekonstruktion der entsprechenden Quellenzusammenhänge ist für die Datierung der untersuchten Skizzenbücher besonders wichtig. Sie gelten dem Herausgeber als parallele Beweise, die entsprechend bewertet werden müssen. William Drabkin hat dann seinerseits in der Ausgabe des sogenannten *Artaria* 197 bewiesen, dass der Komponist dasselbe Skizzenbuch auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten benutzte, sodass die vorhandenen Notate aus unterschiedlichen Jahren stammen können.[15] Im Laufe der Zeit hat sich Beethovens Arbeitsweise so stark verändert, dass immer mehr Quellensorten (Schreibtischskizzenbücher, Taschenskizzenbücher und lose Blätter) gleichzeitig beziehungsweise parallel benutzt worden sind. Der fragmentarische Charakter der Materialien ist also insgesamt besonders markant und vonseiten der verantwortlichen Editionsleitung nicht nur schwer darzustellen, sondern auch als solcher nur mühsam in den Griff zu bekommen.

Zeitdimension und neue Philologien Das Interesse an der zeitlichen Dimension des Schreibens, also an der schon besprochenen diachronischen Mikro-Kontextualisierung nach Konzepten der französischen *critique génétique*, die heutzutage immer häufiger aufgegriffen werden, stellt ein weiteres gravierendes Problem der traditionellen, auf Papier konzipierten Skizzenbuch-Ausgaben dar. Statt eine methodische Diskussion darüber zu führen, soll im Folgenden ein konkretes Beispiel vorgestellt werden, das die Herausforderung der erwähnten textgenetischen Perspektive besser verdeutlichen kann (Abbildung 3).

bei der Auktion von Beethovens musikalischem Nachlass und zerlegte es in viele Einzelblätter, die er verschenkte oder verkaufte; vgl. Johnson/Tyson/Winter: *The Beethoven Sketchbooks*, S. 113–123.

13 Die Idee ist als Hauptfaden in allen Publikationen Nottebohms erkennbar: *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, hg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1865; ders.: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig/Winterthur 1872 (mit 29 schon in der *Allgemeinen musikalische Zeitung* veröffentlichten Beiträgen); ders.: *Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1803*, Leipzig 1880; *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*, hg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887.

14 Kinderman: *Artaria* 195, Bd. 2, S. 14.

15 Drabkin: *Ludwig van Beethoven. A Sketchbook from the Year 1821* (*Artaria* 197), Bd. 2, S. 12–14.

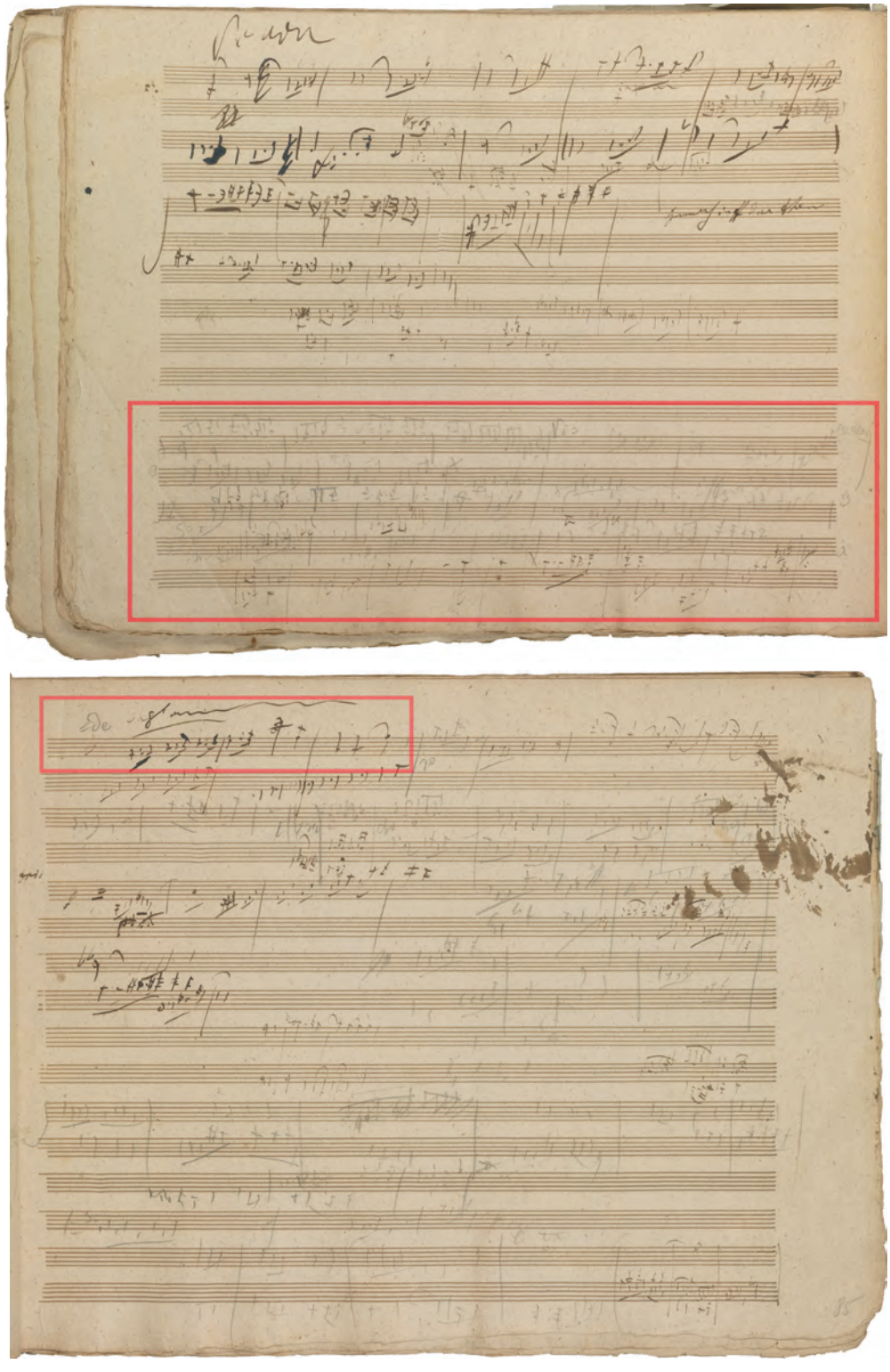


Abbildung 3 Beethoven: Entwurf zur *Klaviersonate* op. 101, Scheide-Skizzenbuch (The Scheide Library, Princeton University Library), S. 84 und 85

Das Beispiel stammt aus dem von Beethoven in den Jahren 1815/16 benutzten *Scheide-Skizzenbuch*.[16] Das Skizzenbuch enthält unter anderem einige Notate zur *Klaviersonate* op. 101, insbesondere einen Entwurf, der sich auf zwei unterschiedlichen Seiten befindet. Die Notierung entspricht den Takten 9–46 des zweiten Satzes. Man kann Beethovens Schaffensweise im Fall dieser zwei Seiten auf Basis einiger skripturaler Merkmale rekonstruieren. Die Topografie der Seite, der Wechsel der verwendeten Schreibmittel, der Duktus der einzelnen Notate und die vorhandenen Verweiszeichen, die vom Komponisten benutzt worden sind, um die Verbindung seiner eigenen Skizzen klarer zu machen, sprechen für eine gewisse Reihenfolge der Schreiboperationen, die teilweise rekonstruiert werden kann. Der erste Takt auf Seite 85 ist ziemlich klar, mit einem sauberen Duktus und einer dunkleren Tinte geschrieben. Die gleiche dunklere Tinte ist auch für andere Notate auf den unteren Zeilen benutzt worden. Auf der gegenüberliegenden Seite 84 ist eine ähnliche Situation zu erkennen: Eine saubere Notierung – oben, wo das Wort »Vivace« zu lesen ist – wurde ebenfalls mit einer dunkleren Tinte niedergeschrieben. Beide Skizzen (also die Notate in dunkler Tinte) wurden höchstwahrscheinlich als erstes auf den noch leeren Seiten hinzugefügt: Beethoven schrieb ganz kurze Ideen nieder, die er später entwickeln wollte, und ließ Platz dazwischen, um dort direkt weitermachen zu können. Da er im folgenden Arbeitsschritt zum Bleistift griff, kann man in diesem Fall heute noch den Unterschied zwischen den früheren und den späteren Eintragungen erkennen. Auf dieser Basis kann man also vermuten, dass Beethoven am Anfang die erste Zeile auf Seite 85 nutzte, um nur drei Takte niederzuschreiben. Mit der Idee, an den vorhergehenden Takten zu arbeiten, entschied er sich, zusätzlich die noch leere Zeile auf dem unteren Rand der Seite 84 zu nutzen. Er war wahrscheinlich überzeugt, dass wenige Takte ausreichen würden, weshalb er in der letzten Zeile zu schreiben begann. Später bemerkte er aber, dass diese leere Zeile für die neu komponierten Takte nicht ausreichte und schrieb deshalb auf der darüber liegenden leer gebliebenen Zeile weiter, der vorletzten auf Seite 84, und so weiter bis hin zur fünftletzten Zeile. Um diese ungewöhnlichen Zeilenanschlüsse klarzustellen, fügte er mehrere Verweiszeichen hinzu (die Zahlen »1«, »2«, »3« und zwei Kreuze). Die letzte Verbindung zu Seite 85 stellte er mit einem »Vi=de«-Verweis her. Der ganze Entwurf auf Seite 84 ist deswegen von unten nach oben – entgegen der normalen Schreibpraxis – geschrieben und mit insgesamt zehn gekoppelten Verweiszeichen versehen worden.

»Der Text kommt mit dem Schreiben«,[17] oder anders gesagt: Die Tätigkeit des Schreibens löst die kreative Schaffensfähigkeit aus. Das ist, kurz zusammengefasst, was

16 US-PRsche ide MA 130 (»Scheide«).

17 Almuth Grésillon: Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 152–186, hier S. 152.

dieses Beispiel beweist und nebenbei auch eine der Hauptthesen der *critique génétique*. Die damit verbundenen Überlegungen könnte man weiter in einer kognitivistischen Richtung entwickeln. Hier genügt zu klären, dass die bis heute benutzten und mit Papier-Medien verbundenen Transkriptionsmethoden nicht mehr als ein starres Transkriptionsprodukt anbieten könnten. Es gäbe keine Möglichkeit die Prozesshaftigkeit dieses Beispiels angemessen darzustellen, und dem Herausgeber würde nur der Weg der verbalen Beschreibung bleiben. Eine Ausgabe, die Skizzen und Entwürfe im Sinne der neuen methodischen Überlegungen der *critique génétique* erschließen möchte, sollte sich bemühen, eine ›Redynamisierung‹ der auf Papier erstarrten Zeitdimension anzubieten. Sie sollte die Chronologie des Schreibprozesses so transparent wie möglich wiedergeben. Die traditionellen Papierdarstellungen stoßen damit aber an ihre ›natürlichen‹ Grenzen, wie Almuth Grésillon schon geklärt hat:

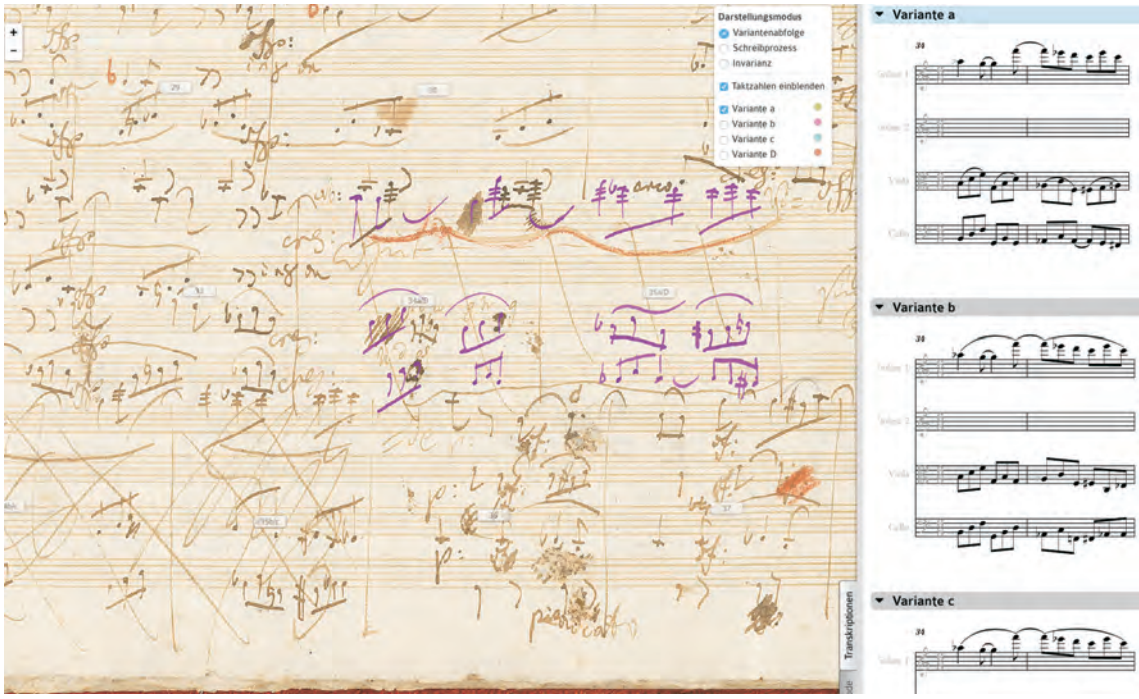
> »Jeder Versuch, die Dreidimensionalität des textgenetischen Prozesses auf die Zweidimensionalität der Seite zu reduzieren, muß zwangsweise fehlschlagen [...]. Genau wie das Original selbst kann eine Transkription nur erstarrte Schreibspuren wiedergeben; also etwas Geschriebenes, nicht das Schreiben selbst.«[18]

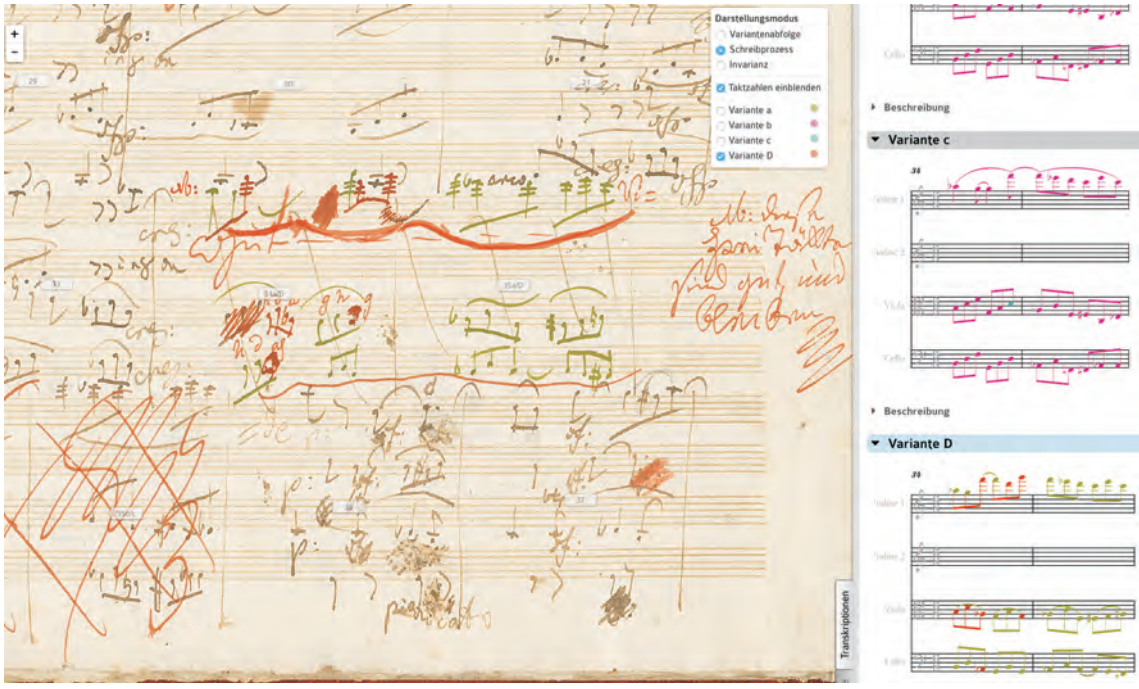
Mögliche Lösungen im Digitalen (das Projekt »Beethovens Werkstatt«) In einer Nachbemerkung des Jahres 2015 zu seinem Beitrag »Digitale Musikedition« hat Joachim Veit beschrieben, wie »die Euphorie der Anfangszeit digitaler Musikeditionen dem Bewusstsein von der Notwendigkeit einer kontinuierlichen Investition von Arbeitskraft [...] zur Fortführung des Begonnenen, speziell aber zur Umsetzung etlicher, im Arbeitsaufwand unterschätzter Konzepte gewichen ist.«[19] In der gleichen Nachbemerkung wird dann das Projekt »Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition« als einziges Vorhaben erwähnt, das sich mit textgenetischen Fragestellungen beschäftigt. Das damals noch junge Projekt hat inzwischen das zweite Modul seines Programms fast abgeschlossen und wird sich im vierten Modul einer vollständigen digitalen Edition eines Skizzenbuchs widmen.[20] Im ersten Modul standen Variantenstellen in Beethovens Werkniederschriften im Zentrum der textgenetischen Analyse. Die dabei entwickelten

18 Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 154 und 157.

19 Joachim Veit: Digitale Musikedition, in: *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*, hg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans, Laaber 2017 (Kompendien Musik, Bd. 3), S. 44–55, hier S. 53.

20 Das Projekt wird für insgesamt 16 Jahre von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz gefördert. Wie der Untertitel »Genetische Textkritik und Digitale Musikedition« zeigt, werden dabei zwei Forschungsansätze miteinander verbunden. Diese wiederum korrespondieren mit den beiden Arbeitsstellen in Bonn (Beethoven-Haus) und Detmold (Hochschule für Musik – Universität Paderborn). Eine Beschreibung der einzelnen Module und die bis jetzt veröffentlichten Modell-Editionen sind auf der Webseite www.beethovens-werkstatt.de zu finden. Alle in diesem Beitrag erwähnten Weblinks sind über diese Homepage zu erreichen.


Darstellungsmodus
Variantenabfolge
Schreibprozess
Invarianz
Taktzahlen einblenden
Variante a
Variante b
Variante c
Variante D
Variante a
Variante b
Variante c
Transkriptionen


Darstellungsmodus
Variantenabfolge
Schreibprozess
Invarianz
Taktzahlen einblenden
Variante a
Variante b
Variante c
Variante D
Beschreibung
Variante c
Beschreibung
Variante D
Transkriptionen

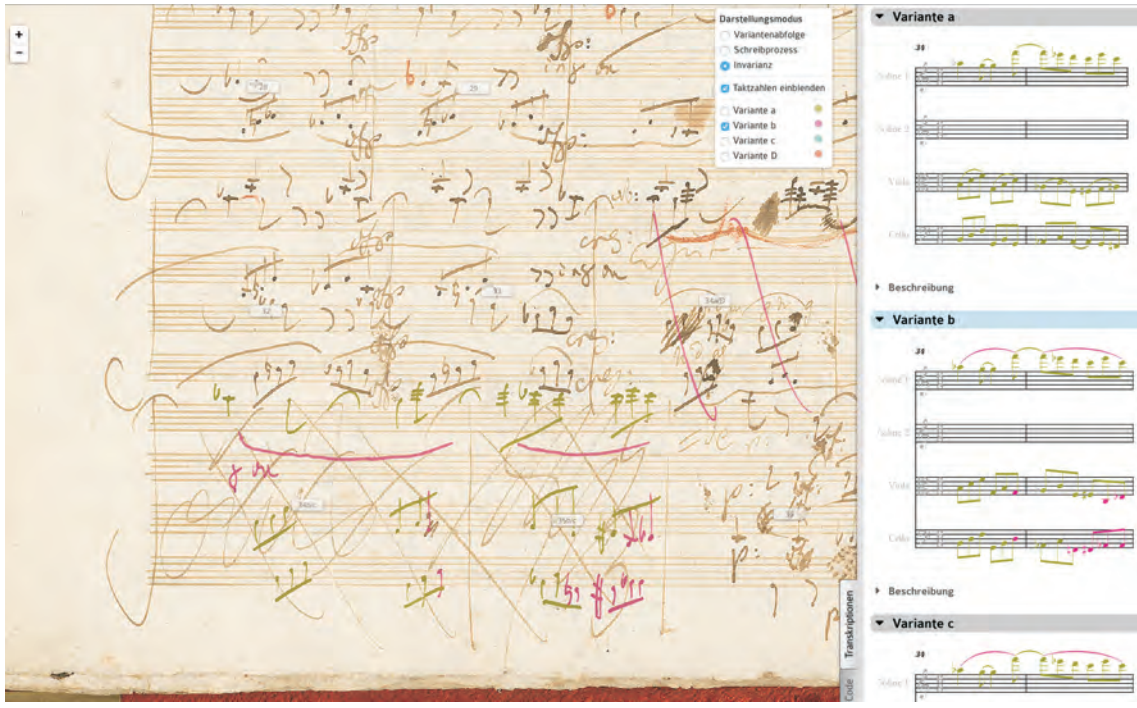


Abbildung 4 Screenshot aus der Modell-Edition von Ludwig van Beethoven: *Streichquartett op. 59 Nr. 3* (2. Satz, Takt 34–35). Gegenüberliegende Seite oben: Hervorhebung von Variante a im Darstellungsmodus »Variantenabfolge«; darunter: Hervorhebung von Variante D im Darstellungsmodus »Schreibprozess«; oben: Hervorhebung von Variante b im Darstellungsmodus »Invarianz«

Vermittlungsstrategien bieten unterschiedliche Lösungen an, die auch im Fall der zukünftigen digitalen Skizzenbuch-Editionen eine große Rolle spielen werden und im Mittelpunkt dieses folgenden Abschnitts stehen.[21]

Dass die Anwendung von digitalen Vermittlungsstrategien bei Skizzenbuch-Ausgaben besonders vielversprechend ist, wird anhand einer ersten Beobachtung sofort klar: Das für digitale Medien typische ›hypertextuelle Lektüreverhalten‹ stellt im Fall von Skizzenbuch-Editionen, wegen des beschriebenen fragmentarischen Zustands der Materialien, die ideale Lösung dar – wenn nicht sogar die einzig vernünftige. Wenn »ein nicht-lineares-Lesen, das Querverweisen nachgeht und eigene Pfade einschlägt«[22] im Fall von historisch-kritischen Ausgaben ohnehin sinnvoll ist, ist solch »nicht-lineares-

21 Die nachstehenden Beobachtungen beschränken sich absichtlich auf eine konzeptionelle Ebene, um die Prinzipien solcher Vermittlungsstrategien zu erklären. Für Erklärungen, die mit technischen Aspekten verbunden sind, wird jeweils auf die Webseite des Projekts verwiesen.

22 Joachim Veit: Es bleibt nichts, wie es war. Wechselwirkungen zwischen Digitalen und »analogen« Editionen, in: Editio 24 (2010), S. 37–52, hier S. 45.

Lesen« für eine Skizzenbuch-Ausgabe umso mehr gerechtfertigt und sogar wünschenswert. Diese erste Beobachtung zeigt die Möglichkeiten digitaler Medien jedoch nur im Ansatz, reichen deren Fähigkeiten an Vermittlungsstrategien doch deutlich über Hypertextualität hinaus. Um die Frage ausführlicher zu betrachten, wird hier ein Beispiel des erwähnten Projekts »Beethovens Werkstatt« vorgestellt. Die Modell-Edition des *Streichquartetts* op. 59 Nr. 3 (2. Satz, Takt 34–35) eignet sich insbesondere, einige vielversprechende Lösungen zu zeigen (Abbildung 4).

Die erwähnte Variantenstelle wurde wegen ihrer inhaltlichen Besonderheiten gewählt. Auf der Seite des im Beethoven-Haus Bonn befindlichen Arbeitsmanuskripts,[23] der Werkniederschrift des dritten *Razumovsky-Quartetts*, sind insgesamt vier verschiedene Varianten niedergeschrieben, die als a, b, c und D bezeichnet werden.[24] Die Varianten sind alle zwei Takte lang und unterscheiden sich durch einige Merkmale, die sowohl ihre skripturale Entstehung als auch ihren musikalischen Inhalt betreffen. Das Beispiel ist also äußerst vielschichtig und kann aus drei verschiedenen Perspektiven betrachtet werden. Auf einer ersten Ebene kann man feststellen, wie viele Varianten für Beethoven in Frage kamen, wie lang sie waren und wo genau sie auf der Manuskriptseite zu finden sind (was im Fall von Um- und Über-Schreibungen nicht so trivial ist, wie man vielleicht annehmen könnte). Auf der Ebene der reinen Skriptur kann man die von Beethoven benutzten Schreibstrategien betrachten beziehungsweise einzelne Schreibschichten isolieren, mit dem Ziel, ad-hoc- und Revisions-Varianten zu erkennen und, wo möglich, die Mikrochronologie des Schreibablaufs zu rekonstruieren. Ein Vergleich von Varianz- respektive Invarianz-Anteilen kann (drittens und endlich) erhellen,[25] wo das kompositorische Problem lag, das Beethovens Überarbeitung seines ursprünglichen Textes ausgelöst hatte. Die Modell-Edition, exemplarisch für diese Variantenstelle konzipiert, fasst die drei erwähnten Perspektiven zusammen, isoliert sie aber gleichzeitig: Somit werden den Interessierten verschiedene Blickwinkel auf die untersuchte Textstelle angeboten, ohne dass diese einander überschneiden.

Die unterschiedlichen, isolierten Perspektiven (in Abbildung 4 als »Darstellungsmodus« gekennzeichnet) können einfach per Mausklick ausgewählt werden. Mit dem ersten »Darstellungsmodus« können die Nutzenden die Varianten-Reihenfolge inner-

23 D-BNba, BH 62.

24 Große respektive kleine Buchstaben benennen jeweils geschlossene respektive offene Varianten; vgl. dazu die Glossar-Definition des Projekts »Beethovens Werkstatt« auf der Seite http://beethovens-werkstatt.de/glossary/variante-2-0-0 (21. Februar 2018).

25 Zum Begriff ›Invarianz‹ vgl. Susanne Cox/Federica Rovelli: Invarianz – Ein Begriff zur genetischen Textkritik, in: *Expertengespräch zur genetischen Textkritik im Bereich Musik*, Mainz (2015), http://beethovens-werkstatt.de/prototyp/expertenkolloquium/invarianz-ein-begriff-zur-genetischen-textkritik (21. Februar 2018).

halb der Manuskriptseite beziehungsweise Faksimilereproduktion erkennen. Die Transkription der Varianten ist in Verbindung mit einer entsprechenden, auf dem Faksimile einblendbaren farblichen Hervorhebung abrufbar. Mit Hilfe farblicher Hervorhebungen wird nicht nur der Vergleich zwischen Manuskript und Transkription erheblich erleichtert, sondern auch jede editorische Maßnahme der Herausgebenden ›transparent‹. Mit dem zweiten Darstellungsmodus (»Schreibprozess«) wird den Nutzenden dann eine neue Perspektive eröffnet, in der die unterschiedlichen auf dem Manuskript erkennbaren Schreibschichten im Mittelpunkt stehen.

Durch diese zweite Perspektive kann man zum Beispiel verstehen, dass die letzte Variante D von Takt 34–35 durch eine besondere Schreibstrategie entstanden ist. Beethoven ›recycelte‹ in diesem Fall einen Teil der alten und schon gestrichenen Variante a, adaptierte einige ihrer Zeichen und fügte manche neue hinzu. Dass diese Variante D aus zwei kombinierten Schreibschichten gebildet ist, wird im Endeffekt durch die neue Einfärbung klar (vergleiche Abbildung 4): Die grünen und orangen Zeichen entsprechen jeweils der älteren beziehungsweise neueren Schreibschicht. Dank des letzten Darstellungsmodus »Invarianz« kann eine dritte Perspektive eingenommen werden, in der die Varianten durch eine weitere Einfärbungsfunktion auf einer inhaltlichen Ebene verglichen werden. Die Textsegmente, die zum Beispiel von Variante a zu Variante b unverändert geblieben sind, werden mit der gleichen Kolorierung markiert; der Varianzanteil ist also durch die abweichende Einfärbung mit bloßem Auge erkennbar.

Die im Quartett-Beispiel ›allgegenwärtigen‹ Hervorhebungen erfüllen eine deiktische Funktion – wenn auch mit unterschiedlichen Aufgaben.[26] Sie stellen also eine Vermittlungsform dar, die gelegentlich auch in den traditionellen Papier-Ausgaben zu

26 Dazu wird eine MEI-Codierung in Verbindung mit Scalable Vector Graphics (SVG) genutzt. Die einzelnen Zeichen des Manuskripts werden getrennt voneinander manuell mit einem Grafikbearbeitungsprogramm nachgezogen und gespeichert. An entsprechender Stelle in der Codierung wird jeder so erstellte Pfad mit dem entsprechenden Zeichen verknüpft. Als arbeitstechnisches Hilfsmittel wurde dazu im Projekt die sogenannte *Genetic Sandbox* entwickelt. Zu den oben genannten technischen Begriffen (MEI und SVG) siehe die Definitionen des Projekts »Beethovens Werkstatt« auf der Glossar-Seite http://beethovens-werkstatt.de/technisches-glossar (21. Februar 2018). Eine Beschreibung und zwei konkrete Beispiele der *Genetic Sandbox* sind auf dieser Seite zu finden: http://beethovens-werkstatt.de/genetic-sandbox (21. Februar 2018). Der Begriff ›Deixis‹ (aus dem altgriechischen = zeigen) wird in diesem Kontext im Sinne von Bernhard R. Appel verwendet. In seiner Definition, die bewusst von der Bedeutung abweicht, die in der Linguistik vorausgesetzt wird, bezieht sich das Wort auf eine Kommunikationsstrategie: In den Dramaturgietheorien können auch Gesten, etwa eine angehobene Hand, ein ›deiktisches Element‹ sein und somit eine ›deiktische Funktion‹ besitzen; vgl. Bernhard R. Appel: Music as Composed Text. Reflections on the Content and Method of the »Critique Génétique« of Musical Works, in: *Genèses musicales*, hg. von Nicolas Donin, Almuth Grésillon und Jean-Louis Lebrave, Paris 2015, S. 35–44, hier S. 43, Anm. 14.

finden ist,[27] deren Macht aber durch die digitalen Medien entscheidend potenziert wurde. Diese selbsterklärende Vermittlungsstrategie erlaubt, ein einzelnes Zeichen, aber auch Zeichen-Komplexe zweifelsfrei zu identifizieren, anders gesagt einen Befund und seine Deutung direkt miteinander zu verknüpfen. Die vom Herausgeber gesammelten Informationen sind durch solch eine »weitgehend non-verbale Darstellung […] nicht nur visuell schnell zu erfassen, sondern auch für einen internationalen Nutzerkreis […] leichter zu verstehen.«[28] Auf abstrahierter Ebene beschrieben: Das digitale Medium ermöglicht durch solche Maßnahmen, die ursprüngliche Komplexität der betrachteten Beispiele deutlich zu reduzieren. Das Prinzip kann bestimmt auch auf Skizzenbuch-Ausgaben angewendet werden, um zwischen einer grundlegend diplomatischen und einer stärker interpretierenden Transkription zu vermitteln. Zuerst wird sich aber die Frage stellen, ob das Problem der schnellen Vergleichbarkeit zwischen Transkription und Faksimilereproduktion im Digitalen noch besteht – also ob eine diplomatische Übertragung überhaupt noch als notwendig empfunden wird.

Eine letzte Anmerkung kann man hier auch bezüglich des Problems der Zeitdimension hinzufügen: Bei allen Perspektiven, die die Modell-Edition des *Quartetts* op. 59 Nr. 3 bietet, wurde immer wieder eine statische Vorstellung des Textes benutzt (sowohl auf der Manuskript-, als auch auf der Transkriptions-Ebene). Auch wenn die Schreibprozesse dank der Einfärbung vermittelt werden, wird eine zeitliche Darstellung solcher Prozesse – also eine echte ›Redynamisierung‹ – nur suggeriert, aber noch nicht im eigentlichen Sinne visualisiert. Erst die Herstellung der sogenannten ›Rekonstruktionsansicht‹ hat das Zeigen von dynamischen Schreiboperationen ermöglicht. Dieses Werkzeug – immer auf der Basis der schon beschriebenen farblichen Hervorhebungen entwickelt – wurde innerhalb des Projekts »Beethovens Werkstatt« jüngst realisiert und ermöglicht es, die verschiedenen Schreibschichten allmählich, in der vom Herausgeber vermuteten Reihenfolge schrittweise anzuzeigen.[29] Der Nutzer selbst kann per Klick die Schreibschichten ein- oder ausblenden, das Ergebnis kann dann eventuell in Form einer filmischen Animation gespeichert werden. Die Rekonstruktionsansicht kann also im Zusammen-

27 Siehe *Ludwig van Beethoven. Sonate für Violoncello und Klavier op. 69, 1. Satz* [Faksimile-Ausgabe], hg. von Jens Dufner und Lewis Lockwood, Bonn 2015, S. 25, 27 und 29.

28 Anette Müller: Überlegungen zu einer digitalen Textgenetischen Darstellung von R. Schumanns op. 70, in: *Digitale Editionen zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, hg. von Peter Stadler und Joachim Veit, Tübingen 2009 (Beihefte zu Editio, Bd. 31), S. 33–46, hier S. 35.

29 Die Beispiele von op. 75, Nr. 2 und op. 93 wurden mit einer solchen ›Rekonstruktionsansicht‹ versehen und sind jeweils auf diesen Seiten zu finden: http://nagano.upb.de:29999/75c139af und http://nagano.upb.de:29999/f2da6d81. Dazu wurden keinerlei Animationen hergestellt: Die notwendigen Informationen über die einzelnen ›Etappen‹ des Schreibens sind genau wie der Notentext durch MEI codiert. Die Codierung und die damit verbundenen SVG-Pfade ermöglichen es, den Prozess direkt zu visualisieren.

hang mit der erwähnten Redynamisierungsfrage gute Lösungen anbieten und dementsprechend die methodische Anforderung einer »Simulation von Schreib- und Kompositionsabläufen«[30] vonseiten der neuen Philologien befriedigen: Der Schreibprozess in den Skizzenbüchern könnte mit ähnlichen Mitteln rekonstruiert und so in seiner zeitlichen Dimension dargestellt werden. Eine zugespitzte Formulierung wäre in diesem Fall sogar akzeptabel und würde ein Plädoyer für digitale Skizzenbuch-Ausgaben rechtfertigen, weil nur »das digitale Medium [...] die im Schriftbild geronnene Zeitlichkeit kompositorischer Arbeitsprozesse in adäquater Weise aufgelöst darzustellen« vermag.[31]

30 Hans Walter Gabler: Computergestütztes Edieren und Computer-Edition, in: *Textgenetische Edition*, hg. von Hans Zeller und Gunter Martens, Tübingen 1998 (Beihefte zu Editio, Bd. 10), S. 315–328, hier S. 321.

31 Veit: Es bleibt nichts, wie es war, S. 49.

Johannes Gebauer

Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 *Capricen* und Beethovens *Violinkonzert*

Die Interpretationsforschung als vergleichsweise junge Disziplin der Musikwissenschaft erfordert oft neue Herangehensweisen, allein schon, da sie in vielen Fällen Quellen konsultiert, die bisher entweder überhaupt nicht für die Musikwissenschaft herangezogen oder unter völlig anderen Gesichtspunkten ausgewertet wurden. In einigen Fällen lassen sich dennoch bereits etablierte Untersuchungsmethoden für die Interpretationsforschung nutzen, um sie auf solche bisher weitgehend unerschlossene Quellen anzuwenden. Ein Beispiel sind die sogenannten praktischen Ausgaben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die in traditionellen musikwissenschaftlichen Diskursen überwiegend als wenig wertvoll für die musikwissenschaftliche Forschung und im besten Falle als Zeugnis eines veralteten, heute nicht mehr zeitgemäßen Umgangs mit einem ›Originaltext‹ gesehen wurden.[1]

Durch die zunehmende Ausweitung einer historisch informierten Aufführungspraxis auf das 19. Jahrhundert erfahren diese Quellen eine Neubewertung. Vor allem für die Beantwortung aufführungspraktischer Fragen etwa zum Fingersatz oder der Stricheinrichtung der Streicher werden praktische Ausgaben und handschriftlich bezeichnete Notenquellen herangezogen.[2] Auch einige Einzeluntersuchungen konnten zeigen,[3] dass praktische Ausgaben für die aufführungs- und interpretationspraktische Forschung ergiebige Quellen darstellen, deren Potenzial erst nach und nach erschlossen wird. Neben praxisorientierten Herangehensweisen werden auch vergleichende Methoden genutzt, um Eingriffe eines Herausgebers erkennen und einordnen zu können und sowohl den Umgang mit dem Originaltext als auch die instrumentalspezifische Realisierung dessel-

1 Das SNF-Forschungsprojekt »›Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen‹ – Instruktive Notenausgaben als Basis für historisch orientierte Interpretationsforschung im Repertoire des 19. Jahrhunderts« (2011–2016) an der Hochschule der Künste Bern HKB konzentrierte sich insbesondere auf die sogenannten instruktiven Notenausgaben, die sich an professionelle und angehende Musiker richten; vgl. www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=140 (13. Juni 2019).

2 Vgl. beispielsweise das von Clive Brown geleitete Forschungsprojekt an der University of Leeds, »Collection of Historical Annotated String Editions (CHASE). 19th and Early 20th-Century Annotated Editions of String Music. Bibliographical Problems, Editorial Content and Implications for Performance Practice«, http://chase.leeds.ac.uk (2. Februar 2019).

3 Vgl. beispielsweise Vasiliki Papadopoulou: *Zur Editions- und Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo in der Zeit von 1802 bis 1940*, unv. Diss. Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien 2015.

ben zu beschreiben. Es wird dabei durchaus erkannt, dass die verschiedenen Herausgeber oft in Traditionslinien zueinander stehen und sich dies möglicherweise in der praktischen Einrichtung zeigt, etwa wenn Details derselben ähnlich oder identisch sind. Dabei stand allerdings in der Regel eine inhaltliche Bewertung im Vordergrund, bei welcher die Bedeutung der Einrichtung für den Interpreten oder die Praxis untersucht wurde.

In der Editionsphilologie, sowohl in der Literatur- als auch in der Musikwissenschaft, wird die sogenannte textkritische Methode angewendet, um aus mehreren Überlieferungen eines Textes einen ›Original-‹ beziehungsweise ›Urtext‹ zu rekonstruieren. Dafür werden die Quellen in ihren Details verglichen; im zweiten Schritt wird anhand der Übereinstimmungen und Lesarten ein Stemma abgeleitet, welches die Abhängigkeiten einzelner Quellen und Fassungen offenlegen soll. Dabei wird auf die inhaltliche Bewertung zunächst verzichtet; vielmehr wird versucht, eine Chronologie der Entstehung der Quellen sowie deren Beziehungen an philologischen Details zu erkennen. In vielen Fällen lässt sich so relativ schlüssig rekonstruieren, welche dieser Lesarten aus den oft verlorenen Urquellen stammen und was in späteren Überlieferungen nachträglich hinzugefügt oder verändert wurde.

Obwohl es bei der Arbeit mit praktischen Ausgaben in der Regel nicht um die Rekonstruktion eines ›Originaltextes‹ geht, lässt sich die etablierte textkritische Methode der Editionsphilologie nutzen, um Abhängigkeiten einzelner Ausgaben eines Werkes zu erkennen und darzustellen. Durch die Abkoppelung von inhaltlichen Fragen lassen sich – ähnlich wie in der Philologie – textliche Abhängigkeiten objektivieren und so Bezüge oder auch Abgrenzungen sichtbar machen, die durch eine inhaltliche Bewertung allein nicht ausreichend belegbar wären. Es soll hier anhand von einigen Beispielen gezeigt werden, welches Potenzial diese Methode für die Interpretationsforschung bietet.

I. Ein geeignetes Untersuchungsobjekt für die Erprobung dieser Methode findet sich in den zahlreichen Ausgaben der 24 *Capricen für Violine allein* von Pierre Rode (1774–1830). Dieses Werk kann als eine Art Kompendium der zu Beginn des 19. Jahrhunderts modernen französischen Interpretationspraxis der Viotti-Schule verstanden werden, als deren berühmtester Vertreter und Prototyp eines »ächt classischen Violinstils« Rode um 1810 angesehen wurde.[4] Die Capricen selbst sind keineswegs nur als Etüden zur Einübung spezifischer Techniken zu sehen; vielmehr sind diese Techniken in ausgesprochen kunstvoll gearbeiteten Solostücken gefasst, sodass nicht nur die Technik, sondern

4 Vgl. Julius Rühlmann: Die Kunst des Violinspiels. Eine historische Studie [Teil 7], in: AmZ, NF 3 (1865), Sp. 681–687, hier Sp. 684.

auch die Vortragsart beziehungsweise die Ausdruckspalette dieser Schule vermittelt wird.[5]

Dieses Werk eignet sich vor allem wegen der zahlreichen Neuausgaben im 19. und frühen 20. Jahrhundert für eine vergleichende Untersuchung. Begonnen bei den Originalausgaben konnten mehr als zwanzig Ausgaben untersucht werden, die einen Zeitraum von annähernd einhundert Jahren von 1818 bis 1915 abdecken; unter den Herausgebern finden sich zahlreiche namhafte Geiger des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Als letzte untersuchte Ausgabe wurde jene von Lucien Capet gewählt; einerseits handelt es sich dabei um die letzte Ausgabe vor Ende des Ersten Weltkriegs, der als wichtiger Einschnitt auch für die Interpretationsgeschichte gesehen werden muss, andererseits ist gerade Capet durch seine pädagogische Tätigkeit ein wichtiges Bindeglied vom 19. zum 20. Jahrhundert, da er einige der schulbildenden Pädagogen des 20. Jahrhunderts – wie Jascha Brodzky und Ivan Galamian – ausgebildet hat.

Die zwei Erstausgaben des Werks erschienen offenbar zeitgleich 1818 bei J. Frey in Paris und C. F. Peters in Leipzig,[6] beide Ausgaben verweisen auf dem Titelblatt auf die jeweils andere. Es handelt sich dabei nicht um eine Druckplattenübernahme, sondern um voneinander unabhängige Notenstiche. Die Erstausgaben sind, neben der ausführlichen dynamischen Bezeichnung, bereits weitgehend lückenlos mit Fingersätzen und Strichbezeichnungen versehen und vollständig metronomisiert, was spätere Eingriffe in Rodes Originalbezeichnungen umso relevanter erscheinen lässt. Der Notentext der beiden Originalausgaben ist überwiegend identisch, weist jedoch einige Unterschiede in Details auf, die für die weitere Untersuchung wesentlich sind. In beiden Ausgaben finden sich gelegentliche, voneinander unabhängige Fehler; auch zeigen sich einige Abweichungen zwischen den Editionen, bei denen nicht mit Gewissheit gesagt werden kann, welche Version die ›richtigere‹ ist. So sind bei den Akzentbezeichnungen gelegentliche Unterschiede zu finden, beispielsweise nutzt Peters in der zweiten *Caprice* in den Takten 25 bis 28 ein ***fp***, während Frey hier das einfache >-Betonungszeichen verwendet.[7] In der elften *Caprice* weicht in Takt 49 der Notentext der Ausgaben voneinander ab:

5 Die Untersuchung sämtlicher Ausgaben der 24 *Capricen* von Pierre Rode von 1818 bis 1915 erfolgte im Rahmen des Forschungsclusters zur SNF-Förderungsprofessur von Kai Köpp an der Hochschule der Künste Bern.

6 Pierre Rode: *24 Caprices en forme d'Etudes pour le Violon, Dans les 24 Tons de la Gamme. Dédiés à Monseigneur le Prince Chimay*, Paris: J. Frey [1818]; Pierre Rode: *Vingt-Quatre Caprices. En forme d'Etudes pour le violon seul dans les Vingt-Quatre tons de la Gamme composés et dédiés à Monseigneur le Prince Chimay*, Leipzig: C. F. Peters [1818].

7 Drucktechnische Gründe hierfür sind auszuschließen, da sich bei Peters an anderen Stellen ebenfalls das Zeichen > findet.

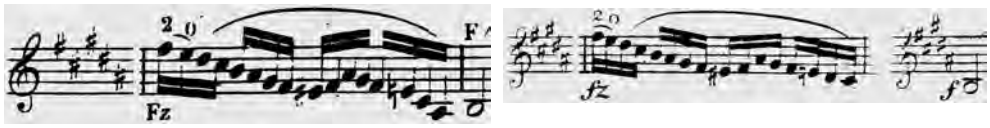


Abbildung 1 *Caprice* **Nr. 11, Takt 49, in den Ausgaben Frey 1818 (links) und Peters 1818 (rechts)**

In beiden Originalausgaben fehlen gelegentlich Fingersätze, die in der jeweils anderen Ausgabe vorhanden sind. All diese Unterschiede sind für die spätere Einordung von Abhängigkeiten und die daraus resultierende Stemmatik von Bedeutung. Völlig überraschend ist die Erkenntnis, dass es offenbar zwei Versionen der Peters-Ausgabe gibt, die sich nur in einem sehr geringfügigen, aber für die weitere Editionsgeschichte ungemein wichtigen Detail unterscheiden. Während eine dieser Varianten im vierten Takt der vierten Caprice den identischen Notentext wie die Pariser Ausgabe enthält, weicht die andere hier ab; die Kadenz endet hier statt auf einem einfachen h" auf einer Terz mit einem zusätzlichen g":[8]

Abbildung 2 *Caprice* **Nr. 4, Takt 4, in den Ausgaben Frey 1818 (links), Peters 1818a (Mitte) und Peters 1818b (rechts)**

Es ist völlig unklar, ob es sich bei einer der beiden Versionen der Peters-Ausgabe um eine nachträgliche Korrektur der Druckplatten handelt, die ansonsten völlig identisch zu sein scheinen und auch dieselbe Plattennummer haben. Da beide Lesarten – hier als Lesart a und Lesart b bezeichnet – in späteren (eindeutig auf den Peters-Ausgaben basierenden) Neuausgaben auftauchen, müssen von beiden Versionen Exemplare im Umlauf gewesen sein. Lesart b findet sich außer in Exemplaren der Originalausgabe ausschließlich in drei Neuausgaben von in Wien ansässigen Geigern, was zumindest die Vermutung erlaubt, dass diese Variante der Leipziger Ausgabe vor allem in Wien verbreitet war. Eine Chronologie lässt sich aber nicht herleiten – es ist nicht feststellbar, ob Variante b eine Revision von a darstellt oder umgekehrt.

1853 gab Ferdinand David eine Neuausgabe der *Capricen* bei Peters heraus, welche die Originalausgabe im selben Verlag ersetzte.[9] Für seine Revision zog er sowohl die

8 Das verwendete Exemplar befindet sich in der Bibliothek der Universität der Künste Berlin unter der Signatur RA 9249. Die hier sichtbare nachträgliche Korrektur mit Bleistift erfolgte nach einer späteren Ausgabe, erkennbar am hinzugefügten ♯ vor c'''.

9 Pierre Rode: *Vingt-Quatre Caprices. En forme d'Etudes pour le violon seul dans les Vingt-Quatre tons de la Gamme composés et dédiés à Monseigneur le Prince Chimay. Nouvelle Edition, adoptée au Conser-*

Leipziger als auch die Pariser Erstausgabe heran, wie sich aus einigen Lesarten ergibt. So finden sich beispielsweise bei David einerseits in der zweiten Caprice die *fp*- statt der bei Frey gedruckten >-Zeichen, andererseits folgt David in Takt 49 der elften Caprice (Abbildung 1) der französischen Ausgabe. Offensichtliche Fehler korrigiert David nach der jeweils anderen Ausgabe, er ergänzt auch die gelegentlich in einer Version fehlenden Fingersätze. Darüber hinaus fügt er an einigen Stellen weitere Fingersatzziffern hinzu, wenn die Originalausgabe unklar bleibt.

Ein für den weiteren Verlauf dieser Untersuchung wesentlicher Eingriff Davids findet sich im schon erwähnten Takt 4 der vierten Caprice. David lag die Variante a der Leipziger Ausgabe vor, die er aber offenbar für unbefriedigend oder fehlerhaft hielt. Statt jedoch analog zu Variante b die Unterterz g'' zu ergänzen – was im Grunde unvermeidlich gewesen wäre, hätte ihm die Variante b ebenfalls vorgelegen – ergänzte er stattdessen ein ♯ vor c''', was diese Kadenz nach h-Moll auflöst statt nach G-Dur:

Abbildung 3 *Caprice* **Nr. 4, Takt 4 (David 1853)**

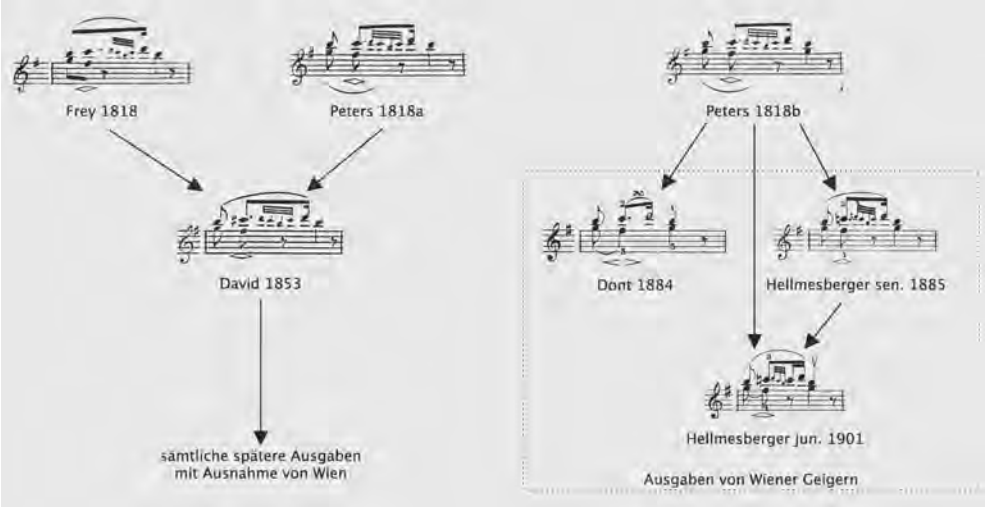


Abbildung 4 Stemma der Vererbung, Lesarten *Caprice* **Nr. 4, Takt 4**

Anhand dieses Eingriffs lässt sich der enorm große Einfluss von Davids Ausgabe nachweisen, denn Davids Lesart, die von allen früheren Quellen abweicht, findet sich in der Folge in sämtlichen späteren Editionen – mit Ausnahme der drei Wiener Ausgaben, welche die Variante b überliefern.

vatoire de Leipzig et soigneusement revue et corrigée, hg. von Ferdinand David, Leipzig: C. F. Peters [1853].

Sogar Ausgaben, die ansonsten nicht von Davids Ausgabe abhängig zu sein scheinen, wie etwa jene von Lambert Massart von 1890, überliefern das hinzugefügte Vorzeichen – offenbar hatte sich zu diesem Zeitpunkt diese Lesart bereits durchgesetzt.

Allein die Analyse der Lesarten und Vererbung von Einzelheiten der Einrichtung – noch bevor jedoch eine inhaltliche Bewertung erfolgt – ergibt ein klares Stemma, welches die Beziehungen zwischen den einzelnen Ausgaben offenlegt. Der große Einfluss von Ferdinand Davids Revisionsausgabe ist im Stemma überdeutlich sichtbar, darüber hinaus ergeben sich weitere Querverbindungen, die zunächst nicht zu erwarten waren.

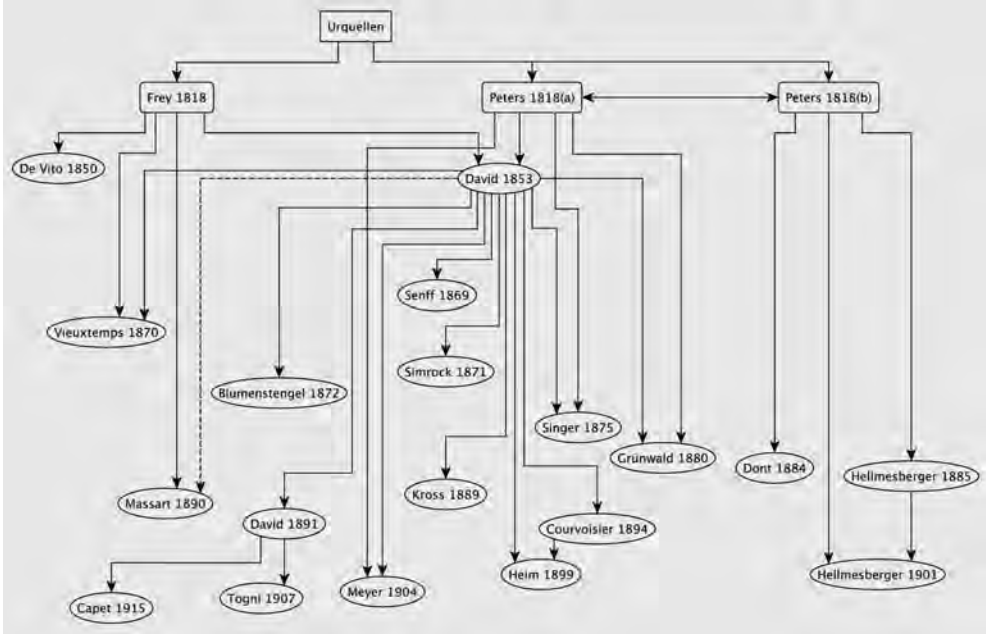


Abbildung 5 Pierre Rode: 24 *Caprices*, Stemma der Ausgaben von 1818 bis 1915

So hat sich Henri Vieuxtemps auf die Pariser Originalausgabe gestützt – erkennbar ist dies beispielsweise an der Verwendung des >-Zeichens in der zweiten Caprice in Takt 25 bis 28 –, dabei aber Davids Ausgabe ebenfalls herangezogen und in vielen Fällen Davids Fingersatzergänzungen übernommen. Sein belgischer Landsmann Lambert Massart verzichtet dagegen auf diese Ergänzungen, übernimmt aber ebenfalls das von David hinzugefügte und auch von Vieuxtemps übernommene Vorzeichen im vierten Takt der vierten Caprice. Lucien Capet dagegen verwendet als Quelle für seine ausführlich kommentierte instruktive Ausgabe[10] eine Revisionsausgabe von Davids Edition von

10 Pierre Rode: 24 *Caprices*, hg. von Lucien Capet, Paris: Sennart 1915.

1891,[11] erkennbar an der Übernahme sämtlicher Modernisierungen dieser Ausgabe, wie beispielsweise der *portato*-Notierung mit Strichen statt mit Punkten:

Abbildung 6 *Caprice* **Nr. 1, Takt 3: Peters 1818 (links), David 1891 (Mitte), Capet 1915 (rechts)**

Im Stemma fällt vor allem die klare Abgrenzung der drei Ausgaben auf, die von in Wien ansässigen Geigern stammen und die sich aus der Quellenwahl und der Unabhängigkeit von anderen Herausgebern ergibt. Die weitere Untersuchung offenbart, dass diese Editionen nicht nur hierin, sondern auch in vielen inhaltlichen Details der Stricheinrichtung klar von anderen, nicht zuletzt von Rodes Originalbezeichnungen abweichen. Was sich bereits in der textkritischen Untersuchung gezeigt hat, wird später in der inhaltlichen Untersuchung überdeutlich. Die Wiener Geiger verfolgen völlig andere Stricheinrichtungsstrategien, als es von Rode vorgesehen war. Charakteristische französische Stricharten werden sowohl von Jakob Dont als auch von Josef Hellmesberger senior und dessen Sohn Josef Hellmesberger junior in vielen Fällen in ›gefälligere‹ beziehungsweise konventionellere Stricharten abgeändert. Allen drei Wiener Ausgaben gemeinsam ist ein offensichtliches Unverständnis gegenüber klassisch-französischen Stricharten. Vor allem im Falle von Jacob Dont ist dies umso bemerkenswerter, da er als Schüler von Joseph Böhm bisher als ›Enkelschüler‹ von Pierre Rode galt.[12]

Eine so deutliche Abgrenzung der Wiener Ausgaben sowohl durch den textkritischen als auch durch den inhaltlichen Befund war zunächst nicht zu erwarten, sie deckt sich aber mit neuen Erkenntnissen zur Verwendung von Wiener Bogenmodellen und der zugehörigen Spielpraxis.[13] Überraschend ist vor allem, dass sich die starke Abgren-

11 Pierre Rode: *24 Caprices en forme d'Etudes pour Violon seul dans les 24 Tons de la Gamme*, hg. von Ferdinand David, Leipzig: C. F. Peters [1891].

12 Neuere Untersuchungen konnten allerdings belegen, dass Joseph Böhms Unterricht bei Pierre Rode nur wenige Lektionen umfasste und vermutlich viel weniger prägend war, als bisher angenommen wurde; vgl. hierzu das Kapitel »Exkurs: Joseph Böhm, ein Schüler von Pierre Rode?« in Johannes Gebauer: *Der »Klassikervortrag«. Joseph Joachim und die Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts*, unv. Diss. Universität Bern, Bern 2017.

13 Im Rahmen des Forschungsprojektes »Ein Bogen für Beethoven« an der Hochschule der Künste Bern konnte Kai Köpp unterschiedliche »repertoirespezifische Spieleigenschaften« an Wiener beziehungsweise Pariser Bögen nachweisen; vgl. www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=132 (4. Juni 2017) sowie Kai Köpp: German Bows. From »Cramer Bow« to »Biedermeier Bow«, in: *L'Archet Révolutionnaire Tome II* [Katalog London 2015], hg. von Jérôme Akoka, Paris 2015, S. 9–12.

zung einer traditionellen Wiener Violinpraxis offenbar bis in das späte 19. Jahrhundert (und darüber hinaus) in den Notenquellen nachweisen lässt. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich hier für die Geschichte des Instrumentalspiels durchaus bemerkenswerte Parallelen, etwa im Klavierbau (französische beziehungsweise Wiener Mechanik).[14]

Es zeigt sich, dass eine Untersuchung von praktischen Ausgaben nach editionsphilologischen Prinzipien sinnvoll ist, um Querverbindungen und Traditionslinien zwischen Herausgebern zu erkennen und offenzulegen. Das resultierende Stemma – das auf verschiedene Art und Weise ausgearbeitet und, wie im Beispiel, um eine ›topografische‹[15] Komponente erweitert werden kann, indem Cluster nach bekannten oder angenommenen ›Schulen‹, Traditionen oder auch Ausbildungs- und Aufführungsorten gebildet werden – erlaubt eine Sichtbarmachung von klaren Abgrenzungen oder Identifikationen, sei es durch die Vorlagenwahl oder durch die Übernahme der inhaltlichen Ergänzungen oder Änderungen.[16]

II. Wie eine solche textkritische Untersuchung für eine spezifisch interpretationsgeschichtliche Fragestellung genutzt werden kann, soll hier am Beispiel des *Violinkonzertes* op. 61 von Ludwig van Beethoven gezeigt werden. Die Interpretation dieses Werkes wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Joseph Joachim so stark dominiert, dass Eugène Ysaÿe Joachim als »Teil des Konzertes« bezeichnete.[17] Die Forschung ging dabei bisher überwiegend davon aus, dass sich die von Joachim vertretene Auffassung

14 Auch die sogenannte Wiener Mechanik wurde von Wiener Klavierbauern bis in das frühe 20. Jahrhundert angeboten und gebaut, so konnten noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts Bösendorfer-Flügel wahlweise mit Wiener oder ›moderner‹ Mechanik bestellt werden. Vgl. auch Kai Köpp: *French or German Bows for Beethoven. A Political Choice*, London 2015, https://tarisio.com/archet-revolutionnaire/videos/ (23. August 2019).

15 Kai Köpp bezeichnet diese Methode als ›topografische Stemmatik‹, weil sie neben dem Notentext vor allem die auf die Interpretationspraxis bezogenen Textanteile in stemmatische Beziehung setzt und dadurch bislang unbekannte Zusammenhänge der Interpretationsgeschichte offenlegen kann, wie die vorliegenden Beispiele zeigen. Der Begriff ›topografisch‹ ist in zweierlei Hinsicht bezeichnend: Einerseits nimmt er Bezug auf interpretationspraktische ›Topoi‹, deren Standardisierung allein dadurch angedeutet ist, dass eine symbolische Chiffrierung vorliegt. Andererseits werden Bezüge zwischen diesen ›Topoi‹ hergestellt, die mit einer Landschaft vergleichbare Profile und Konturen der Interpretationsgeschichte erkennen lassen, zumal tatsächlich regionale und nationale Unterschiede sichtbar werden.

16 Eine Veröffentlichung der Gesamtuntersuchung sämtlicher Ausgaben der 24 *Capricen* von Pierre Rode von 1818 bis 1915 ist in Vorbereitung.

17 »Il y a quarante ans que le maître hongrois joua cette œuvre, peu remarquée avant lui, et il la joua si bien que depuis lors, il semble inséparable de l'œuvre.« Vgl. Antoine Ysaÿe: *Eugène Ysaÿe. Sa vie – son œuvre – son influence d'après les documents recueillis par son fils*, Brüssel 1947, S. 387; vgl. auch Robin Stowell: *Beethoven. Violin Concerto*, Cambridge u. a. 1998, S. 36.

oder zumindest die Einrichtung mit Strichbezeichnungen und Fingersätzen an einer 1844 bereits bestehenden Leipziger Aufführungstradition, vertreten durch Ferdinand David als maßgeblichem Exponenten, orientierte und diese im Wesentlichen übernahm.

Es stellt sich dabei, nicht zuletzt ausgelöst durch einige Bemerkungen von Joachims Assistenten Andreas Moser, die Frage, ob Joachim eine frühere Wiener Aufführungstradition bekannt war, die er – teilweise – mit nach Leipzig ›importierte‹, oder ob Joachim vor allem von einer bereits existierenden Leipziger Interpretation des Werks beeinflusst war, die er beispielsweise vom Spohr-Schüler Ferdinand David übernahm. Joachims eigene Ausgabe, die erst 1905 im Rahmen der Joachim/Moser-*Violinschule*[18] und damit erst nach Joachims letzter Aufführung des Werks, entstanden ist, kann hierzu allein keine Antwort liefern – sie stellt zwar eine wichtige Quelle zu Joachims Interpretation des Werks dar, lässt aber eine Reihe von Fragen unbeantwortet. Auch ein Exemplar der Solostimme aus Joachims Nachlass, welches sich mit einiger Sicherheit als Joachims Studierexemplar identifizieren lässt, das er 1843/44 in Leipzig verwendet haben könnte, hilft hier nicht weiter, da sich darin keinerlei aufführungs- oder interpretationspraktische Zusätze wie beispielsweise Strich- oder Fingersatzbezeichnungen finden.[19]

Weitere Hinweise verspricht eine instruktiv kommentierte Ausgabe des Joachim-Schülers Heinrich Dessauer, die dieser 1897 mit dem Titelzusatz »Mit Bezeichnungen und Winken unter besonderer Berücksichtigung der Auffassung von Joseph Joachim für den Vortrag versehen« herausgab. Im Vergleich mit Joachims eigener Ausgabe lassen sich eine Reihe von Übereinstimmungen feststellen, die den Schluss nahelegen, dass Dessauer das Konzert während seiner Studienzeit mit Joachim erarbeitet hat und Joachims Auffassung des Werks kannte – von Joachim autorisiert war diese Ausgabe aber sicherlich nicht. Es fallen in dieser Ausgabe dagegen einige wichtige Abweichungen auf, die einer Erklärung bedürfen. Dazu lassen sich weitere Ausgaben von Joachims wie auch von Ferdinand Davids Schülern heranziehen, um eine weitere Differenzierung zu versuchen. Es soll dabei erneut zunächst einer textkritischen Herangehensweise der Vorzug gegeben werden, um – unter Berücksichtigung weiterer Quellen und Überlieferungen – weitere Hinweise auf Joachims frühere Auffassung des Werks und deren Abhängigkeit von einer Wiener oder einer eventuell bereits bestehenden Leipziger Aufführungstradition zu suchen.

18 Joseph Joachim/Andreas Moser: *Violinschule in 3 Bänden*, Berlin u. a. 1905, Bd. 3, S. 185–208.

19 Bibliothek der Universität der Künste Berlin, D-Bhm, RA 4612. Die Art der Eintragungen lässt darauf schließen, dass Joachim diese bereits beim Studium des Werkes (1844 oder früher) eingetragen hat, um sich auf das Spiel mit dem Orchester vorzubereiten. So sind beispielsweise die Paukenschläge in Takt 101 notiert – kein bereits konzerterfahrener Solist hätte dafür eine Notwendigkeit. Es finden sich in dieser Stimme sonst keine praktischen Eintragungen wie Fingersätze oder Strichbezeichnungen.

Takt 314 im ersten Satz bietet sich für eine solche Untersuchung an. Die beiden Erstausgaben der Violinstimme geben in diesem Takt übereinstimmend einen ganztaktigen Bindebogen an. Ferdinand David behält diesen in seinem Gebrauchsexemplar bei und überträgt ihn auch in die von ihm eingerichtete Neuausgabe von 1865:[20]

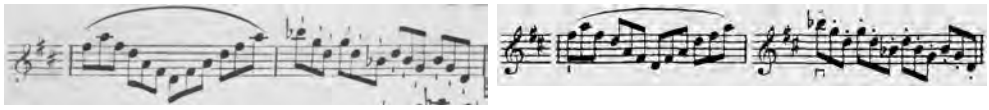


Abbildung 7 Beethoven: Violinkonzert, 1. Satz, Takt 314 f. Ferdinand Davids Gebrauchsexemplar (links) und David 1865 (rechts)

Dieser Text findet sich auch in dem offenbar von Joachim 1844 genutzten Studierexemplar der englischen Erstausgabe bei Clementi, in dem sich jedoch keinerlei handschriftliche Strichbezeichnungen finden:

Abbildung 8 Beethoven: Violinkonzert, 1. Satz, Takt 314 f. Joachims Studierexemplar

Dagegen notieren die von Leipzig unabhängigen Ausgaben von Henri Vieuxtemps, Jakob Dont und Josef Hellmesberger diesen Takt ganz oder teilweise ungebunden.[21]

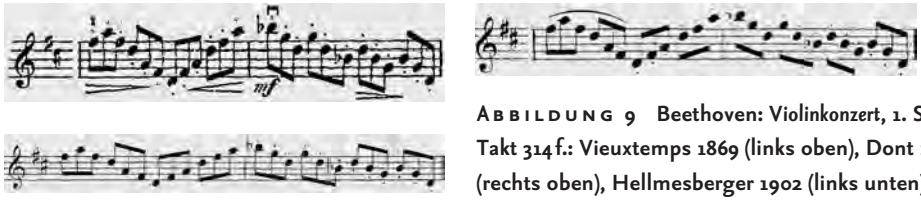


Abbildung 9 Beethoven: Violinkonzert, 1. Satz, Takt 314 f.: Vieuxtemps 1869 (links oben), Dont 1880 (rechts oben), Hellmesberger 1902 (links unten)

Joachims Ausgabe von 1905 übernimmt – wie Davids – den ganztaktigen Bindebogen. Aus dieser Tatsache allein lässt sich nicht erkennen, ob Joachim diese Version von David übernommen hat, der ja in Leipzig Joachims »Ratgeber«[22] war und das Violinkonzert bereits 1835 in Dorpat gespielt hatte, oder ob er einfach den 1905 anerkannten und von

20 Ludwig van Beethoven: *Concerto pour le Violon* [Gebrauchsexemplar mit Eintragungen von Ferdinand David circa 1852], Wien: Tobias Haslinger [1827], British Library GB-Lbl, Tyson P.M.46. (1–3); Ludwig van Beethoven: *Violinkonzert op. 61. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet*, hg. von Ferdinand David, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1865].

21 Ludwig van Beethoven: *Violinkompositionen. Op. 61. Grosses Concert mit Piano Begleitung v. R. Volkmann*, hg. von Henri Vieuxtemps, Leipzig: Schuberth [1869]; Ludwig van Beethoven: *Violinkonzert op. 61*, hg. von Jacob Dont, Berlin: Schlesinger'sche Buch und Musikalienhandlung [1880]; Ludwig van Beethoven: *Concert op. 61*, hg. von Josef Hellmesberger, Leipzig: Cranz [1902].

22 Vgl. Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue, umgearb. und erw. Ausg., Bd. 1, Berlin 1908, S. 49–53.

ihm so akzeptierten ›Originaltext‹ übernahm. Überraschend ist vielmehr, dass Heinrich Dessauer, der ja Joachims Auffassung wiederzugeben vorgibt, an dieser Stelle sowohl von David und den Erstausgaben als auch von Vieuxtemps und Dont abweicht und eine dritte Version im Staccato angibt:[23]

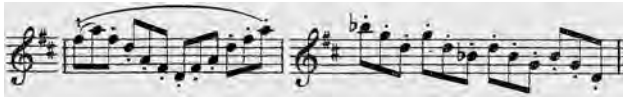


Abbildung 10 Beethoven: Violinkonzert, 1. Satz, Takt 314 f. Dessauer 1897

Zunächst scheint dies Dessauers Nähe zu Joachim eher in Frage zu stellen – ist seine Ausgabe demnach weiter entfernt von Joachim als zunächst angenommen? Interessanterweise finden sich ähnliche oder sogar identische Versionen dieses Taktes in weiteren Ausgaben von Joachim-Schülern, so bei Waldemar Meyer, Leopold Auer und Jenö Hubay:[24]

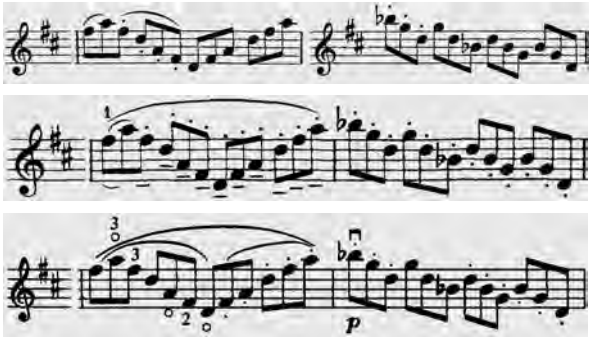


Abbildung 11 Beethoven: Violinkonzert, 1. Satz, Takt 314 f. Meyer 1902 (oben), Auer 1917 (Mitte), Hubay 1918 (unten)

Es scheint demnach durchaus Indizien zu geben, dass Joachim diesen Takt in früheren Zeiten möglicherweise nicht gebunden, sondern – wie bei Dessauer zu finden – tatsächlich im Staccato gespielt hat. Ob dies auf eine frühere Wiener Spieltradition zurückgehen könnte, sei an dieser Stelle zunächst einmal offengelassen. Interessant und auf den ersten Blick etwas rätselhaft ist aber die Tatsache, dass diese Staccato-Version erstmals ausgerechnet in einer Ausgabe des David-Schülers August Wilhelmj von circa 1883 auftaucht:[25]

Abbildung 12 Beethoven: Violinkonzert, 1. Satz, Takt 314 f., Wilhelmj 1883

23 Ludwig van Beethoven: Violinkonzert op. 61. Mit Bezeichnung und Winken unter besonderer Berücksichtigung der Auffassung von Josef Joachim für den Vortrag versehen, hg. von Heinrich Dessauer, Mainz: Schott [1897].

24 Ludwig van Beethoven: Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 61. Neue Ausgabe für Violine und Pianoforte, hg. von Waldemar Meyer und Robert Schwalm, Leipzig: Steingräber [1902]; Ludwig van Beethoven: Violin Concerto, Opus 61, hg. von Leopold Auer, New York: Fischer 1917; Ludwig van Beethoven: Violin Concerto, hg. von Jenö Hubay, Budapest: Rozsnyai 1918.

25 Ludwig van Beethoven: Violin-Concert op. 61, hg. von August Wilhelmj, Leipzig: C. F. Peters, PN 6718, [circa 1883].

Rätselhaft deshalb, weil Wilhelmj zwar einerseits der Lieblings- und Vorzeigeschüler Ferdinand Davids in Leipzig war, andererseits aber Joseph Joachim eine mindestens seit 1872 belegbare tiefe Abneigung gegenüber Wilhelmj hatte.[26] Zu erwarten gewesen wäre vielmehr eine klare Abhängigkeit von der Einrichtung seines Lehrers David. Es dürfte auszuschließen sein, dass Wilhelmj eine Wiener Spieltradition aus anderer Quelle bekannt war.

Andererseits ist ein früherer, zunächst offenbar positiver Kontakt Joachims mit Wilhelmj belegbar. Joachim erkundigt sich im Herbst 1864 in zwei Briefen an Ferdinand David nach Wilhelmj[27] und schreibt 1867 an Bernhard Cracroft:

> »You tell me you have been practising a little with Wilhelmj, and you say, ›with my pupil‹. I wish he were; but I have even only heard him once in Leipsic, when his master David made him play to me, to show me his wonderfull [sic] ability for everything connected with the mecanisme [sic] of violin playing. I long to meet him again and to see how his talent has grown. His tone was superb than [sic].«[28]

Hieraus scheint auch hervorzugehen, dass Wilhelmj zumindest gegenüber Cracroft den Eindruck vermittelt hatte, er sei ein Schüler Joachims, obwohl Joachim dies stark einschränkte. Ferdinand David hatte Wilhelmj vermutlich im März 1864 Joachim vorgestellt, als letzterer für mehrere Konzerte, unter anderem mit dem *Violinkonzert* von Beethoven, in Leipzig zu Gast war.[29] Es ist denkbar, dass Wilhelmj die Gelegenheit genutzt hat, mit Joachim das *Violinkonzert* von Beethoven durchzunehmen, zumindest aber dürfte Wilhelmj bei dieser Gelegenheit Joachim damit gehört haben. Es ist durchaus naheliegend, dass Wilhelmj sich an Joachims Auffassung orientierte; durch Briefe Wilhelmjs ist auch belegt, dass er sich immer wieder an Joachim maß:

> »Heute Abend habe ich Joachim gehört und sehe nun erst ein, daß ich einmal der größte Geiger werden muß, außerdem danke ich dir noch tausend Mal für die wundervolle Geige, die mindestens 3 Mal stärker ist als die Joachim's. Er selbst meint, ich müßte der größte Geiger werden, der je gelebt, er habe noch nie einen solchen Geiger gehört.«[30]

Zumindest dürfte Wilhelmj Joachims Aufführung des Konzerts im Gewandhaus beigewohnt haben, und so möglicherweise Details einer Joachim'schen Auffassung übernommen haben. Umgekehrt ist es mehr als unwahrscheinlich, dass Joachim etwa Details seiner eigenen Einrichtung aus Wilhelmjs Ausgabe übernommen und dann an seine

26 Vgl. Brief Joachims an seine Frau vom 19. November 1872, in: *Briefe von und an Joseph Joachim*, hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, 3 Bde., Berlin 1911–1913, Bd. 3, S. 95 f. sowie Waldemar Meyer: *Aus einem Künstlerleben*, Berlin 1925, S. 38 f.

27 Vgl. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 2: Die Jahre 1858–1868, S. 353 und 355.

28 Ebd., S. 428.

29 Vgl. Alfred Dörffel: *Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig*, Leipzig 1881, S. 81.

30 Undatierter Brief von August Wilhelmj an seinen Vater, offenbar von 1864, Privatbesitz.

Schüler weitergegeben hätte – zu groß war seine Abneigung gegenüber Wilhelmj, als dass er dessen Ausgabe (noch dazu im Widerspruch zu den Erstausgaben) für seine eigene Interpretation herangezogen hätte. Wahrscheinlicher ist demnach, dass Wilhelmjs Ausgabe den direkten Einfluss Joachims zeigt und die Staccato-Spielweise in Takt 314 auf Joachim zurückgeht.

Beethovens Autograph[31] zeigt in diesem Takt eine Eigenheit, die zumindest zu einer Hypothese anregt. Hier finden sich, wie an vielen anderen Stellen, mehrere Versionen des Violinparts, wobei unzweifelhaft ist, dass die endgültige Version der in den Erstausgaben abgedruckten entspricht. Auch der ganztaktige Bindebogen ist hier zu sehen. Die ursprüngliche Version bestand aus einer anderen Dreiklangsfigur, vor allem aber scheint diese zunächst ungebunden gewesen zu sein. Der ganztaktige Bindebogen ist in dieser Urversion offensichtlich später hinzugefügt worden, erkennbar auch an den ebenfalls vorhandenen Abstoßzeichen (Punkten beziehungsweise Strichen) über den ersten drei Noten:

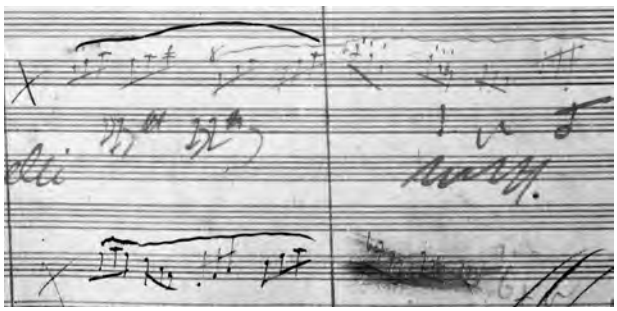


Abbildung 13 Beethovens Autograph des Violinkonzerts mit eigenhändiger Revision der Violinstimme, 1. Satz, Takt 314 f., Blatt 43v

Auch wenn nicht davon auszugehen ist, dass Beethoven hier eine Ausführung im Staccato vorgesehen hatte, ist die äußerliche Ähnlichkeit in der Bezeichnung mit der unter anderem bei Wilhelmj und Dessauer abgedruckten Version offensichtlich. Sofern diese Staccato-Version auf Joachim zurückgeht – was natürlich bestenfalls eine Vermutung sein kann – lässt sich zumindest die Hypothese aufstellen, dass diese ihren Ursprung in einer früheren, von Franz Clement bei der Uraufführung gespielten Version der Violinstimme haben könnte. Es ließe sich spekulieren, dass die ursprünglich von Beethoven vorgesehene Dreiklangsfigur bis zum *a'''* (mit getrennten Strichen) Clement zu undankbar erschien und er sie – unter Beibehaltung der ungebundenen Strichart – in die später von Beethoven übernommene, zunächst nach unten gehende Figur geändert hatte. Beethoven hat möglicherweise in der Revision zunächst den Bindebogen oben ergänzt, dann aber die Figuration aus Clements Version übernommen, allerdings in einer gebundenen Version. So ließe sich erklären, warum in Wien eine getrennte Version des Taktes ›im

31 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, A-Wn, Mus.Hs.17538.

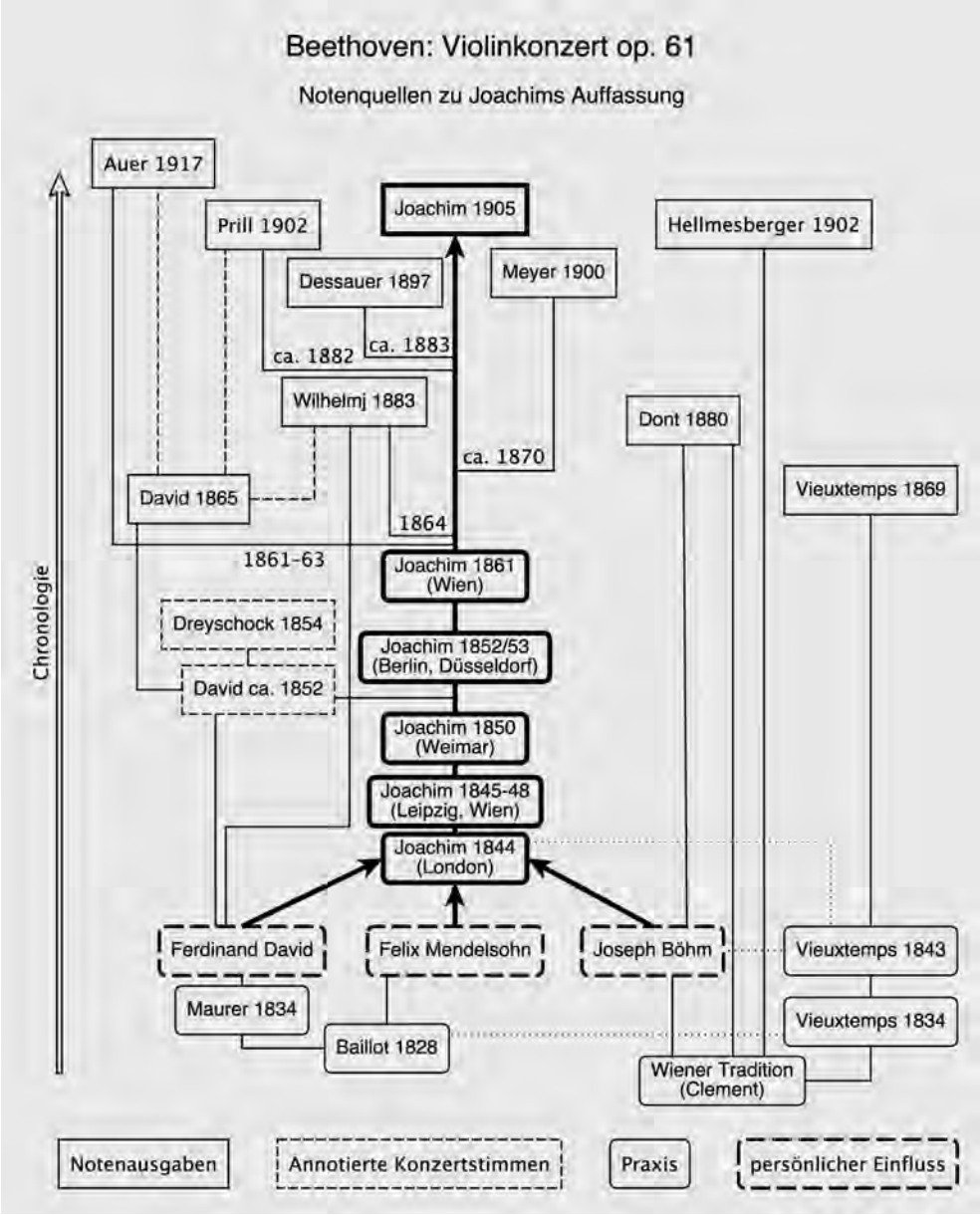


Abbildung 14 Joseph Joachims Interpretation des *Violinkonzertes* von Beethoven, Stemma der Abhängigkeiten und der durch Notenausgaben belegten Tradierung

Umlauf‹ war, die sowohl von Vieuxtemps als auch von Dont und Hellmesberger – entgegen der Druckausgaben – beibehalten wurde.

Stellt man Joseph Joachims Auffassung des *Violinkonzerts* – als maßgebliche Werkinterpretation des 19. Jahrhunderts – in den Mittelpunkt der Untersuchung, so ergibt das resultierende Stemma der Ausgaben durch die textkritische Untersuchung bereits eine differenzierte Quellenlage, die in einer anschließenden inhaltlichen Analyse ge-

nauere Hypothesen zu Joachims früherer Spielweise ermöglicht. Die inhaltliche Untersuchung kann nun die einzelnen Ausgaben gezielt heranziehen und nach Details suchen, in denen diese sich von Joachims Ausgabe von 1905 unterscheiden. So zeigt sich, dass die Ausgaben von Heinrich Dessauer und Waldemar Meyer, die beide überwiegend unabhängig von Ferdinand David zu sein scheinen, sich in einigen Details überraschend ähnlich sind, gleichzeitig aber von anderen Editionen abweichen, bei denen eine größere Abhängigkeit von Davids zweifellos einflussreicher Ausgabe erkennbar ist. Ergänzt man das resultierende Stemma mit der Chronologie der direkten Einflüsse und der Konzerthistorie, so ergibt sich ein differenziertes Bezugsbild, das direkte und indirekte Tradierungen erkennen lässt (Abbildung 14).

Die aus der Editionsphilologie übernommene textkritische Herangehensweise kann in der Interpretationsforschung genutzt werden, um Abhängigkeiten von Interpreten beziehungsweise von Interpretationen anhand von annotierten Notenausgaben zu untersuchen. Die daraus resultierenden Stemmata erlauben in vielen Fällen eine differenzierte Aufschlüsselung von Tradierungen, die durch die rein inhaltliche Untersuchung möglicherweise unsichtbar geblieben wären. Lokale Ausprägungen, regionale Querverbindungen und persönliche Beziehungen werden in vielen Fällen bereits sichtbar, noch bevor die biografischen Details berücksichtigt werden. Abhängigkeiten und Abgrenzungen lassen sich so mit Hilfe bewährter Methodik erkennen und benennen, was letztlich eine objektivere Bewertung der Zusammenhänge erlaubt.

John Rink

Chopin Copying Chopin

It is tempting to think of Chopin as a creative genius whose ideas poured forth from his pen – but the act of notating his music was at best a chore if not a downright penance for the composer.[1] As Jeffrey Kallberg has noted, Chopin "carped often about the drudgery of writing out his music and liked to minimize all copying".[2] The need to copy out his own scores increased in the 1840s when Julian Fontana departed for America, leaving Chopin without his most reliable amanuensis. This forced him to produce several autograph *Stichvorlagen* for his respective publishers in Paris, London and Leipzig, an especially tedious process compared with those in use before.[3]

It is my contention that within these multiple autographs, prepared at more or less the same time, Chopin left valuable evidence not only of his musical creativity (to wit the numerous compositional variants found in discrete versions of many works) but of notational habits possibly formed earlier in his career when producing individual autograph *Stichvorlagen* on the basis of antecedent drafts. Although Chopin's musical variants have attracted considerable scholarly attention,[4] much less has been devoted to the *notational* discrepancies between different versions[5] – discrepancies which in principle could have significant implications for the music's content as realised in any given performance. The systematic study of such discrepancies is required not only to gain insight into the meaning of individual signs and symbols, the copying practices, and the revision-

1 A precursor to this essay was presented at a conference organised by the Chopin Institute in 2002 and then published in *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, ed. by Artur Szklener, Warsaw 2003, pp. 67–81; see also the Polish translation: Chopin kopiujący Chopina, in: *Studia Chopinowskie* 1 (2018), pp. 20–39. Original citations in Polish may be found there.

2 Jeffrey Kallberg: *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre*, Cambridge, MA/London 1996, p. 101.

3 For discussion of the publication history of Chopin's music, see Christophe Grabowski/John Rink: *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge 2010.

4 See for example Jeffrey Kallberg: The Chopin "Problem". Simultaneous Variants and Alternate Versions, in: id.: *Chopin at the Boundaries*, pp. 215–228; and John Rink: Playing with the Chopin Sources, in: *Chopin et son temps/Chopin and his Time*, ed. by Vanja Hug and Thomas Steiner, Bern 2016, pp. 41–53.

5 Such discrepancies are discussed in individual volumes in the *Wydanie Narodowe* series (see for example note 14 below) and *The Complete Chopin – A New Critical Edition*; see also Jan Ekier: On Questions Relating to the Chronology of Chopin's Works. Methods. A Few Examples Concerning Compositions from the Last Period, in: *Chopin's Musical Worlds. The 1840's*, ed. by Artur Szklener, Warsaw 2008, pp. 169–188.

ist tendencies that possibly gave rise to them, but also to develop more informed approaches to editing Chopin's music.[6]

The focus of this essay is therefore on notational divergences between original and later versions of Chopin's compositions, those later versions taking the form of copies explicitly prepared as such soon after the composition of the former. Matters such as layout and the disposition of pitches as well as a host of additional parameters are addressed with regard to the three autograph *Stichvorlagen* for the *Barcarolle* Op. 60, two of which survive in an immediately accessible form. Before turning to them, however, I will identify the four types of copy that Chopin could be said to have prepared at different points in his career or at successive compositional stages. The first type concerns what I regard as "copies" internal to a work – for instance, of parallel passages, whether verbatim or transposed; the second type, copies of entire works, made at the time of the music's original composition; the third type, copies of entire works, produced at an extended interval after the music's original composition but based on earlier versions;[7] and the fourth type, copies prepared on the basis of, but departing from, earlier (rejected) versions.[8] Other possibilities include multiple copies made in succession (as in the case of the work investigated here, the *Barcarolle*) and, lastly, some combination of the above. It will be useful to keep these different types in mind during the ensuing discussion, which obviously cannot be exhaustive in this context.

I have identified three main categories of discrepancy among Chopin's multiple copies: those reflecting errors on the composer's part; those constituting intentionally new material; and those arising from what I see as notational alternatives, on which I focus in due course. Errors might have resulted from accidental omissions, Chopin's misreadings of his own script, the wrong material being copied, and other mistakes caused by carelessness or inattention; examples include incorrectly placed pedal signs or releases, inconsistent beginnings and ends of slurs, and so on. Changes amounting to intentionally new content might encompass corrections of earlier errors such as omis-

6 See Wojciech Nowik: The Receptive-Informational Role of Chopin's Musical Autographs, in: *Studies in Chopin*, ed. by Dariusz Żębrowski, Warsaw 1973, pp. 77–89; see also id.: Autografy muzyczny jako podstawa badań źródłowych w Chopinologii, in: *Muzyka* 16/2 (1971), pp. 65–84. For more general discussion, see James Grier: *The Critical Editing of Music*, Cambridge 1996.

7 An example of this type of copy would be the partial autograph of the *Concerto in f minor*, produced not in 1830 when the piece was composed but in circa 1835. For discussion, see John Rink: *Chopin. The Piano Concertos*, Cambridge 1997; and id.: *Chopin. Koncerty fortepianowe*, trans. by Aleksander Laskowski, Warsaw 2015. I do not include presentation manuscripts in this category because most were not prepared as "copies".

8 Examples include the *Ballade* Op. 52 and *Mazurka* Op. 59 No. 2.

sions; variants of or alternatives to earlier material; and interpolations and other additions such as fingering, expressive indications, articulation, et cetera.

The preceding types of discrepancy are well known to anyone familiar with the Chopin sources, but the third category – notational alternatives – is less widely acknowledged. Such alternatives can be divided into two groups: those which appear to be equivalent in intention and effect (for example, *cres* - - - - and *cres* <), and those which might seem equivalent but potentially have different musical effects (for example, ***f*** > and ***f*** —). The latter are of particular import in this study and indeed in editorial work on Chopin more generally. For that reason, I seek conclusions which are typological in nature and allow one to define a "notational lexicon", as well as conclusions which stem from the particular logic underlying Chopin's use of these features and which thus reveal his "notational syntax". As noted, my investigation focuses only on the *Barcarolle* (in part because of space limitations), but it is hoped that the results will be generalisable or at least might inspire fruitful enquiry with regard to other works by Chopin.

The *Barcarolle* was composed between late 1845 and August 1846,[9] when Chopin sent the eventual French and German *Stichvorlagen* to Auguste Franchomme for transmission respectively to Brandus and, through Maho, to Breitkopf & Härtel. At around the same time, Auguste Léo was entrusted with a third manuscript destined for Wessel in London.[10] The Brandus *Stichvorlage* – referred to as "A1" in the following discussion – ob-

9 Chopin's letter of 12 [to 26] December 1845 to his family in Warsaw states: "Now I would like to finish the Cello Sonata [Op. 65], a Barcarolle [Op. 60], and some other thing that I am not certain what I will call [that is, the *Polonaise-Fantasy* Op. 61]". *Chopin's Polish Letters*, trans. by David Frick, Warsaw 2016, p. 385.

10 In a letter of 30 August 1846 to Léo in Paris, Chopin wrote: "j'ai pensé porter les manuscrits à Paris, mais la belle saison me retient encore, et je viens vous ennuyer avec mon envoi pour Londres". ("I had intended to take my manuscripts to Paris but the beautiful weather is keeping me here, so I will bore you with the dispatch for London".) *Correspondance de Frédéric Chopin*, ed. by Bronislas Édouard Sydow with Suzanne and Denise Chainaye, Paris 1981, Vol. 3, p. 239; my translation. On the same day he wrote to Wojciech Grzymała in Paris: "I am sending you a huge package for Léo – deliver it to him personally; they are manuscripts for London – I wouldn't want them to get lost". *Chopin's Polish Letters*, p. 392. Finally, Chopin's letter of 13 September 1846 to Auguste Franchomme in Paris states: "Je suis bien fâché de ce que Brandus soit absent et que Maho ne soit pas encore en mesure de recevoir les manuscrits qu'il m'a si souvent demandés cet hiver. Il faut donc attendre – cependant je te prie d'avoir l'obligeance d'y retourner le plus tôt que tu jugeras possible – car je ne voudrais pas maintenant que cette affaire traîne en longueur, ayant envoyé ma copie à Londres en même temps qu'à toi". ("I am furious that Brandus is away and that Maho is not yet able to receive the manuscripts that he often asked me for last winter. It is therefore necessary to wait – although I would be grateful if you could try again as soon as you consider it possible to do so – because I would not like the matter to drag on, having sent my copy to London at the same time as to you".) *Correspondance de Frédéric Chopin*, Vol. 3, p. 241; my translation. The Breitkopf & Härtel receipt is dated "19. XI. 46", and the Wessel receipt "20. IX. 46"; see Kallberg: *Chopin at the Boundaries*, pp. 187 and 205.

viously served as a working manuscript. The Wessel *Stichvorlage* – hereafter "[A2]" – appears to have been prepared on the basis of A1 for reasons that will become clear, although conjecture is required as it is now lost (hence the square brackets).[11] The Breitkopf manuscript – "A3" – could have been prepared in a number of ways, as we shall see.[12] As for the first editions, the Wessel print (plate number 6317; hereafter "E") was registered on 7 October 1846, whereas the Brandus edition (plate number 4609; "F") was legally deposited on 13 November 1846. An advertisement in the *Allgemeine musikalische Zeitung* No. 46 indicates that the Breitkopf print (plate number 7545; "G") appeared in November 1846.[13]

It is not only interesting but methodologically significant with regard to the comparative exercise that follows to contemplate the order in which the three autograph *Stichvorlagen* were prepared. In the absence of [A2] this cannot be definitively determined, but internal evidence points to the first of the hypothetical filiations shown in Figure 1. Both it and the second filiation indicate a two-stage process in which the later copies were prepared in direct succession, the third of them being based on the manuscript immediately preceding it rather than a common source. In contrast, filiations 3 and 4 show a single common source giving rise, in succession, to two later copies which in principle had no direct influence on one another. Filiation 5 reflects the more or less simultaneous preparation of the two later copies from one source (whether bar by bar or line by line, or resulting from some other mode of production), while the last scenario is the most flexible but, arguably, the least useful. Although it would explain all the divergences among the three different sources, the most likely filiation remains the first in Figure 1.[14] The ensuing study demonstrates this on the basis of close comparison of

11 Because [A2] is lost, the Wessel print "E" replaces it in the comparative exercise that follows, despite the likelihood that E diverged from its *Stichvorlage* in multiple respects. Nevertheless, the care taken by the English publisher with Chopin's manuscripts was greater than is often assumed, and thus a rough-and-ready substitution of E for [A2] seems justifiable. For discussion, see Christophe Grabowski: Wessel's *Complete Collection of the Compositions of Frederic Chopin*. The History of a Title Page, in: *Early Music* 29/3 (2001), pp. 424–433; and Grabowski/Rink: *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, pp. LII–LIX.

12 The Brandus manuscript, A1, is held by the Biblioteka Jagiellońska in Cracow (PL-Kj: Muz. Rkp. 2204), available at https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/1732/edition/933, and the Breitkopf *Stichvorlage*, A3, by the British Library in London (GB-Lbl: Zweig MS. 27), available at www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=zweig_ms_27_f001r (all sites in this essay last accessed 2 February 2019).

13 See Grabowski/Rink: *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, pp. 423–425; see also www.chopinonline.ac.uk/aco/catalogue/barcarolle-opus-60. Digital images of the three first editions are available at www.chopinonline.ac.uk/cfeo.

14 The apparent certainty with which the editors of the *Wydanie Narodowe* regard filiation 1 as definitive could inhibit a more nuanced understanding of the ways in which these sources evolved, not to mention their content and musical import; see the source commentary in Fryderyk Chopin: *Dzieła Różne*,

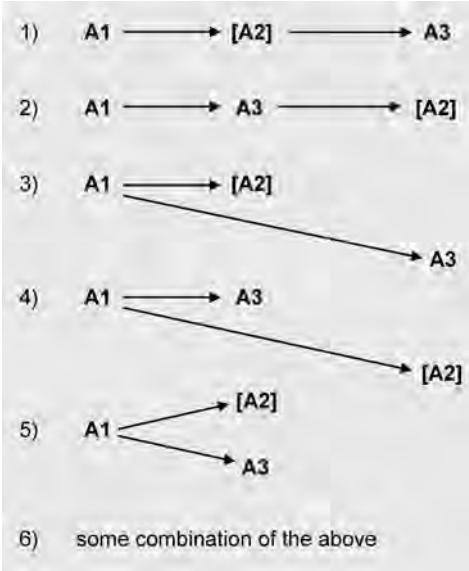


Figure 1 Possible filiations of the *Stichvorlagen* for Chopin, *Barcarolle* Op. 60

the three sources, revealing particularly abundant commonalities between A1 and [A2] (but not A3) and between [A2] and A3 (but not A1), as well as a host of conundrums which cannot be so easily explained, among them certain parallelisms between A1 and A3 (but not [A2]).

The comparison was undertaken in four phases: A1 and A3; A1 and E; E and A3; and A1 and F.[15] Attention was directed to seven parameters in particular, including layout (discussed below with regard to Table 1); pitch notation, including rhythm (Table 2); articulation, including expression marks (Table 3); pedalling (Table 4); slurring (Table 5); dynamics (Table 6); and long accents/diminuendos (Table 7).[16] In this respect and others the exercise was by no means exhaustive, but it nevertheless proved revelatory with regard to Chopin's copying practices as well as the order in which the three manuscripts were prepared.

Comparison of the page layouts across the two extant sources (shown in Table 1) and of the discrepant pitch and rhythmic notation across A1, E and A3 (Table 2) sheds light on

ed. by Jan Ekier and Paweł Kamiński, Warsaw 2002 (Wydanie Narodowe, Vol. A:XII), pp. 16–20; cf. their earlier, significantly different edition of the *Barcarolle* published in 1992 in the same series.

15 Comparison with G was not undertaken, given that Chopin is likely to have had no involvement in its production once the relevant *Stichvorlage* had been dispatched.

16 In the tables, "note" is abbreviated "nt.", with "nts" for the plural. The appearance of + or - after a beat or note number indicates the positioning of a given feature either slightly after or before the event in question. Thus, with regard to code Art15 in Table 3, the "*poco più mosso*" in bar 35 of source A1 begins just after the fourth quaver, hence the "4+". For discussion of Chopin's long accents and other notational idiosyncrasies in the sources for the two Concertos see John Rink: Les *Concertos* de Chopin et la notation de l'exécution, in: *Frédéric Chopin, interprétations*, ed. by Jean-Jacques Eigeldinger, Geneva 2005, pp. 69–88.

Page	System	A1: Brandus	[A2]: Wessel	A3: Br&H
1	1	bar 1	?	bar 1
	2	6	?	6
	3	11	?	10
	4	16	?	14
2	1	20	?	18
	2	23	?	21
	3	27	?	24
	4	30	?	28
3	1	33	?	32
	2	37	?	36
	3	42	?	41
	4	47	?	46
4	1	52	?	51
	2	56	?	56
	3	61	?	61
	4	66	?	66
5	1	70	?	71
	2	74	?	76
	3	78	?	81
	4	82	?	85
6	1	86	?	90
	2	90	?	93
	3	93	?	97
	4	97	?	101
7	1	101	?	105
	2	105	?	109
	3	110	?	112
	4	113	?	115

Table 1 Page layouts in the autograph *Stichvorlagen* of Chopin, *Barcarolle* Op. 60

Code	Bar	A1: Brandus MS (PL-Kj)	E: Wessel edition, based on [A2]	A3: Breitkopf & Härtel MS (GB-Lbl)
PN1	8	RH grace nt. before beat 4	as **A1**	no RH grace nt. before beat 4
PN2	95	LH chord 8: a♯-c♯1-f♯1	as **A1**	LH chord 8: c♯-♯-a♯1 (due to copying error)
PN3	113	beat 4: RH b♮ in 𝄢, LH b (LH chord 7) in 𝄢	as **A1**	beat 4: RH/LH b♮ share notehead in 𝄢
PN4	108	d[♮]2 in RH chord 6	as **A1**	c[×]2 in RH chord 6
PN5	76	LH chord 1 D-d	LH chord 1 C♯-c♯	as **E**
PN6	92	LH chord 8: g♯-b-d♯1-a♯1 (with compressed ledger lines above d♯1)	LH chord 8: g♯-b-d♯1-f♯1	as **E**
PN7	105	RH chord 4: d1-b1 = ♪'s joined by 1 stem	RH chord 4: b1 = ♩. joined to d2	as **E**
PN8	115	*loco* begins RH nt. 20	*loco* begins RH nt. 19	as **E**
PN9	26	RH chord 4 = 𝅗𝅥's, RH chords 5, 6 = grace nts	RH chord 4 = 𝅗𝅥's, RH chords 5, 6 = ♭s	as **A1**

Table 2 Pitch notation

what one might call the "skeleton" of the music, as opposed to the constituent articulation marks and other expressive indications discussed later. Although little insight can be gleaned about Chopin's notational practices and predilections from the respective layouts, they reveal a fairly close adherence to his original source across the filiation chain. Understandably, where A1 contains extensive deletions or insertions, the page layout in the later A3 changes commensurately – and presumably this also happened when [A2] was prepared.

The pitch material sheds greater light on compositional decision-making and notational method. Although there is evidence of miscopying, Chopin closely followed the progenitor source(s) on the whole. Moreover, individual pitches that remain on their original staves from copy to copy tend to retain their notational appearance – for instance, with regard to stem direction – although some variability is revealed concerning the staff on which given pitch material appears (either treble or bass) and also the use of *ottava* signs. Note in particular the errors in pitch notation in bars 92 and 95 (respectively codes PN6 and PN2 in Table 2);[17] the different pitch identified in bar 76, which possibly resulted from an erroneous reading on Chopin's part (PN5); the changes in rhythmic value in bars 26 and 105, also perhaps the result of error (respectively PN9 and PN7); and certain notational alternatives with regard to placement on the Grand Staff (PN3), positioning under an *ottava* (PN8) and pitch orthography (PN4), at least some of which might reflect the order in which the later manuscripts were produced. In that respect, it is also interesting to note the common features here and indeed in all of the remaining tables between different pairs of sources – A1 and E, E and A3, A1 and A3 – of which the last set of commonalities is less easy to explain given the order of preparation proposed above.

A good deal of flesh can be added to the skeleton thus outlined by comparing the discrepant articulation (including expression marks) across the three sources, as shown in Table 3. One of the most interesting instances is found in bar 83 (code Art4), where, in both A1 and E, the *ritenuto* starts from right-hand (RH) note 19 and appears above the music, whereas in A3 it starts six notes earlier and is written underneath the RH part. Whether this reflects a deliberate change of mind, an "equating" of the two positionings or simply an error is impossible to determine, although in general I have observed the following tendencies in Chopin's treatment of articulation and expression marks: frequent omission, ongoing emendation, and a flexible approach to the centring (or not) of the marks in question within the bar or on the relevant figuration, the last of which

17 See the explanation in John Rink: The *Barcarolle*. Auskomponierung and Apotheosis, in: *Chopin Studies*, ed. by Jim Samson, Cambridge 1988, pp. 195–220, here pp. 208 f., notes 12 and 13. Here and throughout this discussion readers will find it useful to consult the two manuscripts cited in note 12 above and the English first edition at www.chopinonline.ac.uk/cfeo.

TABLE 3 Articulation

Code	Bar	A1: Brandus MS (PL-Kj)	E: Wessel edition, based on [A2]	A3: Breitkopf & Härtel MS (GB-Lbl)
Art 1	8	RH chord 1: arpeggiation sign	as **A1**	RH chord 1: no arpeggiation sign
Art 2	24	no ties to RH chords 1, 2 (= double trills)	as **A1**	RH chords 1, 2 tied
Art 3	75	tie to RH nts 1/2	as **A1**	no tie (NB crossout between RH nts 1/2)
Art 4	83	*ritenuto* from RH nt. 19	as **A1**	*ritenuto* from RH nt. 13
Art 5	31	'*ten*' to RH chords 1, 5	no '*ten*'	as **E**
Art 6	36	LH nts 7, 10 = separate ♪s (originally beamed to RH; cf. **F**'s beam + ♪s)	nts 7, 10 beamed to RH (no ♪s)	as **E**
Art 7	36	fingering to nts 7–11	no fingering	as **E**
Art 8	39/40	RH a^1s tied over barline	no tie	as **E**
Art 9	66/67	RH e^1-e^2 tied over barline	no ties	as **E**
Art 10	92	no staccato dots to RH chords	staccato dots to RH chords as in b. 32	as **E**
Art 11	102	*ten.* to RH trill	no *ten.*	as **E**
Art 12	113–115	RH fingering *passim*	no fingering	as **E**
Art 13	22	staccato dot to RH chord 1	no staccato dot to RH chord 1	as **A1**
Art 14	23, 24	fingering to RH trills	no fingering to RH trills	as **A1**
Art 15	35	*poco più mosso* from quaver 4+	*poco più mosso* from quaver 7	as **A1**
Art 16	38	>, additional crotchet stems to RH/LH nt. 10 (cf. **F**: no additional stems)	no >, no additional crotchet stems	no > (as **E**), but additional stems as **A1**
Art 17	40, 42	1st 2 nts in upper RH part tied	no ties to 1st 2 nts in upper RH part	as **A1**
Art 18	63/64, 65/66	RH chords tied over barline	no ties	as **A1**
Art 19	64, 66	ties to RH chords 2/3, 3/4 respectively	no ties to RH chords	as **A1**
Art 20	101	no staccato dot to RH chord 10	staccato dot to RH chord 10	as **A1**
Art 21	86, 88, 89	bs 86, 88: RH chords 2, 3 tied b. 89 RH chords 2, 3 untied (cf. **F**: tied)	bs 86, 88, 89: RH chords 2, 3 tied	bs 86, 88: RH chords 2, 3 untied b. 89 RH chords 2, 3 tied

TABLE 4 Pedalling

Code	Bar	A1: Brandus MS (PL-Kj)	E: Wessel edition, based on [A2]	A3: Breitkopf & Härtel MS (GB-Lbl)
P1	55	⊕ to LH nt. 8 (cf. **F**: no ⊕)	as **A1**	no ⊕
P2	61	3rd ⊕ slightly to left of LH 𝄾	as **A1** (i.e. to left of first LH 𝄾)	3rd ⊕ at end of bar
P3	71	𝍸 under RH nt. 1, notated within ⟩	as **A1** except 𝍸 below ⟩	no 𝍸
P4	15	𝍸 to LH nts 1, 4, 6, 9; ⊕ to LH nts 3, 5, 8, 10	𝍸 to LH nts 1, 5, 6, 10; ⊕ to LH nts 4, 5, 9, 10	as **E**
P5	27	pedalling to beats 1, 3, 4	pedalling to beat 1 only	as **E**
P6	49	no pedalling	b. 49: 𝍸 to LH nt. 1; ⊕ to LH chord 8	as **E**
P7	63	𝍸 to LH nt. 3, with cancelled 𝍸 to LH nt. 1	𝍸 to LH nt. 1	as **E**
P8	68	⊕ to LH nt. 3, 𝍸 to LH nt. 4	no pedal change beat 2	as **E**
P9	78	⊕ under RH nt. 7 (cf. **F**: under RH 3+)	⊕ under RH nt. 9	as **E**
P10	84/85, 86/87	over barline from bs 84 & 86 LH chord 13 (**F**: 12) to bs 85 & 87 LH chord 3 (also to bs 84 & 86 beat 1, bs 85 & 87 beat 3)	pedalling consistently to beats 1, 3	as **E**
P11	114	𝍸 to LH chords 2, 4, 7; ⊕ LH chords 3+, 6+, 9⁻	no pedalling	as **E**
P12	17	𝍸 to LH nts 1, 4, 7, 10; ⊕ to LH nts 3, 6, 9, 12	𝍸 to LH nts 2, 6, 10; ⊕ to LH nts 4, 9	as **E** except first 𝍸 to LH nt. 1
P13	29	pedalling to beat 4	no pedalling to beat 4	as **A1**
P14	14	⊕ to LH nts 5+, 12	⊕ to LH nts 5+, 11	⊕ to LH nts 6, 11
P15	16	𝍸 to LH nts 1, 4, 7, 10; ⊕ to LH nts 3, 6, 9, 12	𝍸 to LH nts 1, 5, 8, 11; ⊕ to LH nts 3+, 6, 9+, 12+	𝍸 to LH nts 1, 5, 12; ⊕ to LH nts 3+, 10, 12+ (i.e. ≈ **E** but with no pedal change beat 3)
P16	33	𝍸 to LH nts 1, 4, 6, 9; ⊕ to LH nts 3, 5, 8, 10	𝍸 to LH nts 1, 6; ⊕ to LH nts 3, 8	𝍸 to LH nts 1, 6, 10; ⊕ to LH nts 3, 9, 10+
P17	34	𝍸 to LH nts 1, 10; ⊕ to LH nts 9, 13	𝍸 to LH nt 1; ⊕ to LH nt 14	𝍸 to LH nt 1; ⊕ to LH nt 4
P18	48	no pedalling	𝍸 to LH nt. 1; ⊕ to LH chord 4	𝍸 to LH nts 1, 5, 7; ⊕ to LH chords 4, 6, 8
P19	115	⊕ under RH nt. 57 (i.e. end of bar)	⊕ under RH nt. 42 (=f♯)	⊕ under RH nt. 36 (=f♯1)

constitutes a general "problem" posed by Chopin's notation. These tendencies can be seen by reviewing the examples in Table 3 and comparing the sources in question.

Study of the pedalling indications is particularly interesting not least because of the many variants (for example, P10 in Table 4) that characterise these and other late sources such as the manuscripts and first editions of the *Polonaise-Fantasy* Op. 61. Some changes do not seem as considered as others, however. Indeed, Table 4 reveals four notational tendencies on Chopin's part of which he was probably unaware. These concern a general rightward shift of pedal marks and pedal releases (see for example P4, P9, P15 and P17); the removal of pedalling (P5, P8, P11, P12, P15 and P17); conversely, the addition of pedalling (P6, P16 and P18), which happens relatively rarely as against a trend towards less rather than more pedalling; and a repositioning of pedal releases, which, as in bar 61 (P2), tend to move to the right during the copying process. For the reasons given earlier, all of these need to be viewed as possible habits affecting the source material of other works which Chopin "copied" in one or more of the senses that I have defined. The position of, say, a given pedal mark or pedal release should be evaluated with regard to the status of the source or of the given notation *within the filiation in question*, in addition to judging it within its immediate context.

Slurring tends to remain stable across select pairs of sources (generally A1 and E, or E and A3), but the position thereof can move either above or below (or both) with reference to the figuration in question. Similarly, the beginning and end points of slurs can change significantly. We also find that presumed notational inaccuracies inadvertently become the basis of new "legitimated" but essentially erroneous readings in later sources. This is a characteristic of the printed sources too, whether across successive impressions of the first editions or in subsequent editions. Table 5 reveals some apparent notational alternatives – among them those in bars 10–12 (S1), 78–79 (S5) and 6–8 (S9), the last involving two RH slurs in A1 (the second of which is related to an inner part in bars 6–7) as against the seemingly equivalent overarching RH slur in both E and A3. Changes in content possibly arising from notational inexactitude comprise the following: S2 (where the RH slur starts from RH chord 1 in A1 and E, but from RH chord 2 in A3), S15 (where A1 contains no RH slur, E has a RH slur like that in bar 32, and A3 also has a RH slur which is shifted slightly to the right, as if from RH chord 2) and S7 (concerning the occasionally shortened LH slur patterns in A1, which give rise to consistently abbreviated slurring in A3 though not in E). One can also infer two typical practices from the discrepancies shown in Table 5: the breaking of long slurs into two or more short(er) slurs (S1, S4, S5, S12, S13, S17 and S25), and the formation of long slurs from successive shorter ones (S6, S8, S9 and S11). It is almost as if Chopin chooses to adopt a policy of opposition here – in other words, as if his creative impulse results in a new reading not just different from but literally opposed to the original one.

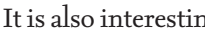
Table 5 Slurring

Code	Bar	A1: Brandus MS (PL-Kj)	E: Wessel edition, based on [A2]	A3: Breitkopf & Härtel MS (GB-Lbl)
S1	10–12	1 unbroken RH slur	as **A1**	2 RH slurs (2nd slur under b. 11 RH nts 8ff.)
S2	32	RH slur begins RH chord 1	as **A1**	RH slur begins RH chord 2
S3	34	RH/LH grace nts slurred	as **A1**	RH grace nts slurred, LH ones unslurred
S4	51–53	1 unbroken RH slur	as **A1**	3 RH slurs
S5	78/79	1 unbroken RH slur (over)	as **A1**	2 RH slurs (respectively over and under)
S6	80–85	5 RH slurs	6 RH slurs	3 RH slurs
S7	84 *et seq.*	LH slur to entire two-beat LH groups (with occasional shortening, e.g. in bs 86, 87)	as **A1** except without shortening	LH slur from second to penultimate chords in two-beat LH groups
S8	97–100	4 RH slurs	4 RH slurs somewhat different from **A1**'s	1 RH slur (cf. **A1** bs 66–69)
S9	6–8	2 RH slurs (2nd slur to bs 6/7 inner part)	1 overarching RH slur	as **E**
S10	26/27	RH slur begins b. 27 on new system (cf. **F**: additional slur to b. 26 RH chords 4–6)	RH slur over barline begins b. 26 RH chord 3	as **E**
S11	31	separate slurs to RH beats 3, 4	1 unbroken slur to RH beats 3–4	as **E**
S12	67–69	1 unbroken RH slur	2 RH slurs	as **E**
S13	90/91	2 RH slurs: b. 90 RH chord 3 to b. 91 RH chord 1, b. 91 beat 2	4 RH slurs: b. 90 beats 3, 4; b. 91 beats 1, 2	as **E**
S14	93–99	LH slurs (bar/beats): 93/3–4, 94/1–2, 95/3–4, 96/1–2 (not in **F**), 97/1–2, 98/1–2, 99/1–2	no LH slurs	as **E**
S15	92	no slur to RH chords	slur to RH chords as in b. 32	as **E** except slur begins RH chord 2 (cf. b. 32)
S16	109	no slur to RH inner part beats 1–2	RH inner part slurred to RH chord 7	as **E** except slur ends RH nt. 6
S17	72–76	2 long RH slurs	3 RH slurs (with none over barline bs 74/75)	≈ **E** (4 RH slurs, incl. over barline bs 74/75)
S18	11	slur to RH inner part RH nts 1–6	no slur to RH inner part RH nts 1–6	as **A1**
S19	21	2nd LH slur begins LH nt. 7	2nd LH slur begins LH chord 8	as **A1**
S20	43–46	2 long RH slurs	3 RH slurs (including 1 two-beat slur)	as **A1**
S21	88, 89	no slurs to LH beats 3, 4	slurs to LH beats 3, 4	as **A1**
S22	92/93	RH slur over barline (despite system break)	no RH slur over barline (NB page break)	as **A1** (also with system break)
S23	101	slur to RH chords 7–10	slur to RH chords 7–9	as **A1**
S24	40–42	slurring 1	slurring 2 (i.e. different from **A1**)	variant of slurring in **A1**
S25	93/94	1 unbroken RH slur: b. 93 RH chord 2 to b. 94 RH chord 6 (originally 1 unbroken slur)	3 RH slurs: b. 93 RH chords 2–4, 5–8; b. 94 RH chords 1–6	2 RH slurs: b. 93 RH chords 2-5; b. 93 RH chord 6 to b. 94 RH chord 6 (≈ original **A1**)

TABLE 6 Dynamics

Code	Bar	A1: Brandus MS (PL-Kj)	E: Wessel edition, based on [A2]	A3: Breitkopf & Härtel MS (GB-Lbl)
D1	77	>	as **A1**	no hairpin
D2	11	< from RH nt. 5 (beat 2)	< from RH chord 7 (beat 4)	as **E**
D3	20	RH (from chord 2): > [*] < > LH (from chord 2+): > *(cf. **F**: <)	only 1 > from RH/LH chord 2	as **E**
D4	24	*dim* within > ends beat 3	*Dim:* within > ends beat 4+	as **E**
D5	25	> to beats 1/2 (cf. **F**: no hairpin)	no hairpin to beats 1/2	as **E**
D6	32/33	<*f* to last RH/LH chord b. 32 (cf. **F**: no <, *f* to RH/LH chord 1 b. 32)	< over barline, *f* to RH/LH chord 1 b. 32	as **E**
D7	39	> ends LH chord 6 (cf. **F**: end of bar)	> ends LH chord 8 (end of bar)	as **E**
D8	54, 58	< to beat 1	no dynamic to beat 1	as **E**
D9	55	*f* spread RH chord 1/nt. 2+ (**F**: RH chord 1)	*f* to RH nt. 2	as **E**
D10	85	*cres* from RH chord 3 (cf. **F**: RH chord 2)	*Cres:* from RH chord 7	as **E**
D11	94/95	> > < (cramped layout b. 95)	> <	as **E**
D12	96	> to RH chords 3–6	> to RH chords 4/5	as **E**
D13	103	*f* only	*sempre f*	as **E**
D14	107	*sempre f*	no *sempre f*	as **E**
D15	110	no dynamic to RH chord 1	*f*≈ to RH chord 1	as **E**
D16	29	> to RH chords 3–6	no dynamics	as **E** except broken line from *cres* b. 28
D17	30	> to RH chords 6–10	> to RH chords 6–12	> to RH chords 6–13 (i.e. ≈ **E**)
D18	97	< ends RH chord 8 (cf. **F**: chord 6)	< ends RH chord 4+	< ends RH chord 4 (i.e. ≈ **E**)
D19	6	>	no >	as **A1**
D20	9	<	no <	as **A1**
D21	13	< from beat 3	< from beat 4	as **A1**
D22	112	*dim* - - - - -	no *dim*	as **A1**
D23	12	*cres* - - - - within < from beat 1	*Cres:* only from beat 2 (no broken line)	*cres* - - - - only from beat 2⁻
D24	26, 27	no hairpins	> to beats 2/3 in both bars	< | >
D25	32	*dim* from RH/LH chord 5+; no >	*Dim:* from RH/LH chord 4; > beats 1–4	*dim* from RH/LH chord 3, within >
D26	65/66	> to b. 65 RH chord 7, < to b. 66 RH chords 1–4	no hairpins to b. 65 RH chord 7, b. 66 RH chords 1–4	< to b. 65 RH chord 7, no hairpin to b. 66 RH chords 1–4
D27	73	no hairpin to beats 3/4	> to RH nts 5–7	> to RH nts 4–9+
D28	93	> <	no hairpins	< only
D29	100	< to RH (?) but above LH chords 9–12	> to RH/LH, above LH chords 10–12	> to RH chord 7+, above LH chords 10/11
D30	115	*cres* - - - - - above and to left of <	*cres* (no - - - - -) to left of <	*cres* - - - - - only

The considerable discrepancies among the dynamic markings within the three sources fall into several categories defined by distinct notational tendencies on Chopin's part (see Table 6). When preparing the later sources, Chopin typically lengthened hairpins (see for example D4, D7 and D17, although compare D12, D18 and D23) in what amounts to a rightward extension of the symbols in question analogous to those affecting other parameters as previously described. It is also interesting to observe the relationships outlined below:

1) between RH and LH dynamics (as in the case of D3, where the multiple hairpins assigned to both hands in A1 become amalgamated into a single RH/LH hairpin in E which is retained in A3);
2) among the variable notations *cres*, *cres*  and *cres* - - - -, as well as *cres* within a hairpin;[18]
3) between symbols centred, as opposed to off-centre, either on relevant figuration or within a given bar (as in bar 32 – in other words D25 – where the "*Dim:*" in E and the "*dim* - - - -" in A3 appear in different positions not only within the bar but also with respect to an additional diminuendo hairpin which happens to be absent from A1); and
4) between the > (long accent) and < signs identified in D26 and D29, which reflect either a change of conception on Chopin's part or possibly an error or anomaly.

The cramped space available to Chopin in bars 94–95 of A1 (D11) gave rise to two successive diminuendo hairpins which become fused in the more spaciously laid-out E and A3, while a different sort of notational change occurs in bar 55 (D9), where the large RH/LH *f* spread over quavers 1 and 2 in A1 appears cleanly under RH note 2 in E and A3 and thus does not affect the downbeat at all, possibly contrary to Chopin's intentions.

Table 7 identifies notational discrepancies forming a subset of those concerning dynamics. Here the focus is on long accents and diminuendo hairpins, one of the more arcane aspects of Chopin's notation which will be better understood by close inspection of the examples on offer. First of all, Chopin seems to have had a strong tendency to lengthen long accents in successive copying and thus, in effect, to make them look like or even become diminuendo signs. This again involves a "spreading" towards the right which can be seen in LA1, LA2, LA5, LA7, LA14, LA17, LA19 and LA20. A particularly interesting instance arises in the opening bar, where the *f* > to RH chord 1 in A1 is

18 It has been suggested (for example, by David Kraehenbuehl: *Rubato Revisited*, Princeton 1976, p. 6) that "nested" signs comprising *cresc.* or *dim.* within a hairpin were used by certain composers to denote tempo change rather than dynamic change. Comparison of the *Barcarolle* manuscripts indicates otherwise, however: see for example the discrepant notation in A1, E and A3 in bars 12 and 32 (respectively, codes D23 and D25).

Code	Bar	A1: Brandus MS (PL-Kj)	E: Wessel edition, based on [A2]	A3: Breitkopf & Härtel MS (GB-Lbl)
LA1	31	> to RH chords 1, 5	as **A1**	> to RH beats 1, 2
LA2	59	> over RH 𝅗𝅥.	as **A1**	> over RH 𝅗𝅥. ending RH nt. 5
LA3	61	> to RH chord 4 (cf. **F**: no >)	as **A1**	no >
LA4	90	> over RH chord 2 only	as **A1**	> under RH chords **1** (to left), 2
LA5	18	> to LH nts 4, 9	as **A1**	> to LH nts 2+–4+, 7+–9+ (i.e. ≈ RH)
LA6	21	RH (from chord 2): > < >	> only to RH chord 2 (as **A1**)	RH (from chord 2): > only
LA7	49	> below RH 𝅝. ending RH nt. 8	as **A1**, except > ends RH nt. 12	> above RH 𝅝., ending RH nt. 5
LA8	11	> to RH chord 4	no > to RH chord 4	as **E**
LA9	85	> to RH nt. 8	no >	as **E**
LA10	102	*ff* only	*ff* > to beats 1-2	as **E**
LA11	105	no accents to RH chords 1, 4	> to RH chords 1, 4	as **E**
LA12	107/8/9	no long accents to RH chords	> to RH chords 1, 4	as **E**
LA13	14	*f* > centred on RH chord 2	*f* to RH chord 1, > from RH chord 2	as **E** (> from slightly to left of RH chord 2)
LA14	41/42	> (not >) to b. 41 RH chord 11	> ends b. 42 RH chord 5	> ends b. 42 RH chord 4 (i.e. ≈ **E**)
LA15	72	no hairpin to b. 72 RH nt. 1	> under b. 72 RH nt. 1	as **E** except > over b. 72 RH nt. 1
	73	> over b. 73 RH nt. 2	> over b. 73 RH nt. 2	
	74	> over b. 74 RH nt. 2	> over b. 74 RH nt. 2	
	75	> s under RH nt. 1 and RH nts 3/4	> over RH nt. 1, > over RH nt. 3	as **E** except > (not >) over RH nt. 1
LA16	1	*f* > to RH chord 1	*fz* to LH chord 1, > to RH chords 1/2	*f* > to RH beats 2–4 (ending b. 2)
LA17	15	> to LH nts 3/4, 8/9 (cf. **F**: LH nts 4, 9)	> to LH nts 4, 9	> to LH nts 3/4+, 8/9+
LA18	28	> to RH chords 3–7	> to RH chords 3+–6	> (long accent) to RH chord 3
LA19	53	> under RH chord 7; > over (originally under) RH chord 10 ending RH note 11+	> under RH chords 7, 10	> under RH beat 3; > under RH chord 10 ending RH note 12
LA20	60	> over RH 𝅗𝅥. ending RH nt. 3	> over RH 𝅗𝅥.	> from RH 𝅗𝅥.s ending RH nt. 6, notated in middle of figuration (see **G**)
LA21	100	< to RH (?) but above LH chords 9–12	> to RH/LH, above LH chords 10–12	> to RH chord 7+, above LH chords 10/11

TABLE 7 Long accents/diminuendos

transformed into two separate symbols in E – *fz* to LH chord 1 and > to the first three RH "events"[19] – and into *f* > in A3, with the hairpin stretching from just after RH chord 1 to the end of the bar. These differences could of course reflect a change of conception, but it is more likely that a successive stretching of the long accent occurred – one of which Chopin might not have been aware, possibly because the effect of the diminuendo sign at the end of the bar could easily have been conflated with that of the ever-expanding hairpin. One's decision as an editor here would inevitably be predicated on a host of factors,[20] but the implication of this investigation is that the notation in A1 reflected the composer's real intentions, whereas the general "stretching" tendency affecting Chopin's long accents in the copying process unwittingly led to the notation in A3, which thus could have a dubious status.[21]

It is also interesting to note the shifting positions of long accents above or below material and in relation to the hand(s) in question (see for instance LA4, LA15, LA19 and LA20), just as the identification of possible notational alternatives with regard to what one might term "conjunct long accents" is revelatory. In bar 102, for example (LA10), A1 has *ff* to RH note 1 only (where a trill begins) as opposed to E's and A3's *ff* > to all of RH beats 1–2 (that is the full extent of the trill); the possible equivalence of these is noteworthy and could be instructive to the editors of much earlier music by Chopin (for example, the piano concertos, where questions arise about the relationship among apparently different but possibly analogous notations such as those in parallel passages). Note also bar 14 (LA13), where A1 has *f* > centred on RH chord 2 (although the *f* actually falls under the preceding crotchet rest), E has *f* to RH chord 1 and > beginning from RH chord 2, and A3 is similar to E but with the > starting slightly to the left of RH chord 2. Possibly the result of misreading on Chopin's part, the separation of *f* and > in E and A3 could have been unintentional (as argued above in the case of bar 1), but it might also have arisen from notational alternatives which were equivalent in intention but potentially different in effect.

☆

As noted previously, this discussion has not aimed to be comprehensive or exhaustive with regard to Chopin's notational practice, but if nothing else the conclusions outlined

19 Here it is impossible to determine whether the English publisher conformed to Chopin's notation in [A2] or introduced a different reading of his own.

20 Interestingly, the 1992 edition of the *Barcarolle* in the *Wydanie Narodowe* invents an altogether new reading here, assigning the *f* to LH chord 1 but extending the hairpin across all of beats 2 and 3 – thus deviating from any of the original sources. In contrast, the putative "Urtext" published in the *Wydanie Narodowe* in 2002 conforms to A1, at least in this respect.

21 Compare the discussion in the *Wydanie Narodowe*'s source commentary (p. 17) with the explanation provided here regarding Chopin's notational habits.

1 pitch notation

a) stable disposition of pitches on staves (e.g. stem directions)

b) flexible placement in 𝄞 or 𝄢 and under *ottava*

2 articulation

a) frequent omission

b) relationship between centred/off-centre expression marks

3 pedalling

a) tendency to shift 𝍸 and 𝍹 to right

b) tendency towards less pedalling (overall number/changes)

c) relationship between 𝍹s at end of LH figuration/end of bar

4 slurring

a) general stability across pairs of manuscripts (so 2 + 1 or 1 + 2)

b) position of slurs (above/below/mixed) and beginning/end points

c) notational inaccuracies → new readings?

5 dynamics

a) tendency to lengthen hairpins (see 6a below)

b) relationship between RH/LH dynamics; between *cres*, *cres* <, *cres* - - - -, and < *cres* (likewise *dim*); between symbols centred/off-centre on figuration or in bar; between > (long accent) and <

c) layout issues: cramped notation, oversize handwriting

6 long accents

a) tendency to extend long accents to 'diminuendos' (see 5a)

b) position above/below material and with regard to RH/LH/both

c) treatment of conjunct long accents (e.g. *f*>, *ff*>, *f*>)

Table 8 Summary of notational characteristics revealed by comparing the *Barcarolle* sources

in Table 8 pave the way for further investigation. Without new research in this vein, the notational lexicon and syntax to which I have referred will remain elusive, and current and future editorial initiatives and indeed our general understanding of the meaning and import of Chopin's music – including the smallest and seemingly most trivial strokes of his pen – will be correspondingly constrained. To fathom Chopin the composer as well as Chopin the copyist requires ongoing consideration of both the musical content and the notational detail of his music, with the proviso that often these turn out to be one and the same, or at least mutually indistinguishable.

Tomasz Herbut

Alexander Goldenweiser und Beethovens *Sonate* op. 110 – eine Spurensuche

Wer kennt Alexander Goldenweiser? In Westeuropa ist der Pianist, Beethoven-Herausgeber und wichtige Vertreter der russischen Klavierschule praktisch unbekannt.[1] Allenfalls kennt man einige seiner Schüler, auf die ich noch zurückkommen werde. Ich selbst bin 1992 ein erstes Mal auf den Namen Goldenweiser gestoßen. Wir hatten das Glück, am damaligen Konservatorium Bern, der heutigen Hochschule der Künste Bern, Tatiana Nikolajewa zu einem Meisterkurs begrüßen zu können. Nikolajewa erlebte gegen Ende ihres Lebens eine Art Revival ihrer Karriere und tourte für Meisterkurse und Konzertauftritte durch die Welt. Ich selbst hatte sie zuvor als Jugendlicher und junger Erwachsener bereits mehrfach in meiner Heimat Polen gehört. Damals unter dem Kommunismus hatte man in Polen zwar selten Gelegenheit, westliche Künstler zu hören, im Gegenzug sorgte die staatliche russische Konzertagentur aber dafür, dass man sogar in den Konzertsälen kleinerer polnischer Städte wie in Lublin die großen Namen der russischen Schule erleben konnte, etwa Swjatoslaw Richter, Andrei Gawrilow, Emil Gilels und eben Nikolajewa, die ab den 1950er-Jahren in Polen mehrfach sämtliche 32 Beethoven-Sonaten aufgeführt hatte. Teile davon hörte ich in Warschau noch als Student. Doch nun zurück zum erwähnten Meisterkurs in Bern, an dem Nikolajewa den Namen Goldenweiser mehrfach erwähnte und ihn zitierte. Mein Interesse an dieser Person war geweckt – und ein paar Jahre später erhielt ich dann als Geschenk einer kasachischen Studentin zwei Bände der von Goldenweiser redigierten und heute kaum mehr erhältlichen Beethoven-Ausgabe (Abbildung 1). Doch kommen wir nun zum eigentlichen Präludium dieses Vortrags, in dem Goldenweiser als Mensch und Lehrer im Zentrum stehen soll. Anschließend möchte ich dann – gleichsam als Fuge oder Hauptstück – über Goldenweisers Verständnis von Beethoven, seine Editionsprinzipien, aber auch gewisse Hinweise interpretatorischer Art sprechen, bevor in einer Coda meine Würdigung dieser Ausgabe und der in meinen Augen unglaublich modernen Sicht auf Beethoven anklingen soll.

1 So ist denn auch die wenige existierende Literatur zu Goldenweiser fast ausschließlich in russischer Sprache gehalten; vgl. etwa die in den letzten Jahren erschienenen Texte von O. A. Kurganskaja: А. Б. Гольденвейзер. Мастер-Класс [A. B. Goldenweiser. Master-Class], in: *Наука. Искусство. Культура* [Wissenschaft. Kunst. Kultur] 4 (2016), Nr. 12, S. 151–159, online unter https://cyberleninka.ru/article/n/a-b-goldenveyzer-master-klass; B. I. Chodorowski/I. M. Chodorowska: Фортепіанні сонати Л. В. Бетховена: принципи редагування О. Б. Гольденвейзера [Beethovens Klaviersonaten. Goldenweisers Editionsprinzipien], in: *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі* [Musikalische Kunst im Bildungsdiskurs] 1 (2016), S. 62–66, online unter http://elibrary.kubg.edu.ua/18197/1/Hodorovskiy_MM_1_2016_IM.pdf (sämtliche Links zuletzt aufgerufen am 3. August 2018).

Alexander Borissowitsch Goldenweiser – so der nach russischer Art vollständige Name inklusive Patronym – wurde 1875 in der Hauptstadt der heutigen Republik Moldau, in Chişinău, geboren. Später zog die Familie nach Moskau. Der Vater Boris Goldenweiser war Anwalt, Alexanders Mutter Hobbypianistin – sie war es auch, die ihrem Sohn erste Klavierstunden erteilte. Kaum konnte er Noten lesen, soll Alexander begonnen haben, selber zu improvisieren, was letztlich auch der Grund für den Umzug der Familie nach Moskau war. Dort wurde er Schüler von Alexander Siloti, bevor er später zum deutsch-russischen Pianisten Paul (oder Pawel) Pabst wechselte. Insbesondere Siloti ist dabei auch im Hinblick auf die Beethoven-Gesamtausgabe von besonderem Interesse, besteht doch im Sinne eines Stammbaums gleichsam eine direkte Linie von Beethoven über Czerny, Liszt und eben Siloti zu Goldenweiser.[2]

Nach dem Abschluss seiner Studien in Klavier und Komposition wurde Goldenweiser zu einer der prägenden Figuren für das russische Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Professor am Moskauer Konservatorium und an weiteren Institutionen setzte er sich maßgeblich für die Jugendausbildung ein. Noch vor seiner Berufung nach Moskau hatte er an verschiedenen anderen Musikschulen unterrichtet und dort junge Musikerinnen und Musiker gefördert. Nicht zuletzt gründete er die sogenannte Musikschule für Spezialbegabte, ähnlich unserem Pre-College, die bis heute als Teil des Moskauer Tschaikowski-Konservatoriums existiert. Neben seiner Tätigkeit als Professor hatte er auch administrative Funktionen inne und wirkte 1922 bis 1924 sowie 1939 bis 1942 als Rektor. Er betätigte sich als Musikkritiker, Musikschriftsteller, Juror bei verschiedenen Wettbewerben und nicht zuletzt als Komponist, so existieren etwa mehrere Opern, ein Streichquartett, Klaviermusik und andere Gattungen aus seiner Feder. Seine Bekanntheit hält sich hier in Westeuropa wie gesagt in Grenzen, umso größer ist aber der Ruhm seiner Schülerinnen und Schüler. Allein am Tschaikowski-Konservatorium bildete er mehr als 200 Pianisten aus, zu denen Koryphäen wie Samuel Feinberg, Tatjana Nikolajewa, Dimitri Baschkirow, Dimitri Kabalewski, Nikolai Kapustin, Oxana Yablonskaya oder Grigori Ginzburg zählen. Bei der Vorbereitung dieses Vortrags sprach ich mit seinem Schüler Alexander Braginski, den ich persönlich kenne, und fragte ihn, wie er denn seinen Lehrer Goldenweiser beschreiben würde.[3] Seine spontane Antwort: »Serious«. Anscheinend lachte Goldenweiser nie. Er flößte seinen Schülern enormen Re-

2 Für einen Überblick zu Goldenweisers Leben beziehungsweise Materialien zu seinem Schaffen siehe unter anderem Israel M. Yampol'sky/Inna Barsova: Art. »Goldenweiser, Aleksandr«, in: Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011378; dazu auch Alexander Goldenweiser: *Статьи, материалы, воспоминания* [Aufsätze, Materialien, Erinnerungen. Gesammelte Schriften], hg. von Dmitrij Blagoj, Moskau 1969.

3 Telefongespräch vom 1. September 2017 mit Alexander Braginski. Braginski (*1944) war als Jugendlicher bis zum Tod Goldenweisers 1961 dessen Schüler.

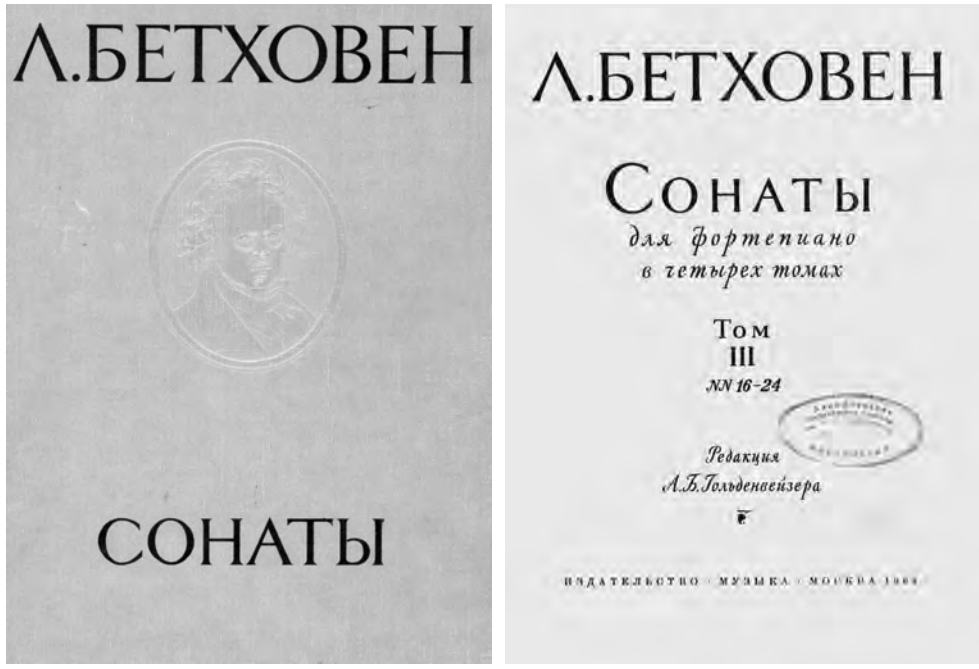


Abbildung 1 Umschlag und Titelseite der Beethoven-Ausgabe von Alexander Goldenweiser

spekt ein und schulterte gleichsam die ganze Bürde des russischen Kulturerbes. Er war mit Lew Tolstoi befreundet gewesen, mit Alexander Skrjabin, mit Sergej Rachmaninow, Nikolai Medtner. Dieses Umfeld machte es auch für die Schüler nicht eben leicht, wenn man Goldenweiser vorspielen sollte. Man muss wissen, dass ein erstes Vorspiel in Russland oft bei einem Lehrer privat stattfindet, nicht im Konservatorium. Man geht also in die Wohnung des Lehrers und dort hingen dann bei Goldenweiser all diese Bilder, Fotografien – fraglos ein einschüchterndes Erlebnis. Braginskis Aussage über Goldenweisers Ernsthaftigkeit und steinerne Mimik findet sich auch in einem filmischen Dokument bestätigt, das 1945 über die zentrale Musikschule in Moskau entstand und das sich heute auf Youtube findet.[4] Dabei werden in zwei etwa anderthalbminütigen Passagen auch die beiden Klavierlehrer Heinrich Neuhaus und Goldenweiser porträtiert. Während Heinrich Neuhaus zwar zunächst konzentriert zuhört, dann aber fast schon locker unterrichtet, sieht man Goldweiser, wie er mit eingefrorener Mimik das *e*-Moll-Klavierkonzert von Chopin begleitet.

Das wichtigste Prinzip von Goldenweisers Pädagogik war – wiederum gemäß Braginskis Aussage – Klarheit. Es ging ihm in seinem Unterricht ebenso wie in seinen Interpretationen und Editionen vor allem um Klarheit der melodischen Linie, um deren

4 www.youtube.com/watch?v=amwgMU4PWVY; der gesondert erwähnte Ausschnitt findet sich direkt hier: www.youtube.com/watch?v=sGfLBs4WXfY.

Gestaltung, um Klarheit des harmonischen Aufbaus, deutliche harmonische Schattierungswechsel. Das war für ihn das oberste Ziel. Wenn man nach Klangrausch und Sinnlichkeit suchte, ging man laut Braginski nicht zu Goldenweiser in den Unterricht, aber wenn man nach Klarheit des Vortrags, nach formaler, harmonischer Klarheit suchte, war dies in Moskau über Jahrzehnte die erste Adresse. Nebenbei bemerkt: Eine wichtige Quelle für die russische Klavierschule ist eine Publikationsserie, deren Titel »Masterclass« lautet. Es handelt sich dabei um Dokumentationen zu je einem großen russischen Lehrer, etwa Konstantin Igoumnov, Yakov Sak oder Yakov Flier. Diese »Stunden mit …« beinhalten Unterrichtsbeschreibungen ebenso wie schriftliche Zeugnisse von oder über die besagten Pianisten. Ein Band dieser Serie widmet sich auch Alexander Goldenweiser; er enthält unter anderem Texte Goldenweisers über Beethoven, Chopin und Tschaikowski, aber auch Erinnerungen seiner ehemaligen Schüler – eine sehr empfehlenswerte Quellensammlung.[5]

Nun aber endlich zu Goldenweisers ›instruktiver‹ Beethoven-Ausgabe, die aus vier Bänden zu je acht Sonaten besteht. Interessant sind insbesondere die Kommentare, die in Fußnoten angemerkt sind und später auch in einem separaten Buch über alle 32 Sonaten Beethovens nochmals veröffentlicht wurden (Abbildung 2).[6] Diese Kommentare haben diverse Funktionen. Sie weisen auf Dinge hin, die Goldenweiser sehr wichtig sind, harmonische Besonderheiten etwa, oder verweisen auf unterschiedliche Lesarten in verschiedenen Ausgaben oder Korrekturen. Goldenweisers Wissen ist dabei erstaunlich, neben einer profunden Kenntnis von Beethovens Klavierschaffen hat er auch eine großartige Übersicht über zahllose Ausgaben, die er gelegentlich zitiert oder als Belegstelle anführt. Die wenigsten kennen beispielsweise die selbst von französischen Beethoven-Interpreten kaum beachtete Ausgabe der Beethoven-Sonaten von Paul Dukas.[7] Goldenweiser allerdings kennt sie ebenso wie jene von Klindworth[8] oder andere ältere Ausgaben[9] und bezieht sich darauf, um für seine editorischen Entscheidungen zu argumentieren. Eine erste Ausgabe der Sonaten erschien 1937 beim staatlichen Musikverlag Muzgiz in Moskau, während eine revidierte Auflage mit erweitertem Material 1964 beim selben Verlag gedruckt wurde. An wen sich die Ausgabe richtet, ist nicht ganz klar. Zweifellos hat er auch seine Studierenden im Blick, indem er jungen Musikerinnen und

5 *Мастер-Класс. »Уроки Гольденвейзера«* [Master-Class. »Goldenweisers Stunden»], hg. von Sergej V. Grochotov, Moskau 2009.

6 Alexander Goldenweiser: *Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии* [Die 32 Klaviersonaten Beethovens. Hinweise für die Interpretation], hg. von Dmitrij Blagoj, Moskau 1966.

7 Beethoven. Œuvres complètes pour piano seul. Sonates [2 Bde.], hg. von Paul Dukas, Paris 1915, online unter http://hdl.handle.net/1802/24981.

8 Ludwig van Beethoven. Sonates pour piano [3 Bde.], hg. von Karl Klindworth, Berlin [1884].

9 Etwa Ludwig van Beethoven: Sonaten für Klavier, hg von Hans von Bülow, Stuttgart: Cotta [circa 1875].

Musikern eine erste Annäherung an Beethovens Schaffen ermöglicht, andere Dinge wiederum orientieren sich durchaus an den Bedürfnissen erfahrener Pianistinnen und Pianisten.

Im Vorwort schildert er, was er in Beethovens Musik sucht. Ähnlich wie wir es im Vortrag von Robert Levin gehört haben,[10] verlangt er, die Aussage des Komponisten möglichst klar und rein wiederzugeben und nicht zu stark eine davon abweichende eigene Aussage zu betonen. Ganz zu Beginn der Interpretation soll der musikalische Text

А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

Тридцать две сонаты

БЕТХОВЕНА

Исполнительские комментарии

Составитель, редактор, автор статьи Д. БЛАГОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Москва · 1966

Abbildung 2 Titelseite von Goldenweisers Kommentarband zu den Beethoven-Sonaten

stehen, der den Ausgangspunkt der Interpretation bildet und zum Leben erweckt werden muss. Dabei soll der Text nicht zur Selbstdarstellung missbraucht werden: Man muss die eigenen Ideen in den Dienst am musikalischen Text stellen, nicht umgekehrt. Dies ist das oberste Gebot von Goldenweiser, auch im Hinblick auf die Redaktion seiner Ausgabe. Damit verneint er keinesfalls die Individualität einer Interpretation, die aus der Verbindung von persönlicher Auffassung und musikalischem Notentext entsteht, stellt letzteren aber an erste Stelle. Seine Herangehensweise beginnt zudem mit dem Gesamtwerk und richtet den Blick dann in zweiter Linie auf Details, nicht umgekehrt. Anscheinend war dies laut Braginski im Unterricht nicht anders: zunächst sprach er über eine

10 Siehe den Beitrag von Robert Levin in diesem Band, S. 249–261.

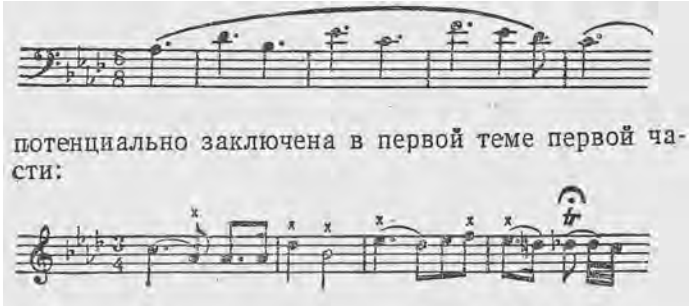


Abbildung 3 Anlage des Fugenthemas im Hauptthema des ersten Satzes, Ausgabe Goldenweiser

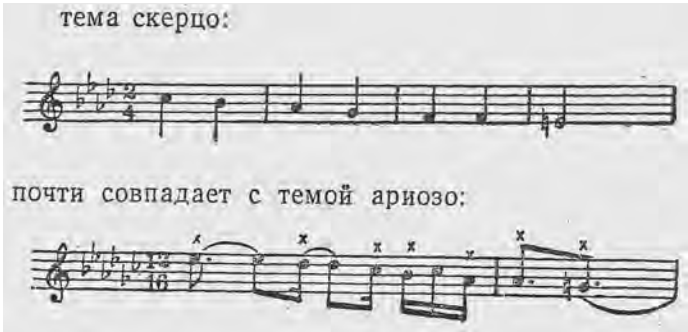


Abbildung 4 Anlage des Scherzothemas im thematischen Material des Arioso, Ausgabe Goldenweiser

Sonate als Ganzes, die Großform. Dazu gehören auch thematische Querverbindungen zwischen den Sätzen, die er quasi als Geheimcode für die ganze Sonate hervorhebt. So weist er im Fall der *Sonate* op. 110 – ich habe mich hier auf jenes Stück beschränkt, das ich selbst als Pianist bereits fast dreißig Jahre im Repertoire habe und das zu einer Art ständigem Begleiter geworden ist – auf das Fugenthema des dritten Satzes hin, das er bereits im ersten Satz angedeutet sieht und deshalb mit Kreuzen markiert (Abbildung 3). Ebenso sieht er die fallenden Linien des Scherzos als thematisches Material des Arioso (Abbildung 4) vorhanden.[11] Dazu kann es verschiedene Meinungen geben, dennoch erscheint mir bemerkenswert, wie er die großen Linien betont. Das geht auch über das einzelne Werk hinaus. So zieht er etwa von der *Sonate* op. 110 die Parallele zur ersten *Sonata quasi una fantasia* Es-Dur op. 27 Nr. 1, die gewisse formale Ähnlichkeiten aufweist: der eröffnende Sonatensatz, eine Art Scherzo in der Mollparallele an zweiter Stelle, der komplexe dritte Satz mit langsamer Einleitung und einem Allegro, das von der Coda durch eine Wiederaufnahme des langsamen Teils getrennt ist. Gleichzeitig betont er aber auch, dass die *Sonate* op. 110 natürlich viel komplexer und größer angelegt ist als die zwanzig Jahre zuvor entstandene *Sonata quasi una fantasia*.[12]

Goldenweiser ist der festen Ansicht, dass solche Parallelen bei Beethoven keinesfalls zufällig zu finden seien: Alles sei geplant und minutiös konzipiert, wobei er als Beispiel

11 *Л. Бетховен. Сонаты* [Beethoven. Sonaten in 4 Bänden], hg. von Alexander Goldenweiser, Moskau ²1964, Bd. 4, S. 268; in der Folge zitiert als »Ausgabe Goldenweiser«.

12 Goldenweiser: Die 32 Klaviersonaten Beethovens, S. 247.

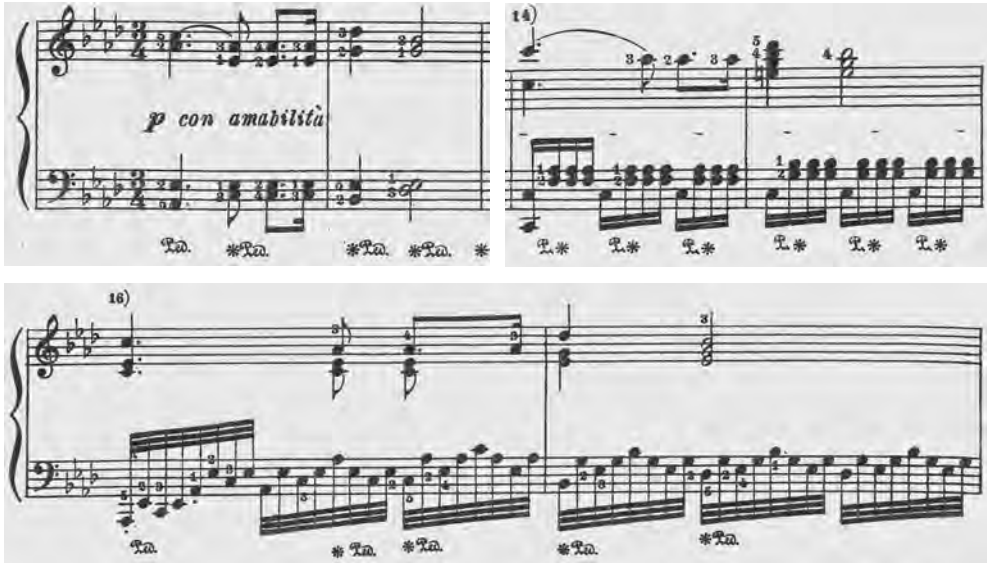


Abbildung 5 Das Hauptthema in unterschiedlicher Begleitung. Oben links: original (Takt 1 f.); oben rechts: mit dem Begleitthema aus Takt 5 (Takt 40 f.); darunter: mit der Zweiunddreißigstelfigur aus Takt 12 (Takt 56 f.), jeweils Ausgabe Goldenweiser

das erste Thema des ersten Satzes angibt, dessen Begleitung nach dem choralartigen Beginn einmal mit der Begleitung der gesanglichen Melodie ab Takt 5, ein anderes Mal mit der Zweiunddreißigstelfigur von Takt 12 kombiniert wird (Abbildung 5).[13]

Neben solchen formalen Bemerkungen und Hinweisen für die Gestaltung bilden die Fingersätze eine weitere wichtige Ebene der Edition. In der Russischen Klavierschule stellt diese ›Applicatura‹, also die Einrichtung von Fingersätzen, eine halbe Wissenschaft dar. In Neuhaus' berühmter *Kunst des Klavierspiels*[14] etwa gibt es ein ganzes Kapitel über Fingersätze. Goldenweiser nun stellt als Besonderheit dieser Sonate ihren Charakter und ihre Gesanglichkeit hervor und betont, dass es sich um das einzige Klavierwerk mit der Vortragsanweisung »con amabilità« handelt. Deshalb plädiert er für ein möglichst ausgewogenes Legato und lässt den gleichen Ton fast nie mit demselben Finger spielen (siehe Abbildung 5). In dieser Art zieht sich das praktisch durch die ganze Sonate, wobei es sich um teilweise zwar sehr knifflige, aber jedenfalls sehr ideenreiche Fingersätze handelt. Bevor wir stärker ins Detail gehen noch zum Pedal: In Anhang gibt es ein ganzes Kapitel zum Pedal, wobei er da in meinen Augen Beispielhaftes leistet. Es mag banal klingen, aber er weist darauf hin, dass das Pedal nur untermauern sollte, was nötig ist, ohne das artikulatorische Bild von Beethoven zu verstecken oder zu über-

13 Ebd., S. 250.

14 Heinrich Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, Köln 1967 [orig.: *Об искусстве фортепьянной игры* Moskau 1958].

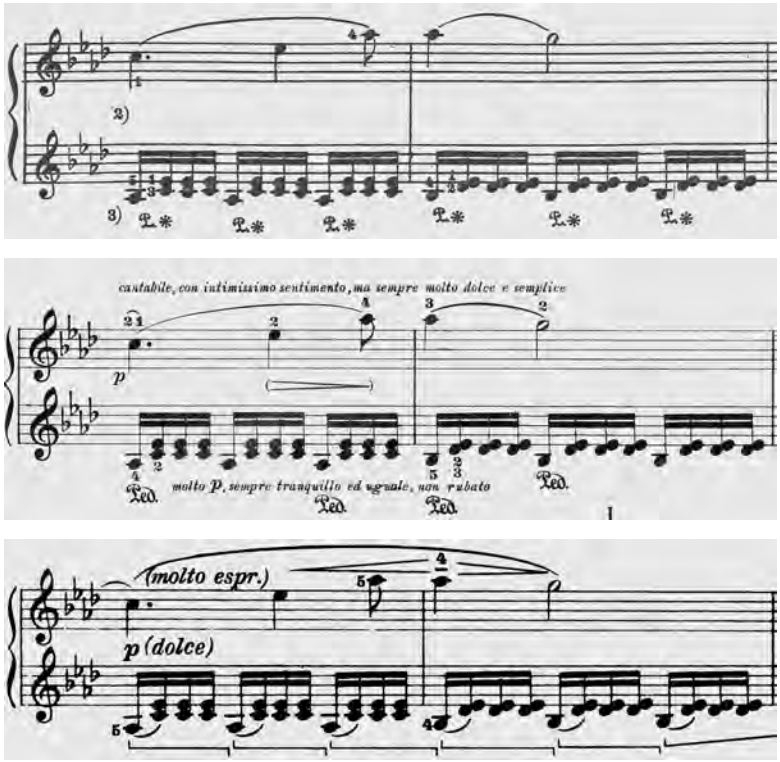


Abbildung 6 Beethoven: *Sonate* As-Dur op. 110, I. Moderato cantabile molto espressivo, Takt 5f. in den Ausgaben von Goldenweiser (oben), Schnabel (Mitte) und Casella (unten)

tünchen.[15] Das erste Seitenthema beispielsweise pedalisiert er äußerst sparsam, nur jeweils auf die erste Sechzehntel, während andere Pianisten wie Artur Schnabel oder Alfredo Casella massiv mehr Pedal einsetzen (Abbildung 6).[16]

Für unsere modernen Ohren ist sein Pedalgebrauch womöglich fast schon zu minimalistisch, aber mit seinen Fingersätzen und im Hinblick auf seine Absicht, die Klarheit und Durchhörbarkeit von Beethovens Musik zu betonen, finde ich das zumindest als Ausgangspunkt für die eigene Arbeit unglaublich inspirierend. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er bei Stellen, an denen Beethoven selbst das Pedal besonders innovativ eingesetzt hat – etwa zu Beginn des dritten Satzes –, in eckigen Klammern die originale Pedalisierung angibt, sich aber gleichzeitig erlaubt, eigene Vorschläge zu ergänzen (Abbildung 7).

Grund dafür ist nicht zuletzt das veränderte Instrumentarium, klingen doch gewisse Wechsel und Dissonanz-Zusammenklänge auf dem modernen Flügel ganz anders als auf einem Instrument zu Beethovens Zeit.[17] Über diese Praxis kann man im Zeitalter der

15 Goldenweiser: Die 32 Klaviersonaten Beethovens, S. 274.

16 Beethoven. 32 Sonate per pianoforte, hg. von Artur Schnabel, Mailand [circa 1949], Bd. 3, S. 221; Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven, hg. von Alfredo Casella, Mailand 1919/20, Bd. 3, S. 170.

17 Er selbst betont diese historische Komponente; vgl. Goldenweiser: Die 32 Klaviersonaten Beethovens, S. 274.

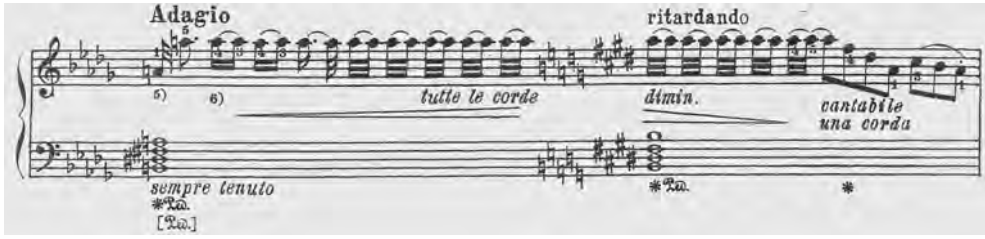


Abbildung 7 Pedalisierung im Adagio ma non troppo, Takt 5, mit Originalangaben und eigenen Vorschlägen, Ausgabe Goldenweiser, S. 182

Urtext-Ausgaben geteilter Meinung sein, immerhin scheint es mir lobenswerter zu sein als das Vorgehen von Paderewski, Bronarski und Turczyński, die in der ersten Chopin-Gesamtausgabe ziemlich willkürlich vorgingen, wenn sie ein Pedal als unpassend oder für den modernen Flügel als falsch befanden.[18] Erst mit der neuen Urtext-Ausgabe sind die originalen Pedalisierungen von Chopin wieder greifbar – und mit ein wenig Geschick lassen sie sich durchaus auch auf dem modernen Flügel umsetzen, wobei sich ganz andere Klangeffekte ergeben als bei den Vorschlägen von Paderewski und seinen Mitarbeitern.

Doch zurück zu Goldenweisers Beethoven-Ausgabe und zu einigen Details aus dem ersten Satz der *Sonate* op. 110. Ich habe bereits angedeutet, dass sich in Goldenweisers Kommentaren seine verschiedenen Rollen mischen. Neben dem akribischen Herausgeber und dem versierten Konzertpianisten tritt insbesondere der fürsorgliche Lehrer zutage: Immer wieder finden sich Erklärungsversuche zu bestimmten Aspekten des Werks, von allgemeinen Voraussetzungen bis zu konkreten Hilfestellungen.

Das choralhafte Thema des Beginns etwa soll mit größter Schlichtheit gespielt werden, bevor sich der Charakter der Musik nach der kleinen Kadenz ändert. Der homophone Satz des Beginns geht über in eine akkordisch begleitete Melodie und in virtuose Passagen. Bei den punktierten Oktavsprüngen in Takt 20 betont er die Konzentration auf den Dialog der langen Noten, die er hervorgehoben wünscht. Zudem unterstreicht er die minutiöse Phrasierung, die er auch in praktischer Hinsicht verdeutlicht – beispielsweise, dass das Ende gewisser auf dem Klavier schwieriger Bögen nicht betont werden dürfe. Er weist auf allgemeine Stilmerkmale von Beethovens letzten Sonaten hin, etwa die gerne eingesetzten extremen Registerkontraste, im Fall von Takt 27/28 von über vier Oktaven. Dazu empfiehlt er zwecks Klarheit der harmonischen Modulation, den Übergang zur Durchführung nicht, wie in anderen Ausgaben vorgeschlagen, zu binden, sondern die Passage zuerst abzuschließen und so den Einschnitt zu betonen. Mit der Durch-

18 *Fryderyk Chopin. Dzieła Wszystkie. Według autografów i pierwszych wydań z komentarzami krytycznymi* [Sämtliche Werke. Nach den Handschriften und Erstausgaben mit kritischen Kommentaren], hg. von Ignacy J. Paderewski, Ludwik Bronarski und Józef Turczyński, Krakau/Warschau 1949–1961.

führung beschäftigt er sich sowieso ziemlich ausführlich. Dabei betont er die zwei Ebenen, mit dem Thema in der rechten Hand und der melismatischen Begleitung. Allerdings macht er geltend, dass die Sache so einfach nun auch wieder nicht ist, da die linke Hand keineswegs bloß einstimmig sei (Abbildung 8).[19]

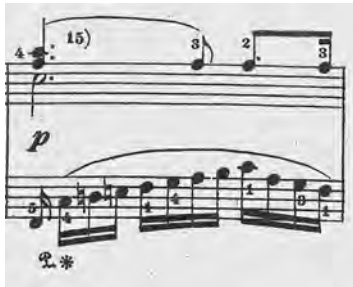
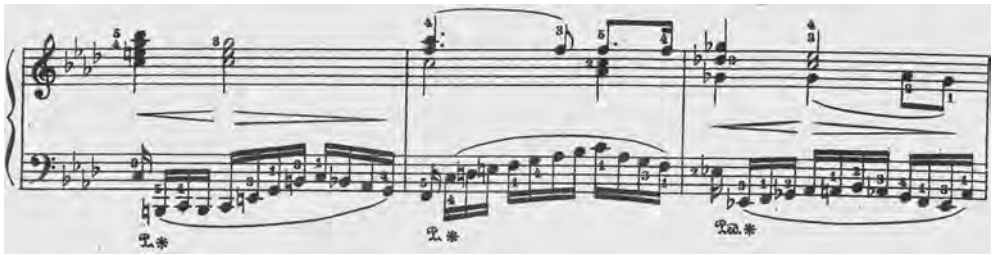


Abbildung 8 Zwei- oder dreistimmig? Erster Satz, Takt 44–47, Ausgabe Goldenweiser



Seiner Meinung nach ist in der linken Hand ebenfalls ein Dialog versteckt: zwei verschiedene Klangebenen, die man hervorheben muss. Sowieso muss extrem nuanciert gespielt werden. In Takt 45 etwa ist in der rechten Hand der erste Akkord klar wichtiger, der zweite Akkord soll entlastet werden, obwohl Beethoven in der linken Hand ein Crescendo schreibt – das Crescendo gilt seiner Meinung nach eben nur für die linke Hand, die unabhängig von der rechten spielen soll. Gewisse dynamische Konzepte entwickelt er aus Parallelstellen, etwa in Bezug auf die Reprise des Themas, das eine Bezeichnung vermissen lässt. Goldenweiser verweist auf das spätere Diminuendo und argumentiert zudem für einen Kontrast zur Durchführung, die ein wirkliches Piano wenig überzeugend wirken ließe. Seine These ist deshalb, diese Passage etwas lauter und breiter zu spielen, damit die formale Dramaturgie der Sonate klarer wird: Die Reprise ist nicht einfach Wiederholung der Exposition. Gelegentlich finden sich auch harmonische Analysen, beispielsweise zum zweiten Leggiero-Thema in E-Dur und dazu, wie Beethoven diese Tonart wieder verlässt.[20]

19 Vgl. Goldenweiser: *Die 32 Klaviersonaten Beethovens*, S. 248 f.
20 Ebd., S. 250.

Den zweiten Satz – Allegro molto – behandelt Goldenweiser als Scherzo, selbst wenn er nicht mit Scherzo überschrieben ist. Letztere Tatsache begründet er insofern, als ein Scherzo normalerweise in einem Dreiermetrum steht, dieser Mittelsatz der Sonate aber im Zweivierteltakt notiert ist. Gleichzeitig ist Scherzo natürlich eine Charakterbezeichnung – und diesen Satz darf man durchaus so verstehen. Eine große Debatte unter Pianisten und unterschiedliche Interpretationen gibt es um das Ende dieses Satzes beziehungsweise um den Beginn des nachfolgenden Adagios. Beethoven schreibt in seinem Manuskript nämlich nirgends eine Aufhebung des Pedals. Von Bülow beispielsweise druckt zwar eine Aufhebung, gibt aber gleichzeitig im Kommentar an, dass er die Stelle anders interpretiert: Er lässt das f liegen und übernimmt es für den Beginn des Adagios in die rechte Hand.[21] Goldenweiser wiederum ist – wie Schnabel – klar dafür, den Satz abzuschließen, bevor der Folgesatz beginnt. Während Schnabel von einer Verlängerung des letzten Tons und einer »Luftpause« von 12 Takten spricht, schlägt Goldenweiser vor, den Akkord in der rechten Hand und die letzte Achtel f der linken Hand ohne Pedal ausklingen zu lassen.[22]

Für den nun folgenden dritten Satz mit langsamer Einleitung und Fuge empfindet Goldenweiser aufrichtige Bewunderung. Gemäß seiner Aussage scheint in Russland damals die Auffassung vorgeherrscht zu haben, dass Beethoven ein schlechter Kontrapunktiker sei und in seinen Fugen weit hinter Bach stehe. Goldenweiser versucht dies zu widerlegen und stellt sich auf den Standpunkt, dass Beethoven keinesfalls ein Bach-Epigone gewesen sei und deshalb einen ganz neuen, eigenen Fugenstil kreiert habe, der von einem sehr melodischen Kontrapunkt ausgehe und die damaligen Komponisten ungleich mehr beeinflusst habe als Bachs Fugen.[23] Dieses Flechtwerk von unabhängigen Melodien gilt es in einer Interpretation klar zu zeigen. Was das Tempo für diesen Satz angeht, plädiert er für ein und dasselbe Zeitmaß in Adagio und Fuge. Drei Sechzehntel im ersten »Arioso dolente« entsprechen drei Achteln aus der Fuge. Als Beleg führt er an, dass am Ende der Fuge, in der Kadenz auf der Dominante dasselbe Achtelmotiv auftaucht wie im nachfolgenden 12/16-Takt und Beethoven dort »Lo stesso tempo di Arioso« verlangt.[24] Das identische Tempo von Arioso und Fuge generiert den großen Zusammenhang für diesen einzigartigen Satz, der am Ende durch die Quasi-Verdopplung des Tempos (Meno Allegro) starke Schlusswirkung gewinnt.

21 Ausgabe von Bülow, S. 107.

22 Ausgabe Schnabel, S. 234; Ausgabe Goldenweiser, S. 270.

23 Vgl. Ausgabe Goldenweiser, S. 270 f.

24 Während diverse Ausgaben, darunter Schnabel, die Spielanweisung an dieser Stelle zu »L'istesso tempo dell'Arioso« korrigieren und so eindeutig festlegen, bewahrt Goldenweiser das im Erstdruck angegebene und verschieden interpretierbare »L'istesso tempo di Arioso«.

Soweit also zu Goldenweisers Ausgabe der Beethoven-Sonaten. Ich hoffe, sie kann in Zukunft vermehrt als Ausgangspunkt für Diskussionen und für neue Annäherungen an Beethoven dienen – als Zeugnis des musikalischen Denkens einer Epoche in der Geschichte der Pädagogik und der Auseinandersetzung mit Beethoven in Russland.[25] Faszinierend finde ich eine These, die Braginski im persönlichen Gespräch aufgestellt hat, dass nämlich in Goldenweisers Streben nach Klarheit, Differenzierung bei Pedaleinsatz und Artikulationen bereits Ansätze der späteren historisch informierten Aufführungspraxis aufscheinen. Dort sind letztlich ähnliche Prinzipien zu diesen Parametern maßgebend. Ans Herz gelegt hat mir Braginski auch die Tatsache, dass für Goldenweiser die fast schon pedantische Genauigkeit nie das eigentliche Ziel war. Diese Präzision war für ihn als Pianist und Pädagoge der Ausgangspunkt für ein weites Feld, das Raum ließ, die Kreativität im Klang und in der Behandlung all dieser Nuancen auszukosten, ja sie erst daraus zu entwickeln. Wie das nun klang, kann mittlerweile problemlos in einigen Aufnahmen erfahren werden, die von Goldenweiser auf Youtube kursieren – zwar nicht von der *Sonate* op. 110, aber immerhin von vier anderen Beethoven-Sonaten, die neben den schriftlichen Quellen von seiner Art der Annäherung an den großen Komponisten zeugen.[26]

(Transkription: Philippe Gaspoz, revidiert durch Daniel Allenbach)

25 Dies gilt umso mehr, als – wie ich während der Endredaktion dieses Textes feststellen durfte – zumindest der erste Band der Goldenweiser-Ausgabe erneut in einem Nachdruck (2017 wiederum bei Muzgiz) käuflich erhältlich ist.

26 *Sonate* F-Dur op. 10/2 (www.youtube.com/watch?v=Nkg9wlvSspc), *Sonate cis*-Moll op. 27/2 »Mondschein« (www.youtube.com/watch?v=Ai6lVslhmMw), *Sonate* C-Dur op. 53 »Waldstein« (www.youtube.com/watch?v=55OfRO3DdyA), *Sonate e*-Moll op. 90 (www.youtube.com/watch?v=exuYizvgB_U).

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

Thomas Gartmann

Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der *Klaviersonate* op. 14/1 für Streichquartett

»[I]ch habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[eigen]I.[nstrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach.«[1] Beethovens Brief vom 13. Juli 1802 an seinen Verleger Breitkopf verrät einiges an Stolz. Seine einzige Bearbeitung einer Klaviersonate für Streichquartett ist in der Tat weit mehr als Fingerübung. In die alte Gesamtausgabe bei Breitkopf fand sie gleichwohl keine Aufnahme, und der Forschungsstand ist hier mager: Ein Gelegenheitswerk und noch dazu eine Bearbeitung interessieren wenig, zumal bei einem Originalgenie, als welches Beethoven noch bis weit ins 20. Jahrhundert die Rezeption geprägt hat. Immerhin: Michael Steinberg erwähnt in »The early quartets« en passant, dass es sich hier eventuell um das erste Streichquartett Beethovens überhaupt handle.[2] Allein dies sollte unsere Aufmerksamkeit begründen.

Da kein Autograph überliefert ist, muss als einzige autorisierte Quelle wohl die Originalausgabe des Wiener Bureau d'Arts et d'Industrie von 1802 gelten.[3] Im gleichen Jahr folgte darüber hinaus Simrock in Beethovens Geburtsstadt Bonn, ebenfalls mit einem Stimmendruck.[4] Erstmals neu herausgegeben wird das Streichquartett in der Simrock-Ausgabe von 1875 durch Gustav Nottebohm, der 1887 auch einen Band mit Skizzen unter anderem für dieses Werk veröffentlichte und sich dabei fragte, ob diese Skizzen nun eher für ein Klavierstück oder für mehrere Instrumente sprächen – was er vorsichtig als »nicht unmöglich« bezeichnete.[5] 1910 gibt Wilhelm Altmann als erster eine Partitur

1 Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1: 1783–1807, hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 116.

2 Michael Steinberg: The Early Quartets, in: *The Beethoven Quartet Companion*, hg. von Robert Winter und Robert Martin, Berkeley u. a. 1994, S. 145–148, hier S. 145.

3 [Violinstimme:] *Quatuor / pour / deux Violons Alto et Violoncelle, / d'après une Sonate. / composée et dediée / à Madame la Baronne de Braun / par / Louis van Beethoven / arrangé par luis même. / 17. 1 ſ 15 X^r. / A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.*

4 *Quatuor / pour / deux Violons Alto, et Violoncelle, / d'après une Sonate. / Composée et dediée / à Madame la Barone [sic] de Braun / PAR / LOUIS VAN BEETHOVEN. / arrangés par luis même. / à Bonn, Chez N. Simrock. Prix 3.^tt 10. N°. 242. Fl: 1.1/4.*

5 »Wenn man einzelne Stellen des skizzirten Stückes ins Auge fasst, so kann es fraglich erscheinen, ob es für Clavier oder für mehrere Instrumente gedacht ist. Beethoven hat die Sonate später für vier Streichinstrumente gesetzt, und es ist nicht unmöglich, dass eine solche Verwendbarkeit schon bei der Conception ins Auge gefasst war.« Gustav Nottebohm: Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1, in: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, hg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887, S. 45–59, hier S. 47.

heraus,[6] und zwar als Synopsis der beiden Fassungen, und gestattet so Vergleiche, die er in einem Aufsatz fünf Jahre zuvor schon ansatzweise selbst vorgenommen hatte,[7] um »in dieser Form besonders angehenden Musikern eine Vorstellung davon zu geben, wie ein Meister der Tonkunst einen ursprünglichen Klaviersatz für Streichinstrumente umgearbeitet hat.«[8] Entsprechend titelt er seine Ausgabe denn auch als *Quartett. Bearbeitet nach der Klavier-Sonate E-dur Op. 14 No. 1 von Beethoven selbst.*[9] Auch Altmanns Befund schließt zumindest für den dritten Satz eine Streicherbesetzung als Original nicht aus.[10]

In der Musikwissenschaft findet die Quartettfassung erst später wieder Beachtung: Auf die Bearbeitung als solche konzentriert sich auch ein Aufsatz mit dem schlichten Titel »Beethoven's Op. 14, No. 1« von Watson Forbes, der in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs in der *Musical Times* erscheint:

> »[...] the chief interest in the work must inevitably lie in the arrangement itself and how Beethoven accomplishes it. [...] For the insight it affords into what he considered a good arrangement (i. e. good enough to be published), no more interesting or instructive score could be imagined.«[11]

Forbes macht dabei verschiedene Beobachtungen und stellt viele Fragen, zum Tonartenwechsel, zu Satz, Dynamik, Artikulation, Pedalgebrauch, auch wenn er zumeist die Antworten offenlässt. Immerhin: er deckt viele spezifische Unterschiede auf und erklärt einige davon plausibel. Insbesondere zeigt er einige typisch Streicher-idiomatische Lösungen.

Im Beethovenjahr 1970 kommt Michael E. Broyles nochmals auf Nottebohms Frage zurück, ob das Werk ursprünglich nicht doch für Streicher gedacht gewesen sei. Mit Nottebohm[12] datiert er die Sonate auf spätestens 1795;[13] weil just in jenem Jahr Graf

6 Ludwig van Beethoven: *Quartet F major for 2 Violins, Viola and Violoncello* [Op. 14 No. 1], hg. von Wilhelm Altmann, London u. a. 1910.

7 »Um Beethovens echt quartettmässige Bearbeitung dieses Finale klar erkennen zu lassen, habe ich in der Notenbeilage dieses Heftes die Partitur der Streichquartettbearbeitung mit der untergelegten Originalklavierstimme veröffentlicht, so dass jeder ohne weiteres sich die gewichtigen Unterschiede im Quartett- und Klaviersatz, die Arbeitsmethode Beethoven vor Augen führen kann.« Wilhelm Altmann: Ein vergessenes Streichquartett Beethovens, in: *Die Musik* 5 (1905/06), Bd. 17, S. 250–257, hier S. 257.

8 Wilhelm Altmann: [Vorwort], in: Beethoven: *Quartett*, S. IV.

9 Ebd., S. 1.

10 »Unter diesen Umständen macht das Finale einen durchaus originalen Eindruck«. Altmann: Ein vergessenes Streichquartett Beethovens, S. 257.

11 Watson Forbes: Beethoven's Op. 14, No. 1, in: *Musical Times* 86 (1945), S. 108–111, hier S. 109.

12 Nottebohm: Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1, S. 59.

13 Michael E. Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1 – Originally for Strings?, in: *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), S. 405–419, hier S. 406. Demgegenüber datiert Myron Schwager und mit ihm seither die Musikwissenschaft die Sonate erst auf 1798/99 respektive deren Quartettfassung

Anton von Apponyi Beethoven für ein Streichquartett anfragte, spreche diese Datierung für die Hypothese des Streicheroriginals. Außerdem seien die Skizzen neben solchen zum B-Dur-Konzert für Klavier notiert, das im genannten Jahr uraufgeführt wurde. Auf diese Zeit verwiesen auch der noch beschränkte Klavierumfang[14] und das Umfeld der hier ebenfalls skizzierten Mandolinensonate.[15]

Als zweites Argument nennt Broyles den untypischen Klaviersatz: in den ersten beiden Sätzen unpianistisch dünn und mit nur wenig massiven Akkordstrukturen; rar seien auch die Klavierfigurationen, außer im Finale.[16] Allerdings: Wenn er argumentiert, die ersten zwei Sätze seien sehr idiomatisch für Streicher gesetzt, kann man auch dagegenhalten, dass dies sich eben der besonderen Qualität der Bearbeitung durch Beethoven selbst verdankt.

Und gerade bei seinem zweiten Exempel (Abbildung 1) – das er eigentlich dafür verwendet, die durch den beschränkten Tastaturumfang notwendige Beugung der Melodielinie im Takt 136 zu zeigen – sieht man, dass der Klaviersatz gar nicht so dünn ist wie behauptet, sondern aus einem rasch wechselnden vierstimmigen Geflecht von Haupt- und Nebenstimmen und Klangverdoppelungen besteht, von dem sich der Streichersatz mit seiner ausgeprägten Trennung von Melodie und Begleitung genuin unterscheidet. Gerade hier hätte man ja erwartet, dass der eigentlich typische Quartettsatz des Klaviers übernommen und dessen dritte Stimme, da so Bratschen-affin, auch dieser zugeteilt würde.[17] Beethoven indessen entschied sich offensichtlich dagegen, zugunsten einer Verdoppelung der Begleitachtel im Einklang. Durch diese doch sehr überraschende Lösung zeigt er, wie stark er an der Gewichtung der Klänge interessiert ist. Vernachlässigen muss man übrigens die Differenzierung in der Phrasierung: Hier haben Broyles oder sein Setzer Beethovens Notation der mit Staccato abgesetzten Auftakte der Primgeige einfach nicht übernommen.[18]

auf 1802; vgl. Myron Schwager: A Fresh Look at Beethoven's Arrangements, in: *Music & Letters* 54 (1973), S. 142–160, hier S. 145.

14 Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 413. Auf den wachsenden Umfang der Klaviertastatur und die damit verbundenen neuen Möglichkeiten verwies bereits Nottebohm, der feststellte, dass Beethoven in seiner Skizze das dreigestrichene fis noch vermieden hätte, um es dann in der späteren Druckfassung einzuführen. Nottebohm: Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1, S. 51; vgl. hierzu auch den Beitrag von Martin Skamletz in diesem Band, S. 263–290.

15 Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 414.

16 »There is a seemingly unpianistic character to this sonata«; ebd., S. 407.

17 Diesen Hinweis verdanke ich Manuel Bärtsch.

18 Zur Abweichung in der Artikulation beider Fassungen gab Robert Levin am Symposium Folgendes zu bedenken: »Es gab so etwas wie die zweistimmige Legato-Regel in der linken Hand des Klaviers. Wenn es zwei Stimmen gibt, dann spielt man automatisch *legato*. Man bräuchte da keine Bögen. Insofern sind die Bögen in der rechten Hand mit der Behandlung in der linken Hand in Einklang

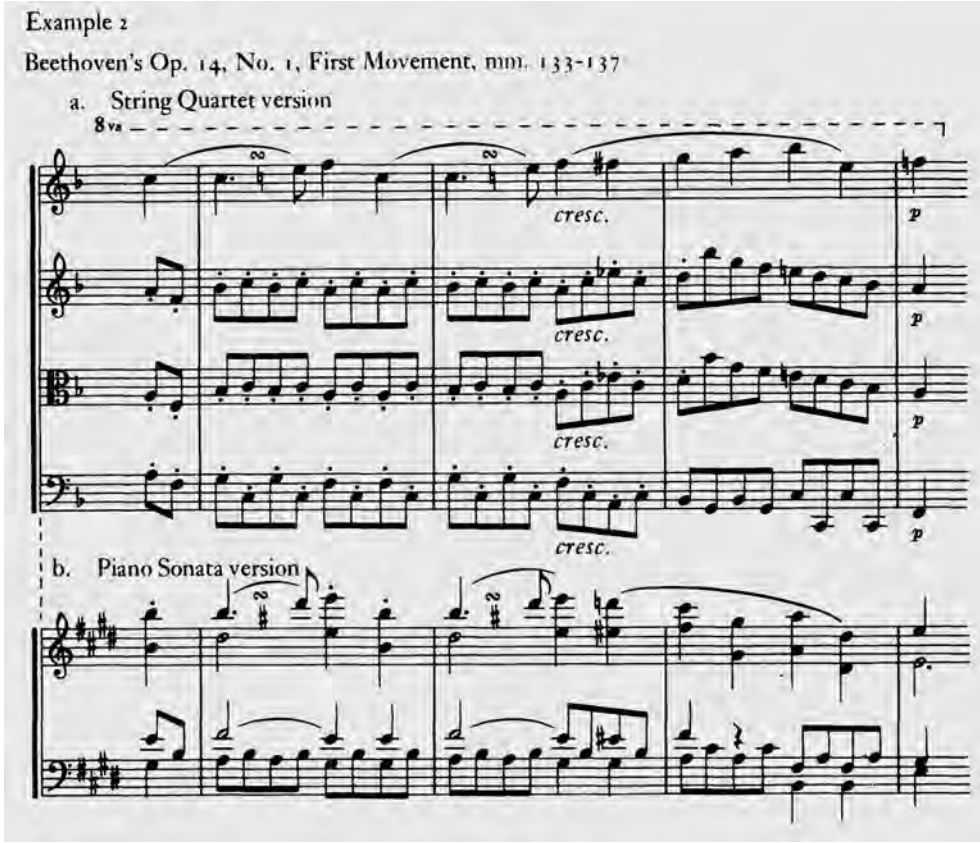


Abbildung 1 **Example 2 in Broyles' Aufsatz (S. 409): Synopsis, Takt 133–137**

Ein drittes Argument für ein Streicheroriginal bildet gemäß Broyles die pure Existenz dieser Bearbeitung trotz Beethovens genereller Abneigung solchen Unternehmungen gegenüber, denn er liest den Brief als grundsätzliche Problematisierung von Bearbeitungen;[19] plausibel wäre hier aber auch eine Lesart als Ablehnung *unzulänglicher* Arrangements. Broyles Schluss lautet dann ziemlich vage: »It is impossible to demonstrate conclusively that the very first sketch, in Berlin, was not intended for string quartet. At the same time there is no firm reason to doubt that it was written for piano.«[20] Theoretisch wäre hier allerdings sogar denkbar, dass Beethoven ursprünglich an Streicher gedacht hat, die Skizze aber später für Klavier umarbeitete und im Hinterkopf bereits eine erneute Streicheralternative behielt.

zu bringen und Beethoven versucht offensichtlich, ein ganz anderes Gefüge in der Streicherfassung zu erzielen, was auch von seiner Einbildungskraft zeugt.«

19 »He also affirms his opposition to such arrangements«; Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 405.

20 Ebd., S. 415.

Unbestritten ist das zweite Fazit von Broyles: »Beethoven did write a piano sonata in a style relatively close to the string quartet idiom«.[21] Wenn hier Qualitäten des Streicherspiels sichtbar werden, kann man allerdings auch von einem quasi umgekehrten »musical embodiment of the singing quality« des neuen Wiener Streicher-Flügels[22] sprechen und sich den Kalauer »Nomen est omen« erlauben: Der Streicherflügel von 1796 wurde von Beethoven bekanntlich geschätzt für seinen leichten Anschlag und die gleichsam singende Klangqualität.

»Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen«? Kehren wir nun wieder zu Beethovens Brief zurück. Über die Beweggründe, die ihn dazu veranlasst haben, diese Bearbeitung vorzunehmen, schreibt Beethoven nur indirekt. Vielmehr spricht er von seinem grundsätzlichen Dégoût gegenüber solchen Arbeiten und von der großen Herausforderung, die sich durch die Gegensätzlichkeit der Instrumente ergibt. Möglicherweise will er mit seiner eigenen Arbeit gar verhindern, dass weitere, unzulängliche Arrangements verfertigt werden – Michael Steinberg erwähnt nicht weniger als zwölf veröffentlichte zeitgenössische Quartettbearbeitungen von Klaviersonaten, die meisten davon anonym verfertigt.[23] Wir vernehmen auch, mit welch berechtigtem Stolz der Komponist die Neufassung vornahm, für die es »Gewandtheit und Erfindung« brauche – also Handwerk und Kreativität:

> »die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar *Klaviersachen* auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur *Mozart* könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie *Haydn* auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von *meinen Klaviersonaten auch*, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu *überwinden* man entweder selbst der *Meister sein muß*, oder wenigstens dieselbe *Gewandtheit* und *Erfindung* haben muß«.[24]

Über das *Wie* erfahren wir in diesem Brief an den Verleger wenig, Konkretes schon gar nicht, außer den drei Kategorien Wegbleiben, Umändern und – am schwierigsten – Hinzutun.

Interessanterweise gebraucht Beethoven für das Bearbeiten gleich zwei verschiedene Begriffe: das Übersetzen, womit er die Übertragung in eine genuin andere – explizit gar »entgegengesetzte« – Instrumentalsprache bezeichnet, und das Überpflanzen, das eine

21 Ebd., S. 416.
22 Ebd., S. 417.
23 Steinberg: The Early Quartets, S. 146.
24 Beethoven: *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 116 (Kursivierungen als Unterstreichungen im Original, in der Gesamtausgabe gesperrt).

organische Verwandlung impliziert und zugleich eben auch ein Synonym zu Übersetzen ist, verweist doch Grimms Wörterbuch auf die zeitgenössische Verwendung des Begriffs »Überpflanzer« als »verdeutscher [...] und überpflanzer ausländischer theaterstücke.«[25]

Gelesen als Beitrag zur Interpretationsforschung ist Beethovens Bearbeitung aber auch Erläuterung, Kommentar zur Klavierfassung. Die Bearbeitung vermittelt so indirekt wichtige Kenntnisse zu klanglicher Verdichtung, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, ja sie kann auch Fragen der Edition neu beleuchten: Wo hat vielleicht Beethoven etwa doch Recht mit artikulatorischen oder dynamischen Unterscheidungen, die im kritischen Bericht wie üblich zwar angemerkt, aber eingeebnet – wenn nicht gar stillschweigend angeglichen – werden? Allerdings ist dabei Vorsicht geboten, weil von beiden Fassungen Beethovens Handschrift fehlt. Immerhin wirkt der bei Mollo in Wien gestochene Erstdruck überaus zuverlässig und bildete den Auftakt für eine längere Zusammenarbeit mit dem Komponisten.

Im Folgenden soll nun anhand ausgewählter Stellen versucht werden, zu beschreiben, *wie* er es gemacht hat – und *warum* gerade so.

I Beginnen wir mit dem Anfang des ersten Satzes. Es ist die einzige Eigenbearbeitung, für die Beethoven eine Transposition vornahm. Diese hat verschiedenste Ursachen: Einerseits liegt F-Dur besser in den Streicher-Fingern als E-Dur. Andererseits sind so verschiedentlich klangliche Effekte möglich, beispielsweise der Einsatz leerer Saiten von Viola und Violoncello, um bei der ersten Schlusskadenz die Dominante zu bekräftigen.[26] Dieses tiefe H des Originals, das gerade an strukturell exponierten Stellen auftaucht, wäre im Übrigen auf Cello und Bratsche gar nicht spielbar.[27]

Wir haben hier nun als Ausgangspunkt einen Vordersatz über 3+1 Takte, der zu *einer* Phrase des Klaviers zusammengebunden ist und sich dann in imitierendem Figurenwerk auflöst (Abbildung 2). Im Quartett ist die Phrase jedoch in 2+1+1 Takte unterteilt; mit der Verkürzung der Bögen respektive mit dem dadurch verbundenen Bogenwechsel ist ein Crescendo ab dem dritten Takt möglich,[28] gestützt durch die klangliche Intensivie-

25 Lemma »Überpflanzen«, in: Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 23, Sp. 444, online abrufbar unter www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=ueberpflanzen (letzter Zugriff 7. Februar 2019).

26 Darauf weist auch Forbes hin: Beethoven's Op. 14, No. 1, S. 109.

27 Vgl. auch Ludwig Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer [sic] nach«. Beethovens Streichquartettbearbeitung der Klaviersonate opus 14 Nr. 1, in: *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und vom Beethoven-Archiv Bonn*, hg. von Martin Staehelin, Bonn 1981, S. 11–23, hier S. 14 f.

28 Das wachsende Interesse Beethovens am Crescendo fällt gerade in diese Zeit; vgl. hierzu Schwager: A Fresh Look at Beethoven's Arrangements, S. 149, der die Sonate hier allerdings irrtümlich auf 1788/89 datiert; auf S. 145 stehen die vermutlichen Jahreszahlen 1798/99.

Abbildung 2 Erstausgabe der Klavierfassung durch Mollo: *Deux Sonates pour le Piano-Forte / Composées et Dediées / à Madame La Barone de Braun / par / LOUIS VAN BEETHOVEN / Oeuvre 14 / a Vienne: Chez T. Mollo & Comp.* [1799], Takt 1–5

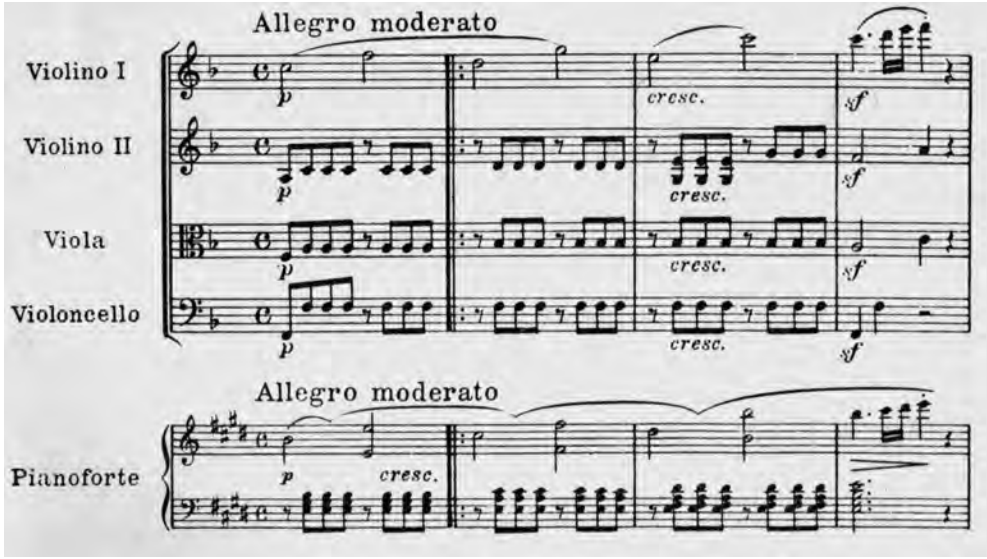


Abbildung 3 Erste Partiturausgabe der Quartettbearbeitung durch Wilhelm Altmann, Synopsis mit unterlegter Klavierfassung, 1. Satz, Allegro moderato, Takt 1–4

rung mit der gleichzeitig gespielten leeren G-Saite der zweiten Geige, die gleich auf ein Sforzato hinsteuert (Abbildung 3). Wegen diesem tiefen g scheint bei der zweiten Violine für die Crescendo-Bezeichnung im Erstdruck der Platz gefehlt zu haben. Takt 3 hat übrigens im Stimmenerstdruck bei der ersten Violine noch keinen Bogen; dieser wurde erst vom Herausgeber hinzugesetzt, wie auch das meiste in der Klavierdynamik, die Altmann – ob bewusst oder unbewusst – der Bearbeitung abgeschaut hatte, allerdings nicht konsequent: Beethoven beginnt hier sein Crescendo erst im dritten Takt, wo in der Klavierfassung die Linke vollgriffiger wird und die Harmonik sich dank des dominantischen Akkords über dem tonikalen Orgelpunkt *e* verdichtet.

In den ersten Takten oktaviert Beethoven jeweils den Melodieton auf der dritten Zählzeit (Tonika, Subdominante und Dominante). In der Streicherfassung verzichtet er zwar darauf; spielt man die Violinmelodie aber – wie es zu erwarten ist – in der ersten Lage, erhält man eine Schaukel-Bewegung dunkel-hell dank der unterschiedlichen

klanglichen Qualitäten von A- und E-Saite. Schließt man daraus wiederum zurück auf die Klavierfassung, würde dies bedeuten, dass eher an einen Klangeffekt denn an einen der Dichte gedacht ist.

In der variierten Wiederholung ab Takt 15 verbindet Beethoven dann die Mittel von Verdichtung und Aufhellung: Der chromatische Gang, bei dem im Original das erste Crescendo des Satzes einsetzt, wird hier durch Sexten und Oktavierung fülliger und durch die A-Saite der Primgeige aufgehellt. Wie bei der Klavierfassung werden die Klänge durch Staccatopunkte deutlich voneinander abgesetzt.

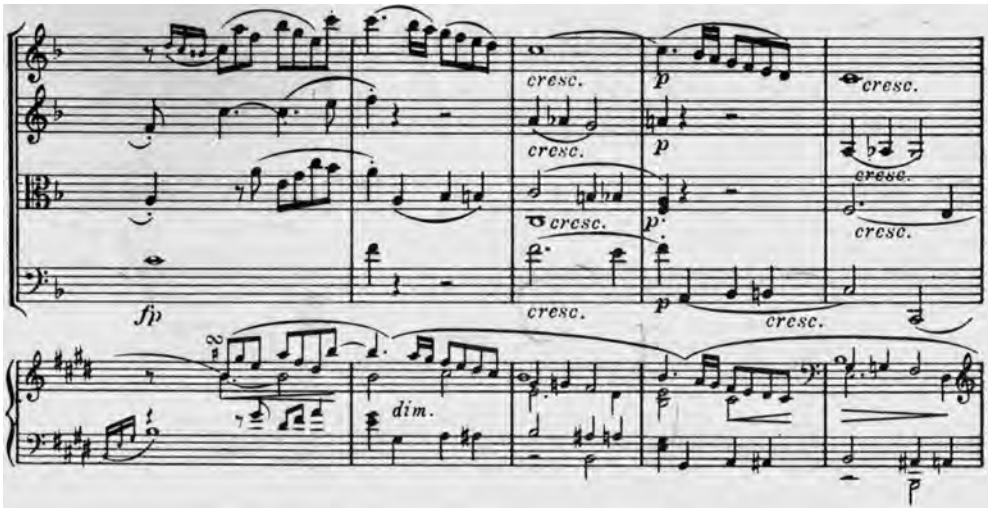


Abbildung 4 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 8–12

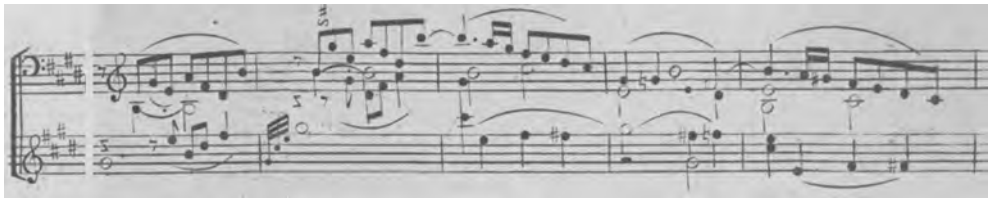


Abbildung 5 Ausgabe Mollo, 1. Satz, Takt 7–11

Takt 8 zeigt die ausgeschriebene Verzierung in der ersten Violine, wie Beethoven diesen Doppelschlag ausgeführt haben möchte. Streicher sind hier offenbar weniger beschlagen als Pianisten und benötigen die explizite Notierung. Das Arpeggio des Klavierbasses in Takt 8 wiederum echot im Cello mit dem Fortepiano, das es bei diesem naturgemäß weiterklingenden Instrument braucht, um den anderen Stimmen sofort Platz geben zu können. In Takt 10 geht die Bassfunktion zur Viola über, die sich emanzipiert und dies durch die offene C-Saite auch selbstbewusst unterstreicht. Das Streichercrescendo (Takt 10) unterstützt die Imitation von zweiter Geige und Bratsche, um diese als eigen-

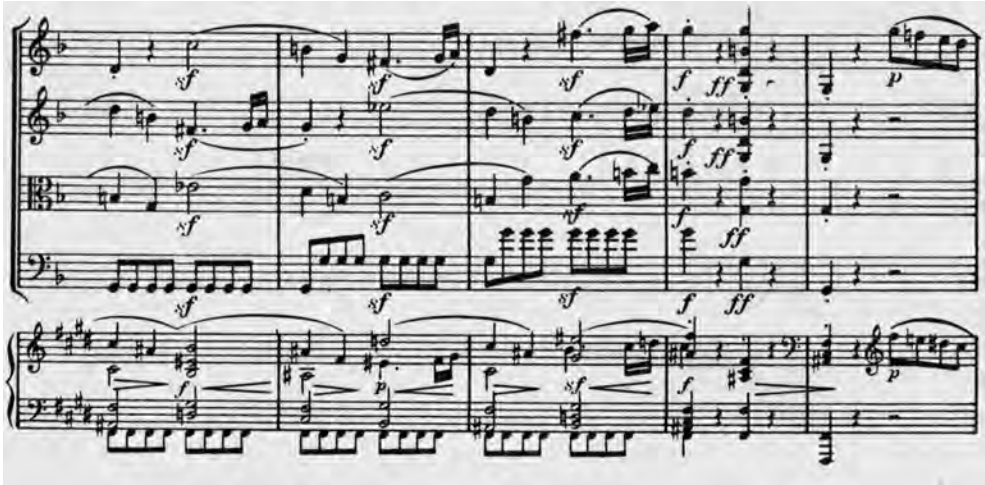


Abbildung 6 **Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 18–22**

ständige Stimmen zu beleuchten; das Piano subito auf Takt 11 gibt dann den beiden Außenstimmen Platz.

Die im Klavier zuvor durch den unterschiedlichen Tonraum recht klar, wenn auch nur implizit angelegte Vierstimmigkeit wird durch die so subtile Durchgestaltung der einzelnen Instrumente verdeutlicht. Die sich über mehr als drei Takte erstreckende gesangliche Klaviermelodie wandelt sich so zu einem stets neu belebten Wechselgesang der Streicher.

Ab Takt 16 denkt Beethoven in verschobenen Großtakten, bei denen er auf die dritte Zählzeit abwechselnd forte respektive piano einsetzen lässt und so dieses abgespaltene ursprüngliche Anhängsel des Vordersatzes besonders beleuchtet. In der Streicherfassung lässt er die Drei jedes Mal mit Sforzato akzentuieren, was auf das Klavier zurückprojiziert bedeutet, dass man auch das Piano subito so zu spielen hat, dass man davon beinahe erschrickt.

Mit dem ersten Klavier-Sforzato des Stücks (Takt 20) bereitet Beethoven dann die vollgriffige Schlusskadenz vor; im Quartett geschieht dies durch eine Verdoppelung der Stimmen, während die Dominante der Zieltonart C-Dur des Seitensatzes durch einen 10-stimmigen Fortissimo-Akkord, davon die Hälfte mit leeren Saiten, fast geräuschhaft rasselnd und durch die farbliche Differenzierung markiert wird (Takt 21, Zählzeit 3). Gleichzeitig wird der Orgelpunkt neu etappenweise oktaviert, der Klangraum damit geweitet und die Entwicklungsenergie auf den Binnenschluss hin merklich aufgeladen, wie Ludwig Finscher bemerkt.[29]

29 Vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 15.

Gehen wir nun weiter im Text, dem musikalischen Zeitverlauf zuliebe aber weiterhin mit Beobachtungen quer durch die unterschiedlichen Parameter. Wir erinnern uns, wie Beethoven die Kategorie des ›Hinzuthuns‹ unterstrichen hatte. Innerhalb weniger Takte sehen wir nun die verschiedensten kompositorischen Mittel von Ergänzungen:

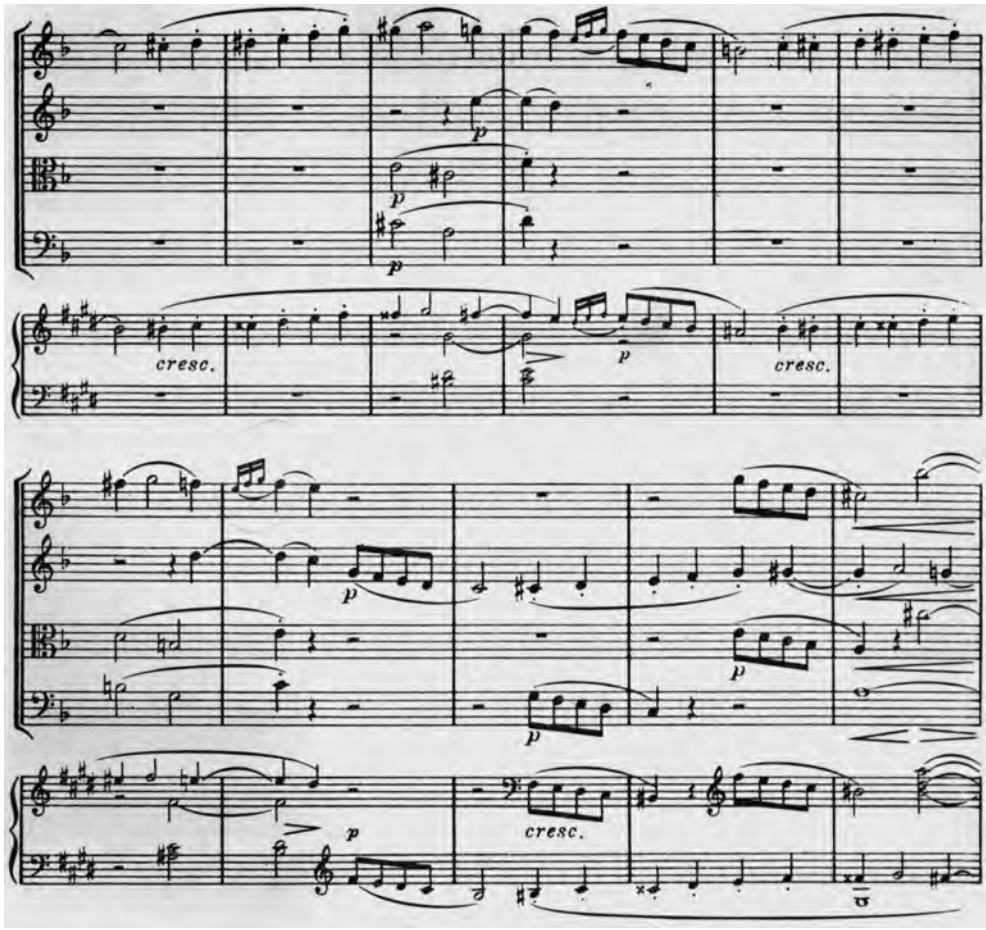


Abbildung 7 **Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 23–33**

Takt 25: durch die hinzugefügten Töne auf die Takteins bei der ersten Kadenz im Seitensatz (ins subdominantische d-Moll) intensiviert Beethoven die harmonische Spannung. Bereits die Appoggiatur zu Taktbeginn wird als 5-6-Bewegung ausharmonisiert, die Kadenz wird durch die zusätzliche Bassbewegung ⑦ - ⑤ - ① verstärkt. In der Klavierfassung war dies mit einer eigentlich nur virtuell respektive gestisch[30] auszuführenden *Messa di voce* angedeutet.

30 Finscher spricht hier von einer »suggestive[n] Aufforderung«, die »innere Spannung zu halten«; ebd., S. 22. Vgl. zu diesem Phänomen auch Alfred Brendel: »Was tut nun der Pianist, der den Klang einer angehaltenen Klaviernote angeblich nicht mehr beeinflussen kann? Er muß sich zunächst von dem

Takt 29/30: der Vorhalt, im Klavier eben nur mit einer Messa di voce hervorgehoben, wird durch den Gruppetto in der Primgeige betont, was zugleich auch auf eine mögliche kleine Dehnung zum Phrasenende hinweist. Die Wiederholung des Seitensatzes ab Takt 32 wird dann durch die Dezimenverdoppelung stärker gewichtet.

In Takt 33 setzt Beethoven beim Violoncello (wie beim Original) eine wohl breit zu dehnende Messa di voce – und übrigens nicht auf die Eins zu, wie es in der Gesamtausgabe später angeglichen wird; die Quartett-Bezeichnung bei Altmann stimmt für einmal.

Apropos solche Schweller: Die im Kritischen Bericht vom Herausgeber Ernst Herttrich als »nicht zwingend«[31] taxierte Angleichung bei den Messa-di-voce-Gabeln von Takt 124 und 128 kann man mit einem weiteren Argument bestätigen: Öfters individualisiert Beethoven eine Stimme wie hier die Viola (Takt 25) und gibt ihr mit einem solchen Schweller mehr Eigenprofil.

Takt 39: Dass Beethoven die Begleitung wirklich nur kurz hingetupft haben möchte, zeigen Staccatopunkte, auch wenn diese in der Klavierfassung noch fehlen.

Auch die Kategorie des ›Wegbleibens‹ ist wichtig. Das Klavier der Zeit besitzt im vollstimmigen Satz weniger melodische Tragkraft, deshalb braucht es ab Takt 40 die Oktavierung. Bei der Geige ist dies nicht notwendig, sie zeichnet auf der E-Saite genügend hell, außerdem wäre eine Oktavierung intonatorisch heikel – in op. 18 verlangt Beethoven solches dann trotzdem, zum Missvergnügen mancher Geiger und Zuhörerinnen. Oder war die Sekundgeige hier einfach noch mit ihrer Begleitfunktion beschäftigt? Ab Takt 43 geht's dann doch, und sie verhilft so zu einer klanglichen Steigerung.

›Umgeändert‹ heißt Beethovens dritte Kategorie. Ab Takt 46 betonen die gehäuften Sforzati die ostinaten Wechselnoten in den sechsten Skalenton der Seitensatztonart, stets zwischen leitereigener und varianter Wendung abwechselnd. Am Schluss der Exposition tritt in der Klavierfassung eine ähnliche Folge, hier der Wechsel Leitton – Grundton, jedoch nur akkordisch als geschärfte Dissonanz auf.

In der Quartettfassung wird ab Takt 59 der Leitton zur Tonart des Seitensatzes als ausgeschriebene Wechselnote betont und damit gleichzeitig auch ihre konstituierende Bedeutung für die Durchführung (ab Takt 68) vorweggenommen und so die motivische Arbeit verdichtet.

Vorurteil völlig freimachen, daß dies nicht möglich sei. Gesang muß ihm so sehr zur zweiten Natur geworden sein, daß selbst das widerstrebende Klavier sich seiner Vorstellung fügt. Der Klang längerer Noten auf dem Klavier ist modifizierbar 1. mit Hilfe der Begleitstimmen, falls solche vorhanden sind, 2. mit Hilfe synkopierten Pedals und 3. mit Hilfe von Bewegungsvorgängen, die die kantable Vorstellung des Pianisten sichtbar machen.« Alfred Brendel: Nachtrag zur »Werktreue« (1976), in: ders.: *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München 2007, S. 52–67, hier S. 58 f.

31 Ludwig van Beethoven: *Werke*, Abt. VI, Bd. 3: Streichquartette I, nach dem Text der Beethoven Gesamtausgabe von Paul Mies, neu hg. von Ernst Herttrich, München 1995, S. 43 zu Takt 124, 128.

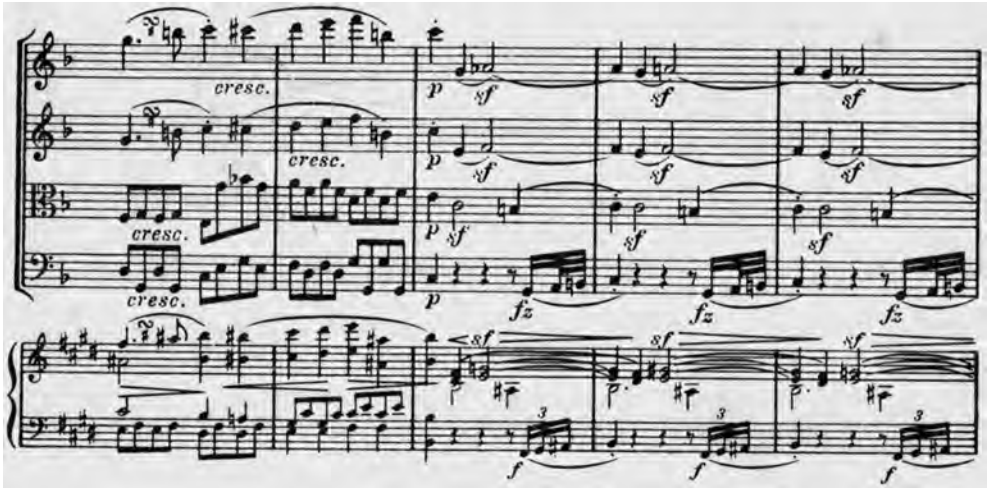


Abbildung 8 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 44–48

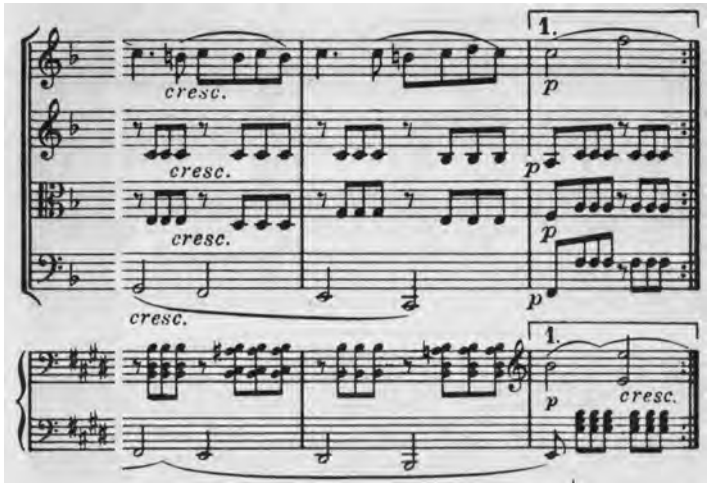


Abbildung 9 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 59–61a

Komplementär zu diesen Wechselnotensforzati, die durch das jeweils vorweggenommen Sforzato-C der Bratsche in ein eigentümliches Stolpern gerät, kommt noch die Bassstimme: In Takt 46 wird die Klavier-Basstriole im Forte neu gelesen als Sechzehntel plus zwei Zweiunddreißigstel.[32] Dies könnte nun bedeuten, dass Beethoven die jeweils erste Note einfach ein wenig dehnen wollte. Dies wiederum ließe sich auch auf den Vortrag der Klaviersonate zurückübertragen. Das ist zwar eine etwas kühne Hypothese, aber es ist durchaus möglich, dass dieses Fis als gehaltener Ton gedacht ist, ein pianistischer Effekt, der sich auf die Cellostimme nicht ohne Weiteres übertragen lässt und so die rhythmische Veränderung motivierte. In der Tat findet man bei einer zeitgenössischen Sonate von Giacomo Gotifredo Ferrari ein Fingerpedal, das jeweils das

32 Das Forzato ist ein Zusatz von Altmann.

Gewicht auf der untersten (und ersten) Note einer Gruppe beibehält und sie so leicht dehnt.[33]

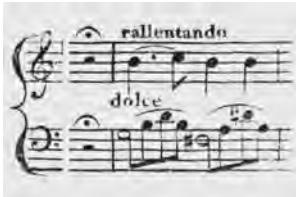


Abbildung 10 Giacomo Gotifredo Ferrari: *Klaviersonate* C-Dur op. 10 Nr. 1, London [o. J.], 1. Satz: Allegro Spiritoso, Takt 32

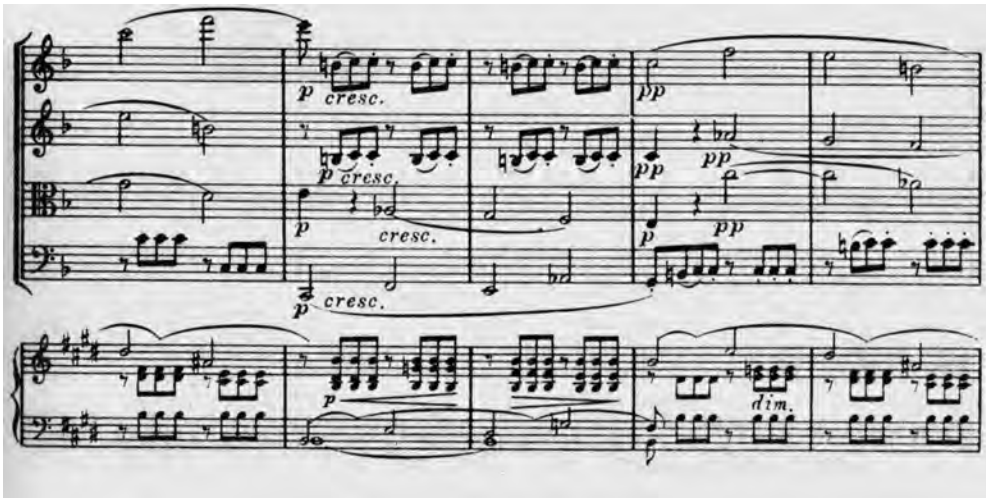


Abbildung 11 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 84–88

Damit das Thema ab Takt 83 noch mehr aussingen kann, wird es in Sexten geführt, im hier zu sehenden Folgetakt sogar noch mit kontrapunktischer Gegenbewegung der ersten Violine. Beim geheimnisvoll raunenden Schluss ab Takt 87 wird aus dem Decrescendo ein Pianissimo. Das Legato über mehrere Takte hin weist dann schon fast auf Schubert voraus. Wie Lewis Lockwood ausführt, ist die Dynamik hier völlig gegenläufig, wobei der Zielpunkt in Takt 91 in beiden Versionen gleich überraschend einfällt, als Forte subito nach einem Decrescendo beim Klavier beziehungsweise als ebenso plötzliches Piano nach Crescendo im Quartett.[34] Auffällig hier zuvor übrigens auch noch die spielerisch neu eingefügten und artikulatorisch betonten Wechselnoten in der Begleitung – vielleicht eine versteckte Aufforderung, sich solche Freiheiten spontan zu erlauben?

33 Diesen Hinweis verdanke ich Leonardo Miucci. Es besteht allerdings bislang keine Einigkeit, wie genau diese Notation umgesetzt werden soll.

34 Lewis Lockwood: Beethoven as Colourist. Another Look at his String Quartet Arrangement of the Piano Sonata Op. 14 No. 1, in: *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honor of Alan Tyson*, hg. von Sieghard Brandenburg, Oxford/New York 1998, S. 175–180, hier S. 176.

Takt 103: Statt einen weiteren Lauf zu vollführen, versteift sich Beethoven nun auf die tiefstmögliche ostinat wiederholte Wechselnote zuunterst auf der C-Saite des Violoncellos. Hauptsächlich ist dies ein Klangeffekt, aber Beethoven will auch quasi den Abgrund und damit die Grenzen des Instrumentes aufzeigen und ausreizen.

☆

Beethoven legt bekanntlich großen Wert auf das richtige Tempo. So verändert er auch hier mit der Bearbeitung die Tempovorstellung: Beim ersten Satz wird aus dem Allegro ein deutlich langsameres Allegro moderato. Dies mag unterschiedlichen Gründen geschuldet sein: besserer Verständlichkeit, der Massenträgheit des Quartetts oder einer technischen Rücksichtnahme, weil sich die Bearbeitung vorzüglich an Laienspieler richtet. (In der Tat: Das Stück ist sehr ›dankbar‹ und lässt sich von einem guten Liebhaber-Quartett – zumal von damals – gut bewältigen und ist jedenfalls viel einfacher zu spielen als das fast zeitgleiche op. 18.) Mit dieser Konzession würde Beethoven sich allerdings merklich unterscheiden von seiner Haltung bei den späten Quartetten, die er im Sinne einer Entmaterialisierung verstand und wo er den Geiger Schuppanzigh nach dessen Klage über technische Schwierigkeiten mit dem bekannten Bonmot brüskierte: »Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?«[35] Finscher argumentiert deshalb klanglich: Streicher tragen die Kantabilität des Hauptthemas besser als das rascher verklingende Hammerklavier; das langsamere Tempo in der Streicherfassung entspreche so der Cantabile-Thematik.[36]

II Im zweiten Satz bleibt das Tempo – Allegretto – zwar identisch, durch die unterschiedliche Artikulierung von punktiertem Anfangsmotiv (im singenden Staccato) und der wegen des Sforzato fast perkussiv wirkenden Legato-Takte (ab Takt 3) erhält das Stück neu aber Scherzocharakter, insbesondere ab Takt 43. Gleichzeitig sind die Stimmen auch artikulatorisch in eine führende und eine begleitende deutlich unterschieden, wobei diese Differenzierung auch die klangliche Balance fördert. Jede Note bekommt so ihr eigenes Gewicht und hebt sich klar von der Kontrapunktstimme des Cellos ab. Den Beginn dünnt Beethoven aus, nur allmählich verdichtet sich die Stimmenzahl. Akkordfüllmaterial respektive Austerzung der Melodie finden sich neu erst ab Takt 5.[37] Die Wiederholung ab Takt 32 ist dann vollstimmig und stärkt so die Varietas.

35 Zit. nach Gerd Indorf: *Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation*, Freiburg i. Br. 2004, S. 33.

36 Vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 19, sowie Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 416 f.

37 Vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 16, der dabei die Bratsche von Takt 5 aber ›unterschlägt‹.

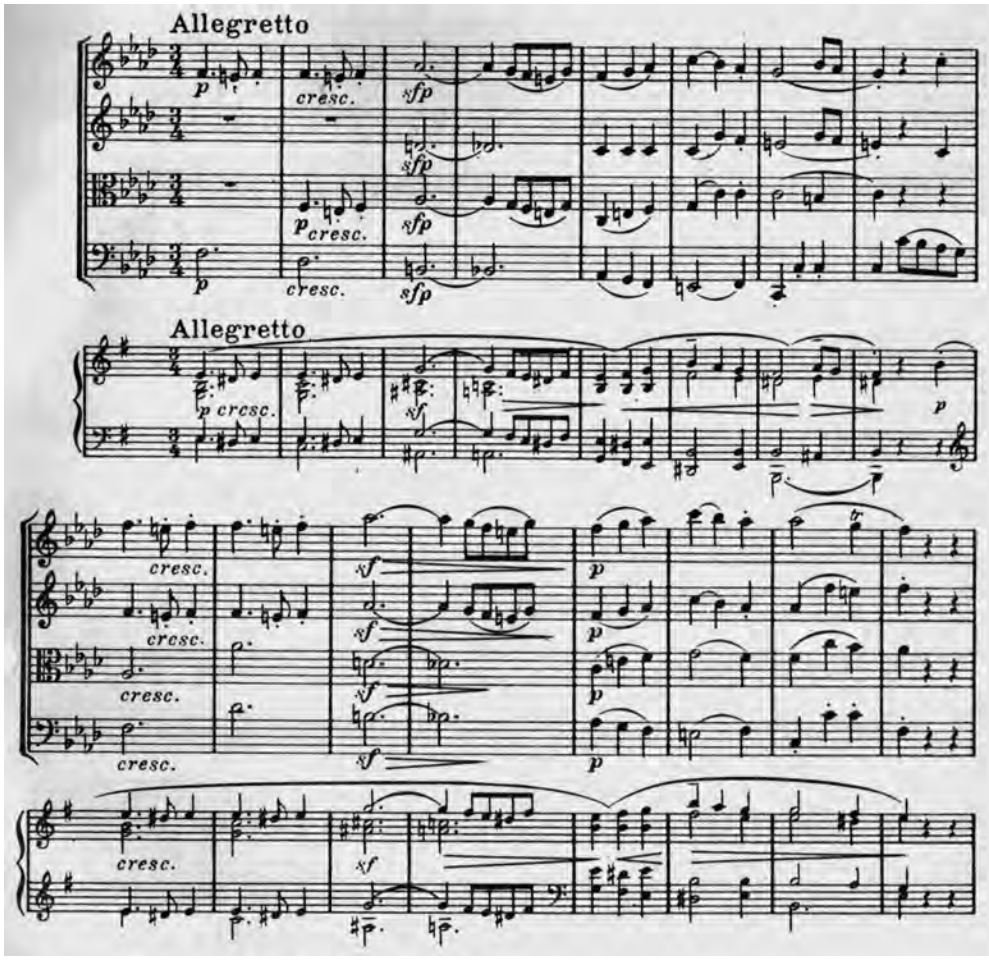


Abbildung 12 Ausgabe Altmann, 2. Satz, Takt 1–16

Den Scherzocharakter bereits der Klaviersonate hat Jan Marisse Huizing hervorgehoben, der das Metrum als »Super-4/4 Takt« liest und Schindlers Behauptung anführt, Beethoven hätte es einmal sogar als Allegro furioso gespielt.[38] Den widerborstigen Scherzocharakter zeigt auch der letzte Takt vor dem Maggiore mit einem Crescendo, das realiter zwar auf der Geige, nicht aber auf dem Klavier ausführbar wäre (Abbildung 13).[39]

Im Maggiore fällt auf, dass der Schluss mit einem »p *decr* pp« neu zu einem »*cresc* p« wird – in der Coda ebenfalls, wobei dieses Piano wohl als Piano subito zu verstehen wäre. Wahrscheinlicher ist hier allerdings ein Fehler: Das Decrescendo wurde bei den Quartett-Originalstimmen jeweils aus zwei verschiedenen Notenstempeln zusammengestellt.

38 Vgl. Jan Marisse Huizing: *Ludwig van Beethoven. Die Klaviersonaten. Interpretation und Aufführungspraxis*, Mainz 2012, S. 173.

39 Zu solch virtueller respektive eben gestischer Dynamik vgl. Brendel: Nachtrag zur »Werktreue«, S. 59: »Manche Crescendi auf einer Note sind nur durch Suggestion im Konzertsaal zu übermitteln.«

Hier scheint der Stecher noch Platz freigelassen und dann offenbar das »de« vergessen zu haben.

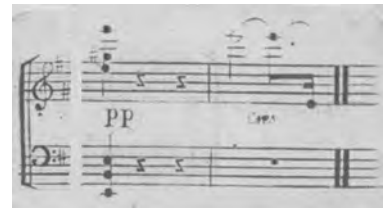


Abbildung 13 **Ausgabe Mollo, 2. Satz, Takt 61 f.**

III Aus dem folgenden gemächlichen »Rondo Allegro comodo« wird ein rascheres Allegro, wobei auch die Bezeichnung Rondo wegfällt. Das Figurenwerk der pianistischen Triolen-Dreiklangsbrechungen kann so werkästhetisch[40] wie spieltechnisch nicht mehr telquel übernommen werden, zumal nicht von der Bratsche. Später, im Forte, zeigt die Violine, wie man es doch bewältigen könnte, und sorgt damit gleichzeitig auch für Variatio. In diesem dritten Satz geht Beethoven einen deutlichen Schritt weiter, greift stärker in die ursprüngliche Fassung ein, fügt neues Material hinzu, spaltet anderes Material ab (Takt 69) und streckt es dann, wobei der gleichbleibende Rhythmus und die Harmonik die Identität gewährleisten. Die neu eingefügten Synkopen zwischen zweiter Violine und Viola bewirken, dass das Gefühl von Unruhe und Bewegung trotz Verzicht auf die Triolenbegleitung bestehen bleibt. Bei der synkopierten Stimme verzichtet der Stecher auf *Staccato*-Punkte, wohl weil bei Synkopen Kürzungen in der Dauer selbstverständlich scheinen. Dass die Verdoppelung der Melodiestimme dann erst bei der Wiederholung erfolgt, deutet wiederum darauf hin, dass man eine solche jeweils fülliger im Klang spielen soll. Mit der punktierten Schlussfloskel der Sekundgeige weist Beethoven dazu auf den Rhythmus der Kadenzformel im Folgetakt voraus und schafft so eine erste motivische Verdichtung.

Erst gegen Schluss zeigt Beethoven auf, dass die synkopische Verschiebung des Themas am Beginn eine kompositorische Konsequenz ist, wenn er quasi als des Rätsels Auflösung mit einem Augenzwinkern eine Variante nachschiebt, in der die Arpeggien zu Tonrepetitionen werden (Takt 108). Dadurch zeigt uns Beethoven, dass beim Passagenwerk die Bewegungsenergie stärker als die melodische Richtung wirkt, der klangliche Effekt demnach wichtiger ist als das Tonmaterial. Ähnliches findet sich in Takt 56 und verstärkt ab Takt 69.

Ein kompositorisches ›Hinzuthun‹ – hier ergänzt um den Aspekt der ›Veränderung‹ – findet sich auch in der Coda, wo Beethoven einerseits die Bewegung und motivische

40 Für Finscher tragen diese Triolen wesentlich zum ursprünglichen Comodo-Charakter bei; vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 19.

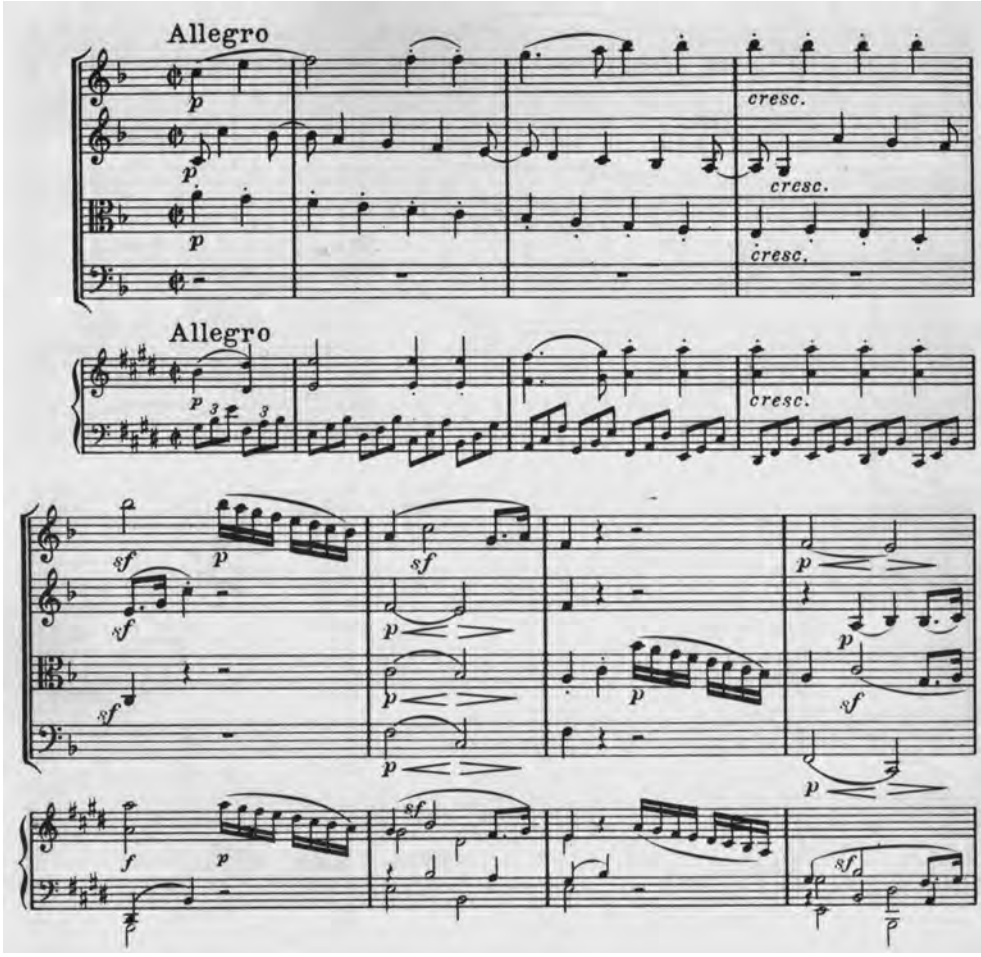


Abbildung 14 Ausgabe Altmann, 3. Satz, Takt 1–8

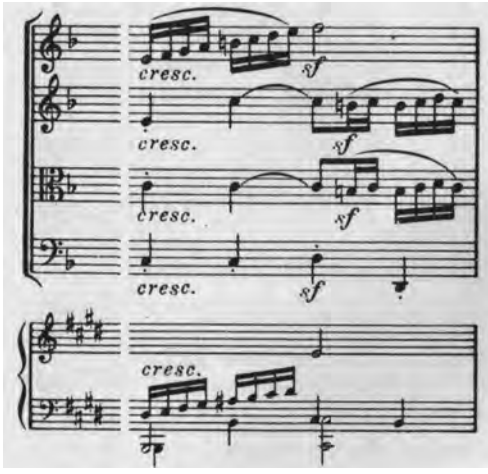


Abbildung 15 Ausgabe Altmann, 3. Satz, Takt 18

Arbeit verdichtet, gleichzeitig aber auch den Tonraum weitet. Forbes' überspitztes Fazit dazu: Als einzige Konstante erweise sich die Harmonik.[41]

Wir erinnern uns an die Leitton-Dominant-Spannung, die Beethoven im ersten Satz als Wechselnote ausgeschrieben hat (1. Satz, Takt 59/60). Hier haben wir in Takt 18/19 in den Mittelstimmen das gleiche Phänomen: ein ornamentales Schlenkermotiv, deutlich hervorgehoben durch Sforzati. Wenn man hieraus ein vorweggenommenes zyklisches Komponieren, ja sogar einen bewussten Fingerzeig darauf ableiten möchte, erscheint dies etwas weit hergeholt und die Wechselnote eine zu geläufige Ingredienz, aber diese Intensivierung fällt doch stark auf. Nicht zuletzt sei in diesem Zusammenhang noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass Original und Bearbeitung in derselben Halbtonspannung zueinanderstehen.

In der Reprise intensiviert Beethoven die Energie nochmals, wenn er diese Spannung noch synkopisch auflädt und damit beide formbildenden kompositorischen Zusätze miteinander verbindet (Takt 95/96).

Eine dritte, anfangs unauffällig eingeführte kompositorische Zutat ist der graziöse chromatische Übergang in der Bratsche (Takt 13).

Dank dieser Überleitung kann Beethoven die Vierstimmigkeit noch klarer profilieren. Es ist dabei nicht etwa als zufällige Zutat eingefügt, sondern begegnet uns – wiederum in der Coda (Takt 121) als motivische Idee und Themenvariante, die bereits im Original vorhanden war.

Abbildung 16 **3. Satz, Takt 13, Bratschenstimme (links) beziehungsweise Takt 121, 1. Violine, übernommen aus der Klavierversion (rechts)**

Fazit Mit seinen kompositorischen Eingriffen geht Beethoven weit über eine Transkription mit anderen Mitteln hinaus, ja man kann mit Lockwood geradezu von einer ›Rekomposition‹ (zumindest einiger Parameter und des Materials) sprechen.[42] Die Verpflanzung ins Medium Streichquartett ist sicherlich ›anders‹; von ›besser‹ zu sprechen ist wohl grundsätzlich problematisch, auch wenn Finscher die Streichquartettfassung dank der intensiveren thematischen Arbeit und der vielfältigeren Zusammenhänge in-

41 Vgl. Forbes: Beethoven's Op. 14, No. 1, S. 110.

42 Lockwood: Beethoven as Colourist, S. 180. Zuvor nennt er es einen »process of remanaging the material«; ebd., S. 178.

dividueller und ernster, in Intensität und Nuancierung der musikalischen Charaktere gar als bei weitem überlegen bewertet.[43] Sie konnte sich im reich bestückten Quartett-Repertoire zwar nicht durchsetzen, ist aber als Exempel interessant – nicht zuletzt als Anleitung zur Bearbeitung und als Interpretationshilfe oder zumindest als kleine Auswahl von Gedankenanstößen und Rückschlüssen beim Spiel der Klavierfassung. Ungeachtet der Tatsache, dass dies natürlich nie Beethovens Absicht war, gibt diese ›Relektüre‹ vielerlei Hinweise auf die Ausführung der Klaviersonate selbst: Indizien auf verschiedensten Ebenen, die beim Entwurf von Interpretationskonzepten Anstöße geben können. Gerade in den überraschenden Lösungen verdeutlicht er kompositorische Absichten, die auch heutigen Pianisten und Pianistinnen wertvolle Vortragshinweise geben könnten: Diese kennen die Quartettfassung mit ihren spezifischen Anforderungen eines Streicherensembles aus naheliegenden Gründen nicht. Dabei birgt sie zahlreiche Anregungen, und mit erfindungsreichen Effekten richtet Beethoven zusätzlich den Blick auf klangliche Verdichtungen und erläutert implizit gar einzelne seiner kompositorischen Entscheidungen. Sicher ist nicht alles eins zu eins auf das Klavier zurück übertragbar, aber das Wissen um einige Punkte wird sich in einem Vortrag widerspiegeln – ob es nun darum geht, den inhärenten vierstimmigen Satz und seine Scheinpolyphonie deutlicher zur Geltung zu bringen, einzelne Stimmen neu herauszuheben und besser hörbar zu machen oder etwas für den Pianisten um 1800 als Selbstverständlichkeit nicht Notiertes explizit wieder in Erinnerung zu rufen, ob dies nun Fragen der Artikulation oder der Phrasierung betrifft. Marginal finden sich wie gezeigt auch spärliche Hinweise, die einzelne Entscheidungen der kritischen Gesamtausgabe nochmals einer neuen Diskussion zuführen könnten.

Die Bearbeitung kann man deswegen kaum bloß als Gelegenheitsarbeit oder Marketingmaßnahme für die noch stärkere Verbreitung des Klavierwerks werten. Nein, seine im Umfeld des bahnbrechenden Opus 18 entstandene Übertragung wirkt so überzeugend idiomatisch, dass sie verschiedentlich sogar als das Original diskutiert worden ist. Hohe Originalität zeigt sich vor allem daran, wie bewusst die Unterschiede in Dynamik, Artikulation und Tonraum den unterschiedlichen Klangcharakteren der Instrumente gerecht werden. Lockwood spricht deshalb geradezu von einem »Recasting« des Materials.[44] Wie Schwager und Finscher zudem aufgezeigt haben, lässt sich aus den Unterschieden eben auch die rasante kompositorische Entwicklung ablesen, die Beethoven

43 Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 22 f. Nottebohms Einschätzung war demgegenüber allerdings konträr, taxierte er die Quartettbearbeitung doch als ein »vorwaltend anmuthiges und leichtes Gepräge«, das »jene thematische Uebereinstimmung fallen liess.« Nottebohm: Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1, S. 51.

44 Lockwood: Beethoven as Colourist, S. 178.

gerade in diesen Jahren vollzieht, bis hin zum Ersatz des konventionelleren Rondos durch ein anspruchsvolles Sonatenrondo.[45] Im Mittelpunkt steht aber zweifellos der Aufstieg von Klang und Dynamik zu nun gleichberechtigten musikalischen Parametern.[46] Und man spürt förmlich Beethovens pure Freude, seine Meisterschaft zu demonstrieren, hier, zum Zeitpunkt seines Durchbruchs.

45 So betont insbesondere Schwager, dass Beethoven die Bearbeitung nutzt, um einen frischen Blick auf seinen früheren Versuch zu werfen und einzelne Ideen stärker auszugestalten; vgl. Schwager: A Fresh Look at Beethoven's Arrangements, S. 150. Vgl. auch Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 17.

46 Vgl. Lockwood: Beethoven as Colourist, S. 180.

Ivo Haag

Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik?[1]

Die Literatur für Klavierduo – für Klavier zu vier Händen wie auch für zwei Klaviere – ist im Konzertleben durchaus präsent, ja, sie ist in den letzten Jahren sogar vermehrt in den Fokus der Öffentlichkeit geraten. Eine Entwicklung, die durchaus zu begrüßen ist. Dies gilt leider nicht für Bearbeitungen. Sie stehen gemeinhin noch immer in einem schlechten Ruf. Das hat verschiedene Gründe. Hauptursache ist die Qualität, die sehr unterschiedlich ist. Der Bedarf an Bearbeitungen war im 19. Jahrhundert immens. Es gab eine stattliche Zahl von berufsmäßigen Arrangeuren, die mit ungeheurem Fleiß eine große Zahl von Sinfonien, Ouvertüren, ganzen Opern und Kammermusik gemäß den Wünschen der auftraggebenden Verleger bearbeiteten, für den Hausgebrauch oder zum Studium. Ihre Arbeiten zeugen in der Regel durchaus von gediegenem handwerklichem Können, trotzdem interessieren sie uns heute künstlerisch nicht mehr: Ihre Qualität fällt im Vergleich zu den Originalen deutlich ab und eine öffentliche Aufführung ist wenig sinnvoll. Dafür waren sie auch nicht gedacht. Dagegen stehen verschiedene Komponisten, die ihre Werke selber bearbeitet haben und auch dabei mit höchstem künstlerischem Anspruch zu Werke gegangen sind. Johannes Brahms muss da an erster Stelle genannt werden, aber auch Komponisten wir Antonín Dvořák, Maurice Ravel und Felix Mendelssohn Bartholdy haben bedeutende Beiträge geliefert. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, wie insbesondere Brahms zeitgenössischen Bearbeitern haushoch überlegen war. Seine Behandlung des Klaviers in seinen originalen Klavierwerken – die Klavierkammermusik und Lieder miteingeschlossen – weist zu jener seiner Bearbeitungen kaum Unterschiede auf. Brahms' Klaviersatz bewegt sich in beiden Genres auf derselben künstlerisch-handwerklichen Höhe, wobei es bei der Beurteilung einer Bearbeitung nicht so sehr darum gehen sollte, wie genau diese dem Original folgt, sondern wie sehr es der (Eigen-)Bearbeiter schafft, einen Orchestersatz in einen genuinen Klaviersatz zu verwandeln. Kleinere Abweichungen vom Original haben da durchaus einen zusätzlichen Reiz.

An dieser Stelle soll kurz auf weitverbreitete Vorurteile eingegangen werden, denen insbesondere vierhändige Bearbeitungen stets begegnen. Eines lautet, sie klängen schlecht. Das hat neben den bereits erwähnten Mängeln vieler Bearbeitungen oft mit der

1 Dieser Aufsatz ist aus der praktischen Arbeit entstanden. Das Klavierduo Adrienne Soós/Ivo Haag beschäftigt sich seit mehreren Jahren in Konzertsaal und Studio intensiv mit den Klavierduo-Fassungen der vier Sinfonien von Johannes Brahms: Brahms: *Symphonie* Nr. 1 u. a., Klavierduo Soós Haag, Telos Music TLS 219; *Symphonie* Nr. 2 u. a., Telos Music TLS 218; *Symphonie* Nr. 3 u. a., Telos Music TLS 220.

Qualität der Aufführung zu tun. Um ihre Vorzüge ins rechte Licht zu rücken, brauchen vierhändige Bearbeitungen selbstredend die genau gleiche Sorgfalt in der Vorbereitung wie Originalwerke. Ein weiteres Vorurteil lautet, vierhändige Bearbeitungen seien einfach zu spielen und somit eher für Dilettanten und nicht für Berufsmusiker gedacht. Verleger legten selbstverständlich Wert auf deren leichte Spielbarkeit, das förderte den Absatz. Komponisten haben diese Forderung aber sehr oft ignoriert. Sie haben wohl so einfach wie möglich geschrieben, aber eben nicht einfacher als möglich. Wer sich davon überzeugen möchte, versuche sich einmal an Maurice Ravels eigenhändiger Fassung für zwei Klaviere von *La Valse* oder an Claude Debussys vierhändiger Fassung von *La Mer*. Die Sinfonien von Johannes Brahms erfordern ein ebenso ausgereiftes pianistisches Rüstzeug wie seine originalen Klavierwerke und stehen diesen im technischen Schwierigkeitsgrad in nichts nach. In guten Aufführungen können diese Stücke durchaus ein Eigenleben entwickeln. Im besten Fall kommen dabei Aspekte zum Vorschein, die in Orchesteraufführungen eher in den Hintergrund treten, zum Beispiel kammermusikalische Transparenz und Durchhörbarkeit auch bei dichten Texturen.

Brahms als Bearbeiter Gerade im Fall von Brahms nehmen die Bearbeitungen so großen Raum innerhalb seines Gesamtwerks ein, dass man nicht von einem Randphänomen sprechen kann. Er hat fast all seine Orchesterwerke eigenhändig für vier Hände gesetzt: die beiden Serenaden, das *d-Moll-Klavierkonzert*, die beiden Ouvertüren, das *Deutsche Requiem*, das *Triumphlied* und viel Kammermusik. Von den Sinfonien liegen die ersten beiden in vierhändigen Fassungen vor, die *Dritte* in einer Fassung für zwei Klaviere; von der *Vierten* gibt es sogar *zwei* eigenhändige Arrangements – eines für zwei Klaviere und eine vierhändige Version.[2]

Der Briefwechsel mit seinen Verlegern zeigt, dass Brahms das Arrangieren durchaus sehr ernst nahm. Nach der fertiggestellten vierhändigen Fassung der *Ersten Sinfonie* schreibt er am 24. Juni 1877 an seinen Verleger Simrock: »Das Kattermäng [à quatre mains] geht heute noch ab, es ist eine Pracht! Und wenn alle Kapellmeister dabei bleiben, daß die Symphonie nichts taugt, so werden die Vierhändigen sagen, sie sei schön«.[3]

2 Vgl. die betreffenden Bände der im Henle-Verlag veröffentlichten neuen Gesamtausgabe der Werke Johannes Brahms' (in Folge JBG): *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68*; *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen*, hg. von Robert Pascall, München 2008 (JBG, Serie 1a, Bd. 1); *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90. Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen. Arrangement für ein Klavier zu vier Händen*, hg. von Robert Pascall, München 2013 (JBG, Serie 1a, Bd. 2); *Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98. Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen. Arrangement für ein Klavier zu vier Händen*, hg. von Robert Pascall, München 2012 (JBG, Serie 1a, Bd. 3).

3 Brahms an Fritz Simrock, 24. Juni 1877, in: *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hg. von Max Kalbeck, Tutzing 1974, Bd. 2 (Brahms Briefwechsel, Bd. 10), S. 41.

Unmittelbar vor der Uraufführung seiner *Ersten* hatte Brahms also das Gefühl, seine Sinfonie werde eher vierhändig überleben denn als Orchesterstück. Wir wissen, dass er sich gründlich irrte.

Als arrivierter Komponist wäre Brahms nicht mehr darauf angewiesen gewesen, seine Werke selbst zu bearbeiten. Er hat es trotzdem – bis in die späten Jahre hinein – getan. Oft bestand er gar darauf, es selbst zu tun, auch wenn ein Arrangeur zur Hand gewesen wäre. Indirekten Aufschluss über seine Beweggründe gibt ein Brief an Robert Keller.[4] Er schreibt ihm am 8. Oktober 1884 über dessen vierhändige Fassung der *Dritten Sinfonie*:

> »Ihr Arrangement ist ein vortreffliches Zeichen von Fleiß, von Liebe u. Pietät für m. Stück. Alles Mögliche ist daran zu loben – aber – ich hätte es eben anders gemacht! [...] Ich habe so meine besondern Ansichten vom Arrangiren, – meine Marotten, wenn Sie wollen, denn die meisten guten Musiker Heute werden auf Ihrer, nicht auf meiner Seite sein. [...] Ich gehe eben dreister, frecher mit m. Stück um, als Sie d[as] oder ein Andrer kann.«[5]

Was nun ist an Brahms eigenen Bearbeitungen »dreister«, »frecher«? Ein Vergleich der eigenhändigen vierhändigen Bearbeitung seiner *Ersten Sinfonie* c-Moll op. 68 mit dem Arrangement desselben Werks für zwei Klaviere durch Robert Keller mag weiterhelefen.[6]

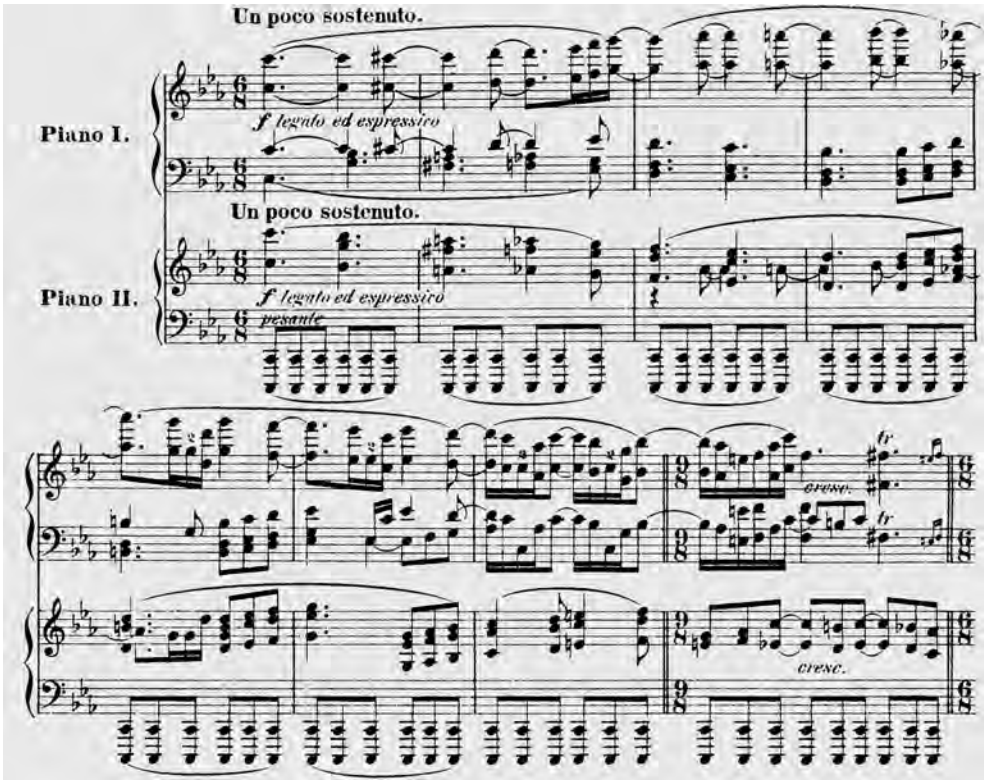
Betrachten wir zuerst den Beginn des Werks, die ersten Takte der langsamen Einleitung zum Eröffnungssatz. Wir haben im Wesentlichen drei Schichten vor uns: die ersten und zweiten Violinen, die Holzbläser und die berühmten Paukenschläge, verstärkt durch Kontrabass, Kontrafagott und Hörner. Uns interessiert hier vor allem die Pauke. Robert Keller notiert folgendes (Notenbeispiel 1): Die Violinen und die Holzbläser übernimmt er fast unverändert, und die Pauke gibt er in Oktaven der linken Hand des zweiten Klaviers wieder.

Im Vergleich dazu geht Brahms viel differenzierter und individueller vor (Notenbeispiel 2). Er setzt die Pauke einstimmig eine Oktave tiefer und verstärkt sie durch gelegentliche Oktavierungen in der Unteroktave, die im Orchester nicht vorkommen. Hier zeigen sich bereits ein Raffinement und ein Klangsinn, den wir bei Keller vergeblich suchen. Würde man dieses C unoktaviert und ohne Verstärkung notieren, wäre es zu schwach, setzt man Oktaven wie Keller, klingt die Stelle möglicherweise zu dick. Ein genauerer Blick zeigt auch, dass diese Oktavierungen keineswegs regelmäßig gesetzt sind. In den ersten beiden Takten setzt er sie auf die Eins, ab Takt 6 sogar halbtaktweise.

4 Robert Keller (1828–1891) war der wichtigste Arrangeur von Brahms und leistete diesem auch als Korrektor wertvolle Dienste; vgl. George S. Bozarth: *The Brahms-Keller Correspondence*, Lincoln/London 1996, insb. S. XXI und XXVII.

5 Bozarth: *The Brahms-Keller Correspondence*, S. 75 f.

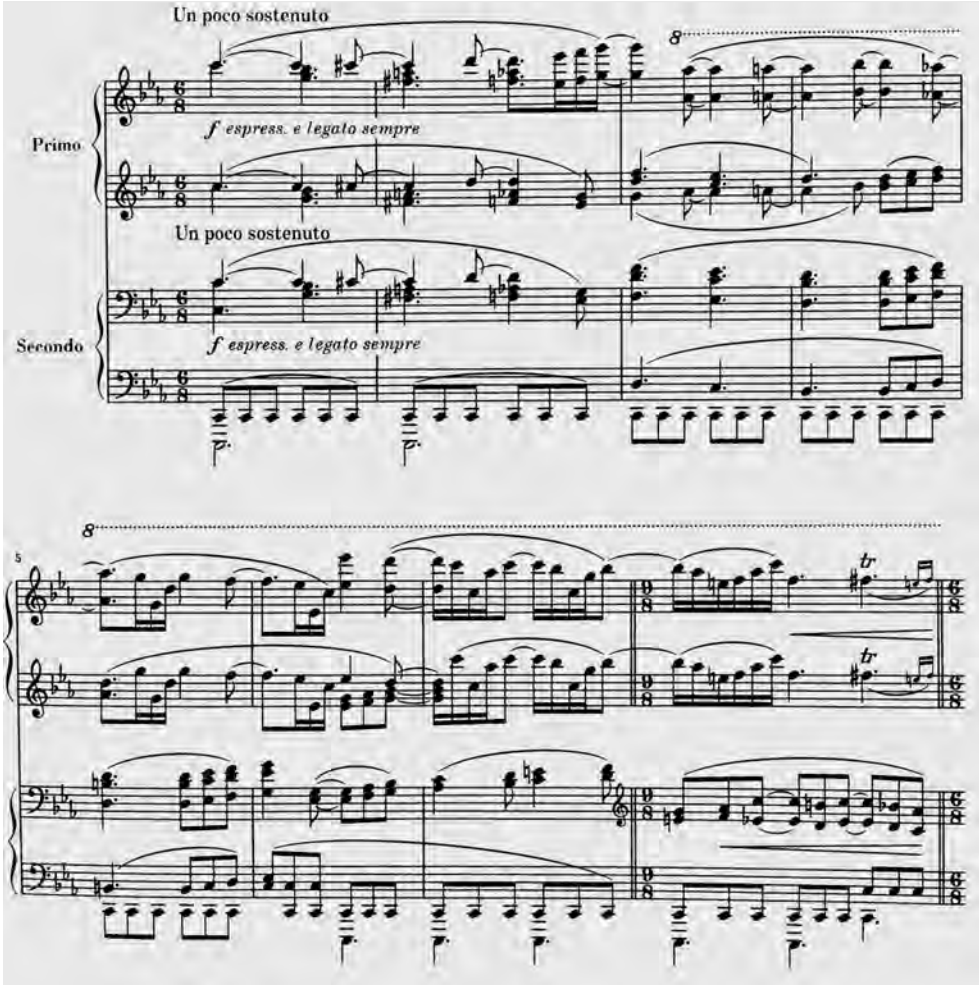
6 Johannes Brahms: *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Fassung für zwei Klaviere von Robert Keller*, Leipzig/Berlin [1878].



Notenbeispiel 1 Johannes Brahms: *Sinfonie* Nr. 1, arrangiert für 2 Klaviere von Robert Keller, 1. Satz, Takt 1–8

In den Takten 3 bis 6 entfallen sie, aber keineswegs aus Not. Das *d* am Anfang von Takt 3 in der linken Hand hätte man ohne weiteres ›opfern‹ können, es verdoppelt nur die rechte Hand. Auch der Umstand, dass die Verdoppelungen ab Mitte von Takt 6 halbtaktig und nicht mehr ganztaktig auftreten, lässt auf eine musikalische Absicht schließen. Es geht Brahms ganz offensichtlich darum, den musikalischen Spannungsverlauf der Stelle im Klaviersatz abzubilden. Das erlaubt durchaus Rückschlüsse auf die Interpretation. Die Takte 3 bis 6 sollen wohl etwas leichter, nicht so wuchtig wie die ersten zwei gespielt werden, ab Takt 6 Mitte hingegen unterstützt der halbtaktige Pedalton die Steigerung auf Takt 9 hin, noch verstärkt durch den Oktavsprung in der linken Hand des Secondo am Ende von Takt 8, der in der Orchesterpartitur nicht vorkommt.

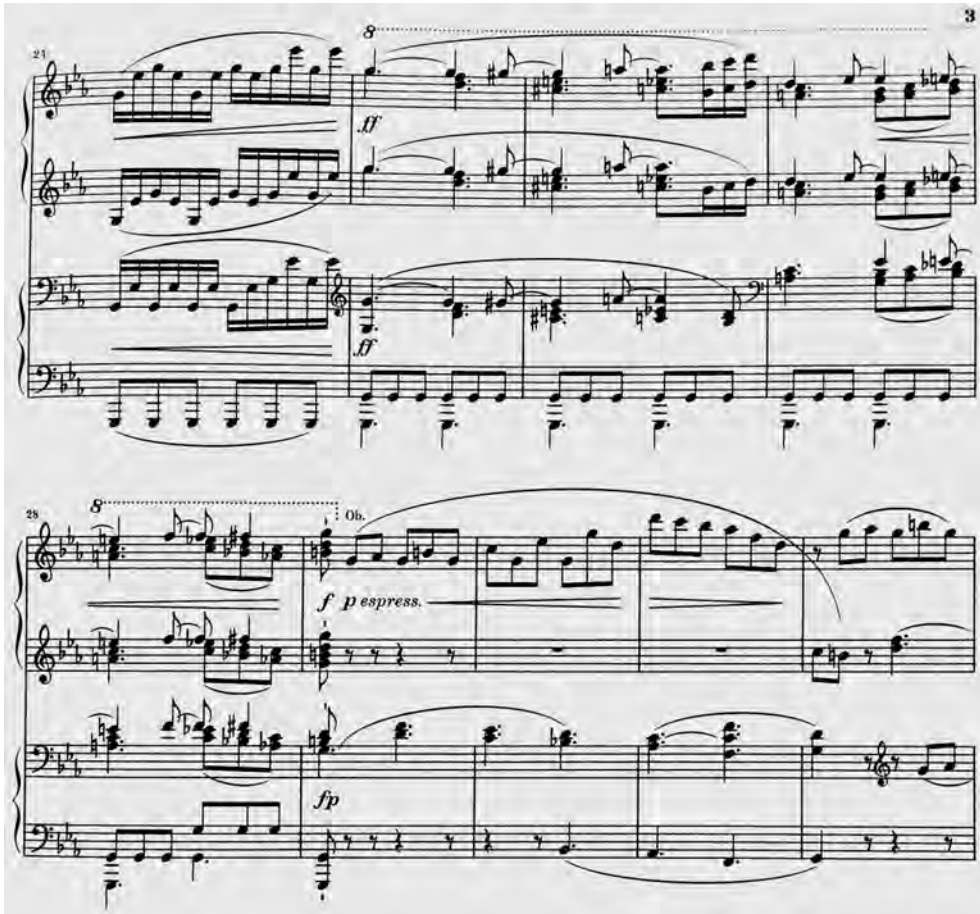
Interessant ist auch der Vergleich mit Takt 25, wo das Anfangsmotiv auf der Dominante zurückkehrt, diesmal im Fortissimo. Im Orchester lässt Brahms die Pauke hier einen Wirbel spielen, sonst bleibt der Satz identisch. Bei Keller ist der Satz völlig gleich, die Pianisten haben einzig die Möglichkeit, die Stelle etwas lauter zu spielen als beim ersten Mal, sonst bleibt ihnen kein Gestaltungsraum. Brahms aber lässt in seiner vierhändigen Fassung den Stützton in der unteren Oktave halbtaktig erklingen und zieht



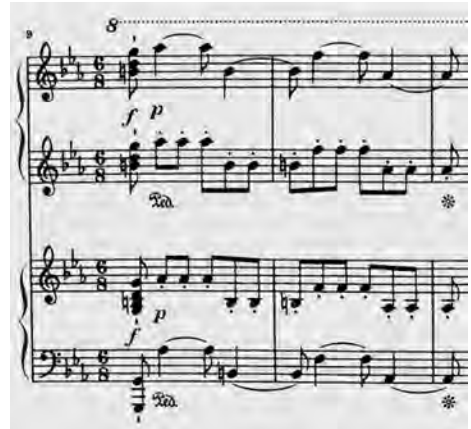
Notenbeispiel 2 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 1–8. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

ihn diesmal über die ganze Stelle durch. Ganz am Schluss baut er wieder diesen Oktavsprung ein, den wir schon vorher bemerkt haben. Jeder Pianist wird auf diese kleinen Änderungen instinktiv reagieren und etwas anders, etwas kräftiger spielen als beim ersten Mal. Brahms variiert also den Klaviersatz und reagiert peinlich genau auf musikalische Spannungsverläufe (Notenbeispiel 3).

Interessant ist auch Takt 9. Brahms schreibt eine einstimmige Linie der Holzbläser, sekundiert von Streicherpizzicati im Unisono, die Einstimmigkeit wird nur etwas durchbrochen von Liegetönen der ersten Klarinette und des ersten Fagotts. In der vierhändigen Fassung schreibt er eine einstimmige Linie in Oktaven und fügt Pedal hinzu, übrigens fast die einzige originale Pedalangabe in sämtlichen Sinfonien (Notenbeispiel 4)! Das ist so genuin pianistisch geschrieben, dass man sich unwillkürlich fragt, ob es sich dabei



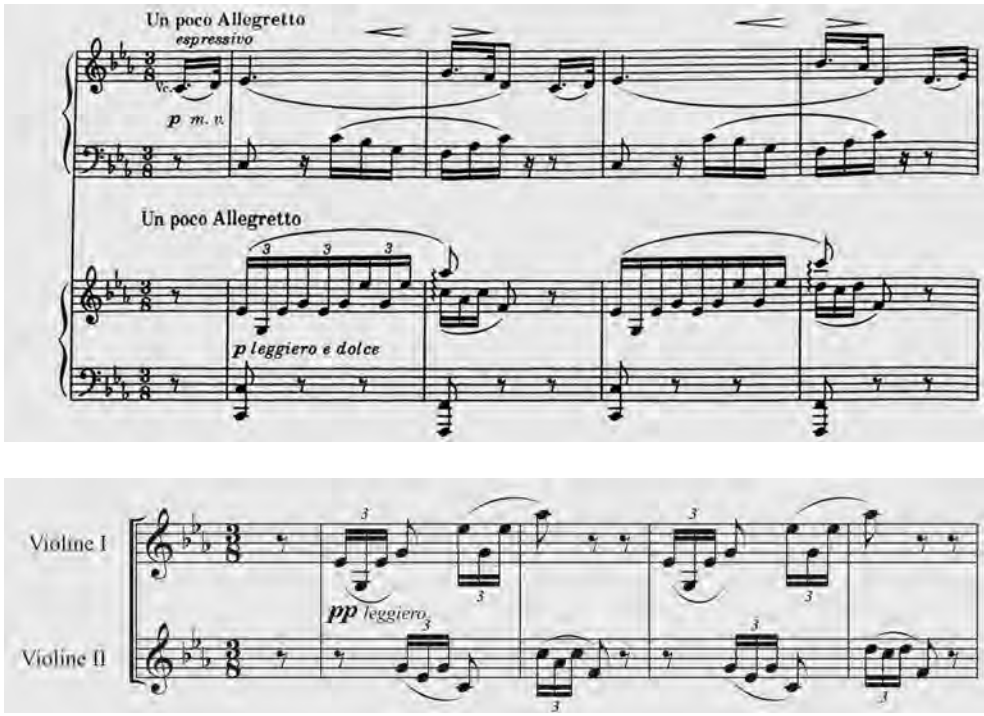
Notenbeispiel 3 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 24–32. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags



Notenbeispiel 4 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 9–11. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

nicht um eine ursprünglich pianistische Idee handeln könnte, die er später auf das Orchester übertragen hat. Angesichts der komplizierten Entstehungsgeschichte des Werkes ist das nicht völlig auszuschließen. Viele Werke der Frühzeit haben ja im Laufe ihrer Entstehungsgeschichte die Besetzung gewechselt, man denke nur an das *Klavierkonzert d-Moll op. 15* oder das *Klavierquintett f-Moll op. 34*.

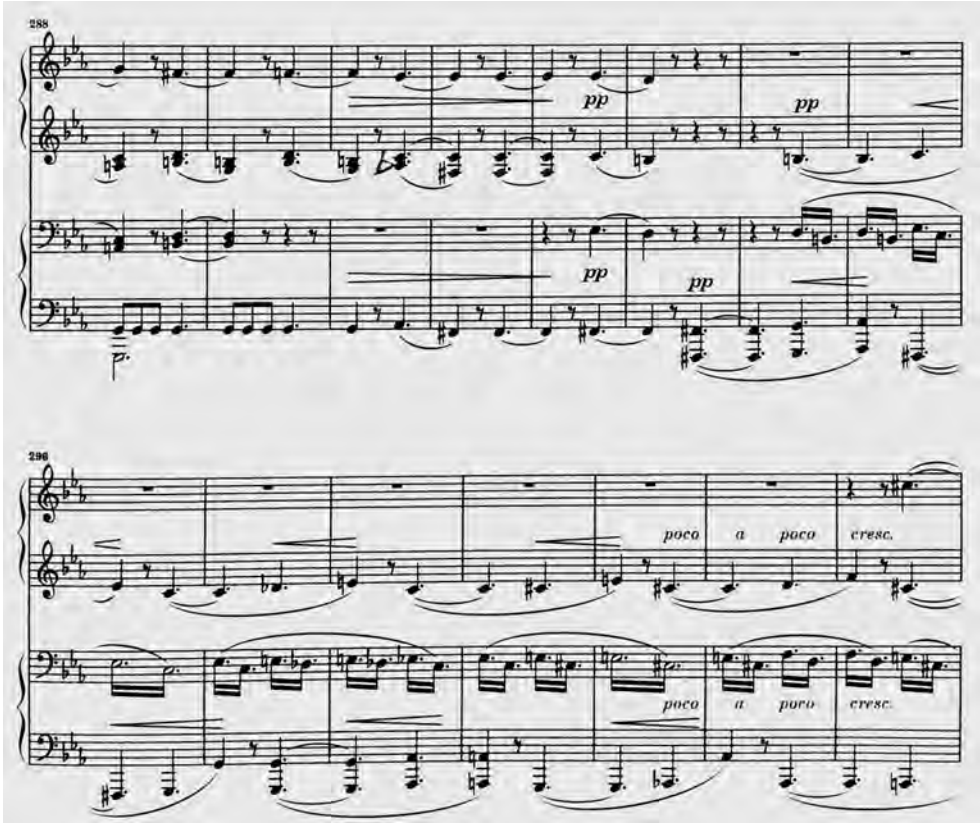
Zu Beginn des dritten Satzes der *Dritten Sinfonie* schreibt Brahms eine komplizierte Arpeggienfigur in c-Moll, also in einer für Streicher eher unbequemen Tonart. Um sie spielbarer zu machen, verteilt er die Figur auf die beiden Violinen. In der Eigenfassung für zwei Klaviere lautet die Stelle wie folgt:



Notenbeispiel 5 **Sinfonie Nr. 3. Oben: arrangiert für 2 Klaviere von Johannes Brahms, 3. Satz, Takt 1–4; unten: Originalversion (nur 1. und 2. Violine)**

Auch da ist mein persönlicher Eindruck, dass die Passage eigentlich auf dem Klavier besser ›funktioniert‹; die Orchesterfassung wirkt wie eine allerdings sehr gute Übertragung eines pianistischen Gedankens. Damit sei keineswegs behauptet, die Stelle sei ursprünglich für das Klavier entstanden. Das Beispiel zeigt indes, wie stark Brahms auch bei einer Orchesterkomposition vom Klavier her dachte.

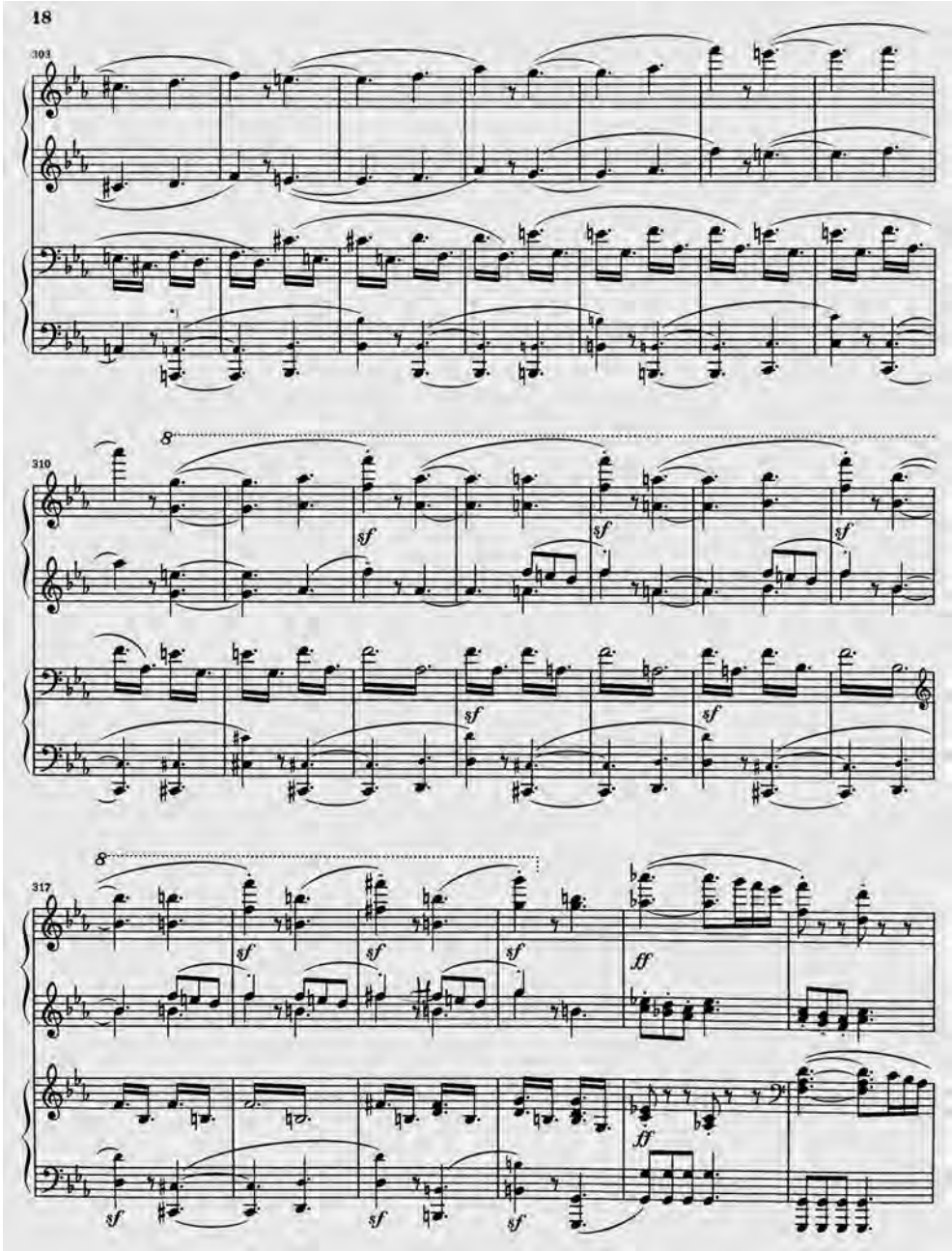
Natürlich ist es weder möglich noch sinnvoll, einen Orchestersatz in seiner Gesamtheit auf Klavier zu übertragen, es gibt Dinge, die weggelassen werden müssen. Interessant wird es aber, wenn Brahms den Satz reduziert, ohne dass pianistische Gründe dafür



Notenbeispiel 6 *Sinfonie* Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 288–322. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

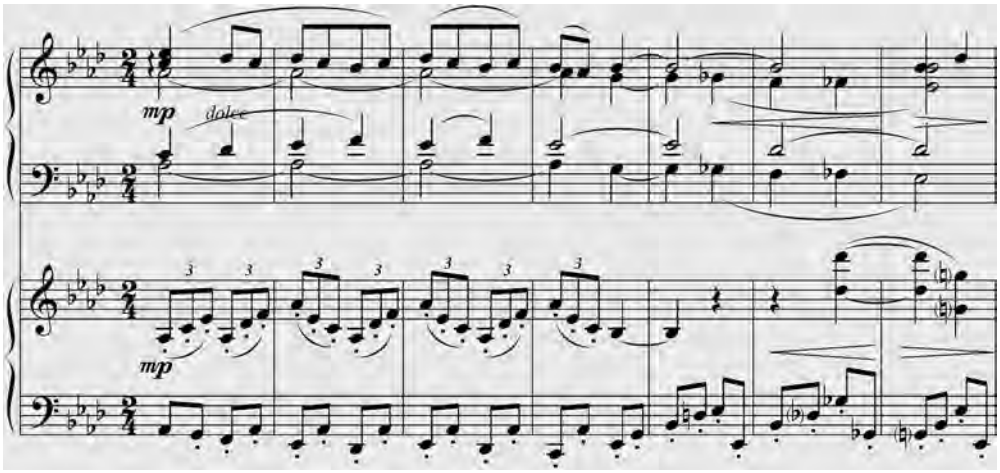
auszumachen sind. So etwa in der eindrucksvollen Steigerung in der Durchführung des ersten Satzes der *Ersten Sinfonie* (ab Takt 293). Erste Violinen und Bässe winden sich in enger Verzahnung chromatisch hinauf bis zum Fortissimo-Höhepunkt bei Takt 321. Dazu kommen Einwürfe der Klarinetten und der Hörner. Brahms lässt diese Einsprengsel in der Klavierfassung weg und notiert lediglich die chromatischen Linien der Streicher. Erst ganz am Ende dieses langen Crescendos, nur acht Takte vor dem Höhepunkt, tauchen diese Triolen schließlich versteckt auf. Der Primo-Part ist am Anfang dieser Stelle nur einstimmig für die linke Hand gesetzt, die rechte pausiert. Es wäre also ein Leichtes gewesen, diese Stimmen ›mitzunehmen‹. Die Gründe für deren Weglassen müssen also musikalischer Natur sein. Die Tremoli klingen auf dem Klavier viel präsenter als im Orchester, deshalb hielt es Brahms wohl für unnötig, da noch etwas hinzuzufügen (Notenbeispiel 6).

Ebenfalls Beachtung verdient der Anfang des dritten Satzes aus derselben Sinfonie: Brahms schreibt ein Klarinettensolo, unterstützt von Fagott, Horn und Violoncellopizzicati. In Takt 19 wiederholt er das Thema, diesmal gespielt von den Streichern, umspielt

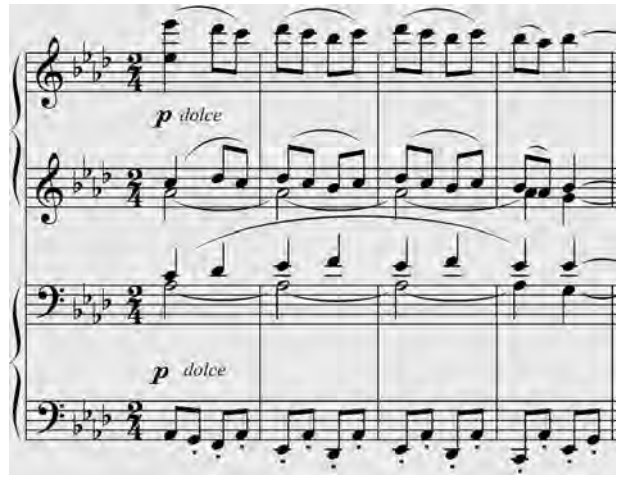


von Triolen der Klarinette. Wir ziehen auch hier wieder die Fassung von Robert Keller zum Vergleich heran (Notenbeispiel 7):

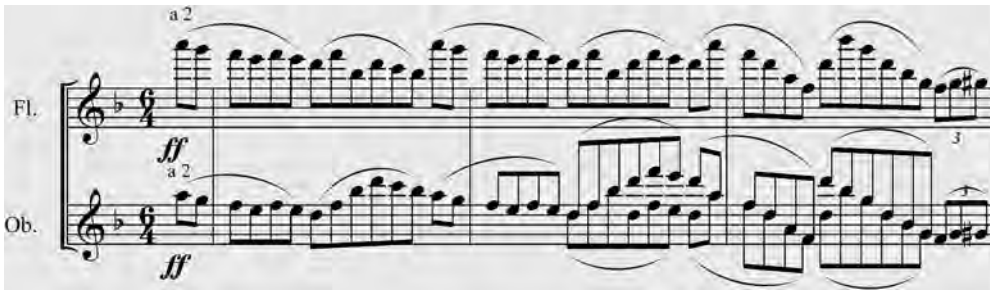
Keller überträgt die Partitur ganz genau, die Geigen lässt er in derselben Lage, die Klarinetten-Umspielungen belässt er, wenn auch unerklärlicherweise leicht verändert. Den für diese Stelle wichtigen klanglichen Unterschied zwischen der Soloklarinette und den ersten Violinen ignoriert er vollständig. Brahms hingegen lässt überraschenderweise die Klarinetten-Triolen weg, setzt dafür aber die erste Geige eine Oktave höher. Dadurch



Notenbeispiel 7 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für 2 Klaviere von Robert Keller, 3. Satz, Takt 19–25



Notenbeispiel 8 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 3. Satz, Takt 19–22

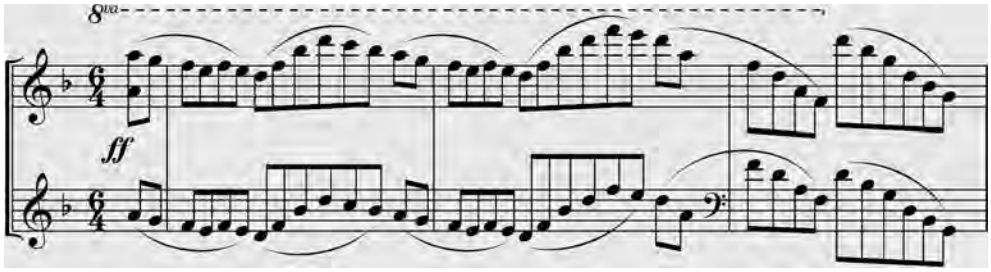


Notenbeispiel 9 Sinfonie Nr. 3, Orchesterfassung (Flöten und Oboen), 1. Satz, Takt 173–176

erreicht er eine klangliche Abwechslung, die auch im Original gegeben ist und kommt diesem somit näher als Keller, gerade indem er frei verfährt (Notenbeispiel 8).

Gelegentlich ist aber Brahms auch in der Orchestrierung zu Kompromissen gezwungen. In der Reprise des ersten Satzes der *Dritten* spielen Flöte und Oboe parallele Achtel (ab Takt 174; Notenbeispiel 9).

Der Umfang der Instrumente zwingt Brahms zu Oktavtranspositionen in der Flöte, die niemals seiner ursprünglichen Absicht entsprochen haben können. In der Exposition (ab Takt 65) kommt er ohne sie aus. Und so kann er auch in der Klavierfassung auf sie verzichten, da das Klavier diese Beschränkung des Ambitus nicht kennt:[7]



Notenbeispiel 10 *Sinfonie* **Nr. 3, arrangiert für 2 Klaviere von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 173–176, Klavier 2**

Der Beispiele wären noch viele, die Brahms' Meisterschaft als Bearbeiter belegen. Die angeführten Hinweise mögen im gegebenen Rahmen genügen.

Aufführungspraktische Hinweise Entscheidende Anregungen für unsere Beschäftigung mit Brahms und seinen Sinfonien verdanken wir der Schrift *Brahms in der Meininger Tradition* von Walter Blume.[8] Der Autor war Schüler und Assistent des Dirigenten Fritz Steinbach, der 1886 bis 1903 Chefdirigent der Meininger Hofkapelle war und somit eine der Stützen der Brahms-Pflege in den letzten Lebensjahren des Komponisten und darüber hinaus. Die Zusammenarbeit zwischen Fritz Steinbach und Brahms war sehr eng, die Eintragungen Steinbachs in seinen Partituren, die Blume in seiner Schrift zugänglich macht, gehen mit Sicherheit zum größten Teil auf Brahms selbst zurück.[9] Die Interpretationsanweisungen darin sind in ihrer Mehrheit sehr detailliert, auch von einem heutigen Standpunkt aus immer noch gut nachvollziehbar und deshalb von größtem

7 Vgl. die Einleitung von Robert Pascall im entsprechenden Band der JBG (Serie 1a, Bd. 2), München 2013, S. XIX.

8 Walter Blume: *Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach* [Stuttgart 1933], neu hg. von Michael Schwalb, Hildesheim/Zürich/New York 2013.

9 Vgl. ebd., S. XIII.

Wert für eine werktreue Aufführung dieser Werke. Gerade auf dem Gebiet der Agogik und Artikulation, aber auch in Bezug auf Tempi unterscheiden sich Blumes Vorschläge stark von der heutigen Praxis.

Als Brahms-Freund Joseph Joachim anlässlich der von ihm geleiteten Berliner Erstaufführung der *Vierten* um detaillierte Interpretationshinweise bittet, antwortet Brahms am 20. Januar 1886 an Joachim:

> »Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen.
> Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck – wo sie meist nicht hingehören.
> Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag.
> Ich erfahre oft genug bei meinen älteren Sachen, wie ganz ohne weiteres sich alles macht und wie überflüssig manche Bezeichnung obgedachter Art ist!«[10]

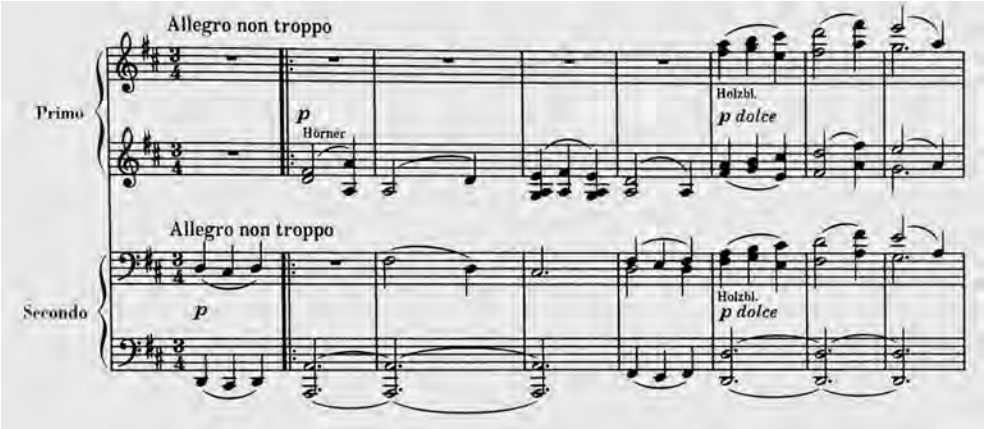
Es gibt also durchaus notwendige Nuancen, die nicht notiert sind! Obwohl er sich in diesem Zitat (scheinbar) gegen das Treiben und Halten, gegen übermäßige Agogik also, ausspricht, finden wir bei Blume reichlich Anschauungsmaterial dafür, wie etwa die Betrachtung der Überleitung zum zweiten Thema im ersten Satz der *Ersten* (ab Takt 97).

Blume sagt, man könne diese Stelle nicht so ohne weiteres im Tempo laufen lassen, sondern er fordert ein »elektroskopisch feine[s] Gefühl für geringste Tempo-Modifikationen«, das er in Gegensatz stellt zu einer »nur motorenhaft präzisen Rhythmik«.[11] Er möchte die ersten vier Takte streng im Tempo, die nächsten beiden eilend und flüchtig vorwärtstreibend. Das chromatische Motiv benötige ein ruhigeres Tempo, die Takte 105 und folgende seien aber wieder a tempo zu nehmen. In Takt 114 fordert er eine deutliche Zurücknahme des Tempos, um dieses dann bei Takt 121 wieder aufzunehmen. Für das zweite Thema verlangt er dann grundsätzlich ein langsameres Tempo mit einer weiteren charakteristischen Verbreiterung im vierten Takt. Von all diesen Bemerkungen steht nichts in der Partitur! Was könnte dies für eine heutige historisch informierte Interpretation bedeuten? Wie frei ist frei, wie schnell ist schnell? Das Beispiel zeigt, dass eine aktive und phantasievolle Beteiligung des Interpreten am Nachschöpfungsprozess offensichtlich als selbstverständlich vorausgesetzt wurde, ein bloßes Durchspielen im gleichen Tempo wäre zu Brahms' Zeit wohl als zutiefst unkünstlerisch betrachtet worden.

10 Brahms an Joseph Joachim, 20. Januar 1886, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Bd. 2, hg. von Andreas Moser, Berlin 1908 (Brahms Briefwechsel, Bd. 6), S. 204 f., hier S. 205.

11 Blume: *Brahms in der Meininger Tradition*, S. 5.

Als Beispiel für eine differenzierte Artikulation, die heute nicht mehr üblich ist, sei der Anfang der *Zweiten Sinfonie* D-Dur op. 72 erwähnt:



Notenbeispiel 11 **Sinfonie Nr. 2, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 1–8. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags**

Blume verlangt, dass das Dreitonmotiv in den Violoncelli am Anfang »nach dem letzten Viertel immer abgesetzt [wird], so daß es quasi für sich dasteht.« Er fährt fort: »Wo eine Halbe Note an das 3. Viertel angebunden ist, wird dieses 3. Viertel behandelt wie ein Achtel mit Punkt [punktierte Achtel mit Zäsur], so daß eine Sechzehntel-Pause entsteht. Bei 3 aufeinander folgenden Vierteln ist das letzte 3. Viertel vollwertig.«[12] Es wird also an die Eins des folgenden Taktes angebunden. In Blumes eigener Handschrift sieht dies so aus:

Notenbeispiel 12 **Sinfonie Nr. 2, Eröffnungsmotiv in der Handschrift von Walter Blume: Brahms in der Meininger Tradition, S. 38 f.**

Interessant an diesem Beispiel ist, dass Blume sehr undogmatisch verfährt – in einem Takt so und bereits im nächsten anders, je nach dem Verlauf der Musik.

Da denkt man an unweigerlich an den berühmten Disput zwischen Brahms und Joseph Joachim über die Frage, ob bei mehreren hintereinander gesetzten Legatobögen die letzte Note etwas gekürzt werden soll, um eine Zäsur vor dem nächsten Bogen zu

12 Ebd., S. 38.

erreichen. Brahms schreibt an Joachim: »Nebenbei noch meine ich, daß der Bogen über mehreren Noten keiner derselben etwas an Wert nimmt. Er bedeutet *legato*, und man zieht ihn nach Gruppe, Periode oder Laune.« Nur bei Bögen über zwei Noten insistiert er auf einer Zäsur. Im gleichen Brief schreibt er aber, dass das Absetzen zwischen zwei Bögen »eine Freiheit und Feinheit im Vortrag« sei, die »meistens am Platz« sei.[13] Was genau Brahms hier gemeint hat, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Immerhin kann man – auch aufgrund dieses Beispiels – annehmen, dass er diese Freiheit und Feinheit im Vortrag öfter in Anspruch genommen hat, als wir es heute zu tun pflegen.

Zum Schluss möchte ich eine Tempofrage anschneiden, die stellvertretend historische Verschiebungen von Tempovorstellungen vor allem bei langsamen Tempi beleuchten soll. Es geht wieder um die langsame Einleitung zum ersten Satz der *Ersten Sinfonie*. Es ist bekannt, dass Brahms die Tempobezeichnung von ursprünglich »sostenuto« auf »un poco sostenuto« geändert hat, offensichtlich, weil ihm das Tempo in gewissen frühen Aufführungen zu langsam war. Für Blume ist die Oboenstelle ab Takt 29 Gradmesser für das richtige Tempo. Man erreiche diese Stelle mit einer leichten Beschleunigung und schlage sie in zwei.[14] Das ergibt ein Tempo, das vermutlich nicht unter ♩. = 40 liegen dürfte. Wenn man das Anfangstempo geringfügig langsamer annimmt, kommt man etwa auf ♪ = 110, was doch deutlich rascher ist als in den meisten heutigen Aufführungen.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Bemühungen um einen historisch informierten Aufführungsstil den Klavierduo-Fassungen der Brahms-Sinfonien sehr entgegenkommen. Gerade das obige Beispiel der langsamen Einleitung des Kopfsatzes der *Ersten* wäre im üblichen – zu langsamen – Tempo auf dem Klavier kaum darstellbar. Erfahrungen auf historischen Klavieren zeigen, dass diese Werke nicht den üblichen schweren pastosen Klang benötigen, sondern dass sie auch als ›Kammermusik‹ zu bester Wirkung kommen. Das gilt erst recht für die übrigen Sinfonien, die eindeutig kammermusikalischer angelegt sind als die monumentale *Erste*. Ziel der Interpretinnen und Interpreten sollte es sein, das Orchester zu vergessen und die Werke quasi aus dem Geist des Klaviers heraus neu zu entdecken. Die Möglichkeiten und Beschränkungen des Orchesters vor allem bezüglich der Tempoflexibilität dürfen da ruhig gelegentlich im Brahms'schen Sinne »dreist und frech« überschritten werden. Es gibt nur wenige Bearbeitungen von Orchesterwerken, die es wie Ravels eigenhändige, äußerst wirkungsvolle Fassung für zwei Klaviere von *La Valse* ins Standardrepertoire geschafft haben. Den Brahms-Sinfonien wäre es auch zu wünschen.

13 Brahms an Joseph Joachim, 30. Mai 1879, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, S. 152 f., hier S. 153.

14 Vgl. Blume: *Brahms in der Meininger Tradition*, S. 9.

Michael Lehner

Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen

1 Einleitung Partiturspiel gehörte zu den Kernkompetenzen der Pianisten, Komponistinnen und Kapellmeister vom 18. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Als spontane, nicht-schriftliche Realisierung einer Klavierreduktion wurde es – genauso wie die schriftliche Fixierung als Klavierauszug – ein selbstverständlicher und unverzichtbarer Bestandteil der musikalischen Kultur mit unterschiedlichen Funktionen.[1] Nun ist jedoch jede Klavierreduktion, ob spontan aus der Partitur gespielt oder schriftlich fixiert, stets schon eine Interpretation des Notentextes und zeigt Sichtweisen des Arrangeurs oder der Pianistin auf. Die Intentionen der schriftlichen Klavierauszüge reichen dabei von der Vereinfachung aus marktstrategischen Gründen bis zur hochvirtuosen künstlerischen Neuinterpretation auf pianistischem Gebiet. Im Gegensatz zu notierten Klavierauszügen, die sich auch an den breiten und finanziell lukrativen Markt musikalischer Liebhaberinnen und Liebhaber aus dem Bürgertum wandten und deren Erstellung für nicht wenige Komponisten und Arrangeure eine entscheidende Einnahmequelle bedeutete, ist Partiturspiel eher eine Angelegenheit der professionellen Musikwelt. Dient es auch in der heutigen Dirigierausbildung noch als wichtige Übung zur Lesekompetenz und Klangvorstellung großbesetzter Werke, besaß es ehemals weitere wichtige Funktionen: Zum einen war es zentral für das Studium neuer, noch unbekannter Werke. Richard Strauss notierte in seinem Tagebuch: »Bei [Hermann] *Levi* lernte ich auch *Mahlers* I. *Sinfonie* kennen, dessen sehr originellen humoristischen Trauermarsch wir sofort vierhändig aus der Partitur spielten.«[2] Der Erstkontakt mit Mahlers Orchesterklang erfolgte also nur imaginiert und reduziert über den Klavierklang. Zum anderen war es ein wichtiges Mittel für Komponisten, um bei Intendanten, musikalischen Direktoren und Verlagshäusern neue Werke werbewirksam vorstellen zu können und sich damit Aufführungen und Veröffentlichungen zu verschaffen, wie später gezeigt werden soll.

1 Klavierauszüge sind trotz ihrer gesellschaftlichen, historischen und insbesondere rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung für die musikalische Kultur gerade des 19. Jahrhunderts nur selten im Fokus der Musikforschung. Der Forschungsstand findet sich zusammenfasst in den beiden Beiträgen Hans-Joachim Hinrichsens (Ohne »falsche Pietät«. Wagner-Klavierauszüge vor und nach 1900, S. 161–171) und Klaus Pietschmanns (»Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition«. Opernklavierauszüge um 1800, S. 25–36) in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel u. a. 2011 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15).

2 Richard Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, hg. von Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz 2016, S. 330.

Ziel dieses Beitrages ist es, die Hintergründe dieser wichtigen und wissenschaftlich noch wenig beleuchteten musikalischen Kulturtechnik am Beispiel von Gustav Mahler und Richard Strauss aufzuzeigen und verschiedene Herangehensweisen an die pianistische ›Übersetzungsarbeit‹ aufzuschlüsseln. Ist dies im Falle von Klavierauszügen anhand des Notentextes leicht möglich, ist die flüchtige Kunst des Partiturspiels ähnlichen Einschränkungen wie etwa die Improvisation unterworfen: Nur über in Lehrwerken, etwa Klavierschulen, verstreute Bemerkungen und insbesondere aus Berichten von zumeist halböffentlichen oder privaten Aufführungen lässt sich ein Einblick in diese Praxis erhalten.

Für das frühe 20. Jahrhundert existiert jedoch eine sehr spezifische Art von Quellen, die viel unmittelbarere Einblicke in diese pianistische Kultur zulässt: Die Firma Welte nahm ab 1904 über das neuartige Aufzeichnungsverfahren mittels Klavierrollen nicht nur Pianistinnen und Pianisten auf, sondern auch Komponisten, die eigene Werke für Orchester auf dem Klavier interpretierten.

Stellvertretend seien hier die Aufnahmen von Richard Strauss und Gustav Mahler untersucht: einerseits auf die Art und Weise ihrer technischen Reduktion und die sich daraus ergebenden analytischen und ästhetischen Rückschlüsse hin, andererseits bezüglich ihrer Vorstellung der Klanggestalt, dargestellt an den Kategorien Phrasierung, Tempogestaltung, Rhythmik und Dynamik, die wiederum – zumindest teilweise – auf die orchestrale Realisierung rückübertragen werden können. Die Realisierungen sind dabei nicht nur ›Interpretationen‹ in der heute im Musikalischen häufig unbedacht verwendeten Bedeutung des In-Klang-Setzens, sondern im hermeneutischen Wortsinn des Verstehens: Das Darzustellende muss erst auf das Klavier ›übersetzt‹ werden, was einen komplexen Entscheidungsprozess des Weglassens, Übertragens, auch Hinzufügens bedeutet – und in diesen Entscheidungen eine individuelle Sicht auf das Werk enthüllen kann.

II Strauss und Mahler spielen eigene Werke Strauss und Mahler stellen in diesen pianistischen Fähigkeiten keine Ausnahmen dar, sondern repräsentieren als Komponisten/Dirigenten mit profunder Klavierausbildung vielmehr den Normalfall, wie er auch durch Hans Pfitzner, Felix Mottl und viele weitere vertreten ist. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts lassen sich in diesem Sinne aufgrund der Komplexität und Vielstimmigkeit der Partituren als Höhepunkt der Kunst des Partiturspiels verstehen. Gleichzeitig setzt eine gegenläufige Entwicklung ein: Partituren, die den Parameter Klang – auch mit einer Aufwertung perkussiver Anteile – immer mehr gleichberechtigt ins Zentrum stellen (man denke etwa an Werke von Edgard Varèse bereits vor der Jahrhundertmitte), lassen die Darstellbarkeit von Orchestermusik am Klavier vermehrt unbefriedigend bis sinnlos erscheinen. Anton Weberns Arrangement von Arnold Schönbergs

Orchesterstücken op. 16 kann in diese Sinne bereits als Vorbote aufgefasst werden: Die komplexe Klangfarbenkomposition in Nummer 3, »Farben«, lässt sich nur auf ihr kanonisches Gerüst reduziert und als einfaches Hin und Her zwischen den beiden Klangkörpern darstellen, ein wesentlicher Aspekt der Komposition muss dabei entfallen.[3] Die immer weiter verbesserten Möglichkeiten der Aufnahmetechnik ab den 1930er- und 40er-Jahren ersetzen zudem zunehmend die bis dato selbstverständliche Kulturtechnik der Klavierversionen in deren Funktion der Verbreitung und Vorstellung von Musik.

Mahlers und Strauss' Fähigkeit, Partituren auf das Klavier übertragen, muss auch Zeitgenossen als außergewöhnlich erschienen sein, wie mehrere Quellen belegen. Strauss selbst bezeichnet das Prima-Vista- und Partiturspiel als seine eigentliche pianistische Stärke:

> »Ich war aber immer ein schlechter Schüler, da das notwendige ›Üben‹ mir immer wenig Spaß machte, dagegen habe ich gerne vom Blatt gelesen, um möglichst viel Neues kennen zu lernen. Habe später auch gut Partitur gespielt. ›Tristan‹ und Liszts Faustsinfonie (für den guten Alexander Ritter) waren meine Paradestücke. Ich habe es daher auch nie zu einer reinlichen Technik (besonders der linken Hand) gebracht.«[4]

Dabei kann man – und die Welte-Aufnahmen bestätigen dies – wohl davon ausgehen, dass er seine Spielweise als Korrepetitor, die immer »in etwas freier Weise, nie notengetreu«[5] erfolgte, auch auf das Partiturspiel übertrug. Alfred Orel berichtet über diese Freiheiten selbst gegenüber dem gedruckten Notentext (auch wenn es in diesem Falle Strauss' eigener ist):

> »›Sie dürfen aber nicht in die Noten schauen, denn ich spiel's ganz anders.‹ Und nun konnte ich eine Kunst des Akkompagnierens aus unmittelbarer Anschauung genießen […]. Solche Freiheit und dabei doch wieder höchste Genauigkeit im Anpassen an die Sängerin […] war wohl unerreicht. Die gedruckten Noten waren allerdings mehrfach nur Gedächtnisstützen für den Komponisten, gleichsam Klavierauszüge, nach denen die Sängerin mit ihrem Korrepetitor arbeiten konnte. Ohne ausgesprochen ›orchestral‹ zu werden, ging er weit über die gedruckte Begleitung hinaus und nutzte die Möglichkeiten des Klaviers in geradezu unnachahmlicher Weise aus. […] Baßverdoppelungen, Akkordbereicherungen brachte Strauss zahllose an. […] Bei der ›Cäcilie‹ meinte man allerdings, ein ganzes Orchester aufrauschen zu hören.«[6]

Dies gilt noch mehr für das Spielen aus Partituren und Klavierauszügen: Gerade bei Strauss zeichnet sich Partiturspiel nicht nur durch das notgedrungene Weglassen or-

3 Arnold Schönberg: *Opus 16. Für zwei Klavier zu 4 Händen*, bearb. von Anton von Webern, Leipzig [o. J.] (C. F. Peters, Plattennummer 9686). Ähnliches gilt für die Klavierauszüge Eduard Steuermanns von Werken Schönbergs, etwa von *Die glückliche Hand*, op. 18, Wien 1923.

4 Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, Zürich ³1981, S. 203.

5 Ebd.

6 Franz Trenner: *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954, S. 82 f.

chestraler Fülle aus, was selbst bereits eine wichtige Interpretationsaussage darstellen kann. Auch das Hinzufügen oder das Ändern und Übertragen von orchestralen Satzstrukturen in genuine pianistische Spielfiguren findet sich häufig, wie im analytischen Teil gezeigt sein soll, um sie in den Worten Richard Wagners nicht »dem Buchstaben«, sondern »dem Geiste nach« zu übertragen.[7]

Alma Mahler berichtet über Strauss' Partiturspiel nach einer Begegnung beider in Straßburg beim elsässischen Musikfest im Mai 1905. Dass Alma Mahler hier seine musikalischen Fähigkeiten über die Maßen lobt, lässt ihre Erinnerungen, bei denen sehr wohl gelegentlich Zweifel angebracht scheinen, in diesem Falle durchaus glaubhaft wirken: Sie berichtet in ihrer ersten Veröffentlichung 1940 meist sehr kritisch und abgeneigt über Strauss, lässt kaum eine Gelegenheit aus, ihn neben ihrem ersten Ehemann als seichte, oberflächliche Erscheinung darzustellen und fügt auch hier eine solche Spitze an:

> »Strauss fragte Mahler, ob er ihm die Oper aus dem Manuskript vorspielen könne. [...] Strauss spielte und sang unvergleichlich gut. Mahler war hingerissen. Wir kamen zum Tanz. Er fehlte. ›Dös hab i no net g'macht!‹ sagte Strauss und spielte nach der grossen Lücke weiter bis zum Schluss. Mahler meinte: ›Ist das nicht gefährlich, den Tanz einfach so auszulassen und später, wenn man nicht mehr in der Stimmung der Arbeit steckt, ihn zu machen?‹ Aber Strauss lachte sein leichtsinniges Lachen: ›Dös krieg i schon.‹ Aber er hat es nicht gekriegt, denn der Tanz ist das einzig Schwache in dieser Partitur – nur eine Kompilation des Übrigen. Mahler war völlig bezwungen. Man kann eben alles wagen, wenn man das nötige Genie hat, Unglaubwürdiges glaubhaft zu machen.«[8]

Mahler muss in der Tat beeindruckt gewesen sein. Ohne jemals die Partitur studiert zu haben, versuchte er wohl maßgeblich aufgrund der in Straßburg erhaltenen Klangeindrücke, *Salome* an der Wiener Staatsoper aufzuführen, was an der Zensur und schließ-

7 Brief Wagners vom 6. Juni 1855 an Bereitkopf & Härtel, in: Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Bd. 7, Leipzig 1988, S. 202 f. Allerdings entspricht Wagners Vorstellung eines primär auf Spielbarkeit ausgerichteten einfachen Klavierauszugs kaum dem Strauss'schen Anspruch auf orchestrale Wirkung. Vgl. zu Wagners Haltung gegenüber Klavierauszügen Hinrichsen: Ohne »falsche Pietät«, S. 161–171.

8 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, S. 111 f. (später unter dem Titel: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt a. M. 1971). Vgl. auch die Ausführungen in Herta Blaukopf: Rivalität und Freundschaft. Die persönlichen Beziehungen zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss, in: Gustav Mahler/Richard Strauss: *Briefwechsel 1888–1911*, hg. von Herta Blaukopf, München 1980, S. 129–220, insbes. S. 184. In ihren späteren Lebenserinnerungen zeigt sich Alma Mahler Strauss gegenüber deutlich generöser und spricht den Wandel ihrer Einstellung an: »Erhaben über diesem ephemeren Dunst steht Richard Strauss, der die ganze Gesinnungsheuchelei niemals mitgemacht hat. Der [...] jetzt einfach recht hat, weil er Musik ins Blaue machte und mit äußerster Meisterschaft seine Terzenmelodien von primitivster Beschaffenheit bringt, wenn er glaubt, genug ›interessant‹ gewesen zu sein. Früher einmal meinte ich, er habe unrecht. Heute weiß ich – er hat absolut recht.« Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1960, S. 228.

lich an der Beendigung seines Engagements als Wiener Hofoperndirektor scheiterte, sodass *Feuersnot* die einzige Strauss-Oper blieb, die er jemals vollständig dirigierte. Es ist dabei schwer zu ermitteln, worum es sich bei dem Manuskript, von dem Alma Mahler berichtet, genau gehandelt haben könnte. Obwohl die Komposition von *Salome* noch nicht abgeschlossen war, scheint es Strauss bewusst für die Begegnung mit Mahler mitgebracht zu haben: ob es sich dabei um das Klavierskizzenmaterial oder bereits um die Partitur selbst handelte, ist schwer zu beantworten. Otto Singers Klavierauszug war gerade im Entstehen und erschien erst im September 1905 im Druck.

Das Vorspielen eigener Werke zu Werbezwecken, um wichtige Aufführungen zu erhalten, war selbstverständlicher Usus. Herta Blaukopf vermutet eine solche Präsentation Strauss' gegenüber Mahler auch bei *Feuersnot*, während einer Begegnung in Wien.[9] Bei *Elektra* ist dies über eine Erinnerung Strauss' belegt, vermutlich im Winter 1906/07, als das Werk bereits weit fortgeschritten war: »Ein Stück, vor dem auch *Gustav Mahler* (es war das letzte, was ich ihm vorspielte) nicht mehr mitkonnte.«[10]

Auch Mahler kannte solche Erlebnisse aus der anderen Warte, wie er Strauss gegenüber noch in seiner Hamburger Zeit berichtete. Das Vorspiel von *Todtenfeier* (dem späteren Eröffnungssatz seiner *Zweiten Sinfonie*) vor Hans von Bülow scheint ihn dabei aufgrund des Unverständnisses des Gegenübers besonders bewegt zu haben; mehrfach findet sich diese Episode in Briefen und Aufzeichnungen: »Dieses ewige fruchtlose Herumhausiren damit. – Vor 8 Tagen hat Bülow beinahe seinen Geist aufgegeben, während dem ich ihm daraus vorgespielt.«[11]

Beide lernen so auch gegenseitig ihre Werke kennen. Strauss berichtet mehrfach von der eingangs zitierten Erstbegegnung mit Mahlers *Erster Sinfonie* im gemeinsamen vierhändigen Partiturspiel mit Hermann Levi. Auch die erste persönliche Begegnung der beiden begann mit der gegenseitigen Vorstellung eigener Arbeiten. Strauss berichtet Hans von Bülow 1887 von seiner neuen Bekanntschaft mit Mahler und erwähnt dessen Vortrag des ersten Aktes seiner Bearbeitung von Carl Maria von Webers *Die drei Pintos* »in heller Begeisterung.«[12] Das Zusenden eigener Werke erfolgte in den 1890er-Jahren mehrfach, Mahler erhielt Strauss' *Guntram* zur Ansicht, Strauss studierte als selbsterklärter »Partiturfeinschmecker« Mahlers *Zweite* und *Dritte Sinfonie*.[13] Er bedankt sich für die

9 Blaukopf: Rivalität und Freundschaft, S. 165.

10 Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, S. 141; vgl. auch Blaukopf: Rivalität und Freundschaft, S. 198 und 208.

11 Mahler an Strauss im Oktober 1891, in: Mahler/Strauss: *Briefwechsel*, S. 16.

12 Willi Schuh/Franz Trenner: Hans von Bülow – Richard Strauss. Briefwechsel, in: *Richard Strauss Jahrbuch* 1954, Bonn 1953, S. 7–88, hier S. 60. Strauss war zunächst des Lobes voll; nach Bülows vernichtendem Urteil schwenkte er unverzüglich um. Vgl. Blaukopf: Rivalität und Freundschaft, S. 137.

13 Mahler/Strauss: *Briefwechsel*, S. 51 und 57.

Übersendung letzterer, die er von Mahler als Partitur *und* Klavierauszug erhielt, und weiß auch die Arbeit des Arrangements von Mahlers Hamburger Freund Hermann Behn zu schätzen: »Auch der Klavierauszug Behns ist ein kleines Meisterwerk.«[14]

III Welte-Aufzeichnungen von Strauss und Mahler Dass Aufnahmen beider Komponisten für das Welte-Mignon-System existieren, ist ein Glücksfall für die Forschung. Im Folgenden sollen aus diesem Quellenfundus einige exemplarische Beispiele herausgegriffen werden, die einerseits Möglichkeitsräume der Klavierreduktion ausleuchten und andererseits Rückschlüsse auf Phrasierung, Tempogestaltung und -modifikation zulassen.

Durch einen an der Berner Fachhochschule entwickelten Rollenscanner und ein Software-Tool (RollEditor) zur Darstellung und Auswertung der Rollen[15] haben sich für eine solche Betrachtung neue analytische Möglichkeiten eröffnet, die hier insbesondere hinsichtlich der Tempogestaltung fruchtbar gemacht werden sollen, indem Relationen unterschiedlicher Geschwindigkeiten sowie Fragen von Mikro-Timing exakt auslesbar werden.[16]

Nicht sicher bestimmbar ist dabei die Frage des realen Tempos des Aufnahmevorgangs, da die Spieldauer der Welte-Rollen veränderbar ist. Es existieren zwar je nach System und Rollentyp empfohlene Ablaufgeschwindigkeiten beziehungsweise Standardgeschwindigkeiten der Rollenrotation, doch es bleibt unklar, ob sie exakt dem Tempo des Aufnahmevorgangs entsprechen. Die Geschwindigkeit des Abrollvorgangs ändert sich zudem bei längeren Rollen. Dazu kommen verschiedene Unwägbarkeiten sowohl während des Aufnahmeverfahrens (das bis aus auf den heutigen Tag nicht in allen Einzelheiten rekonstruierbar ist) als auch bei der Klangreproduktion, die sorgfältig reflektiert werden müssen.[17] Neben dem Tempo betrifft dies gewisse Klaviereffekte (wie

14 Ebd., S. 51.

15 Vgl. die Welte-Forschungsprojekt-Serie »Wie von Geisterhand«, www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-1 sowie »Recording the soul of piano playing«, www.hkb-interpretation.ch/projekte/recording-the-soul-of-piano-playing.html und »Der virtuelle Welte-Flügel«, www.hkb-interpretation.ch/projekte/der-virtuelle-welte-fluegel.html (letzter Zugriff jeweils 15. Februar 2019).

16 Für methodische Beratung sei Manuel Bärtsch herzlich gedankt. Vgl. auch dessen Beitrag in diesem Band, S. 49–70.

17 Aus diesem Grund spielt eine fundierte Quellenkritik, Methodensorgfalt und Kenntnis der technisch-mechanischen Apparatur und ihres Einflusses auf die Klangwiedergabe in der Welte-Forschung eine wichtige Rolle; vgl. dazu die Beiträge von Sebastian Bausch (S. 71–91) und Manuel Bärtsch in diesem Band sowie Kai Köpp: Interpretationsanalyse an Welte-»Künstlerrollen«. Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen, in: *Claude Debussys Aufnahmen eigener Klavierwerke*, hg. von Tihomir Popovic, in Vorb. bei Steiner in Stuttgart.

vollgriffige Tremolofiguren, die im Pianissimo nicht originalgetreu reproduziert sind), dynamische Gewichtung (bei gleichzeitig erklingenden Tönen nur bedingt möglich) und das Pedal, welches zwar exakt im Moment des Drückens respektive Loslassens erfasst wird, jedoch nicht in Nuancierungen wie etwa einem Halb-Pedal wiedergegeben werden kann. Zudem unterscheidet sich durch den Zeitabstand von gut hundert Jahren zwangsläufig die Klangsituation des originalen Aufnahmeraums und -instruments von jener der heutigen Wiedergabe, sodass gewisse pianistische Entscheidungen (Anschlag, Pedalisierung, Dynamik) nicht identisch rekonstruierbar sind.

IV Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5 cis-Moll Am 9. November 1905 nahm Mahler vier Rollen für das Welte-Mignon-System auf (WR 767–770): »Ging heut' morgen über's Feld« aus *Lieder eines fahrenden Gesellen*, »Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald« aus *Des Knaben Wunderhorn*, den Finalsatz »Das himmlische Leben« aus der *Vierten Sinfonie* (ebenfalls ein früheres *Wunderhorn*-Lied), sowie, als neueste Komposition, den ersten Satz aus der gerade ein Jahr zuvor uraufgeführten *Fünften Sinfonie*.[18] Als einzige Komposition, die nicht auf eine Klavierfassung zurückzuführen ist, sei das mit Abstand umfangreichste letzte Klangbeispiel zur näheren Betrachtung ausgewählt.

Die Drucklegung der Partitur der *Fünften Sinfonie* ist kompliziert. Wichtig für die Untersuchung der Welte-Einspielung ist, dass im Jahr der Aufnahmen keine gedruckte Partitur existierte, die den zahlreichen Veränderungen Rechnung trug, die Mahler durch die Erfahrungen der Aufführungen seit der Uraufführung im Oktober 1904 bereits vorgenommen hatte. Es existieren mehrere Exemplare der Dirigierpartitur (unter anderem Mahlers mittlerweile verschollenes ›Handexemplar‹, dessen Revisionen jedoch übertragen wurden) mit Retuschen sowohl von Mahler selbst als auch von nicht näher zu ermittelnden Kopisten.[19]

18 *Mahler, Reinecke, Grieg Today Playing all Their 1905/1906 Interpretations of Own and Other Works* (The Welte Mignon Mystery, Vol. 15), Tacet 2010.

19 Vollständig wird diesem Umstand erst in der kritisch-wissenschaftlichen Gesamtausgabe durch Erwin Ratz 1964 Rechnung getragen, die seit 1989 in einer durch dessen Schüler Karl Heinz Füssl revidierten Ausgabe vorliegt; eine weitere Neuausgabe erfolgte 2002 durch Reinhold Kubik im Rahmen der Neuen Kritischen Gesamtausgabe: Gustav Mahler: *Symphonie* Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester, Kritische Neuausgabe von Reinhold Kubik, Frankfurt a. M. 2002 (Sämtliche Werke, Bd. 5). Siehe zur Entstehungsgeschichte und Drucklegung Eberhardt Klemm: Zur Geschichte der Fünften Sinfonie von Gustav Mahler. Der Briefwechsel zwischen Mahler und dem Verlag C. F. Peters und andere Dokumente, in: *Jahrbuch Peters* 1979, Leipzig 1980; Sander Wilkens: Mahlers Triester Dirigier-Partitur, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung*, Nr. 19, Wien 1988. Eine Zusammenfassung findet sich bei Karl Heinz Füssl: Vorwort, in: *Gustav Mahler, Symphony 5, cis-Moll*, hg. von Erwin Ratz, rev. von Karl Heinz Füssl, London u. a. 1989, S. III–XI.

Aus welcher Ausgabe Mahler also seine Welte-Aufnahme spielte, ist nicht zu ermitteln, sicherlich jedoch nicht aus dem gedruckten Klavierauszug.[20] Zwar wäre eine Klavierskizze denkbar; da jedoch keinerlei Skizzen und Entwürfe Mahlers zur *Fünften Sinfonie* mehr existieren, ist auch dies nicht zu beantworten. Am wahrscheinlichsten scheint das Spiel aus einem gedruckten Partiturexemplar mit oder ohne zusätzliche Annotationen.

Die Wiedergabe des gesamten Satzes dauert in der Audioaufnahme des Labels Tacet von 2010 13:40 Minuten; dies entspricht mit kleiner Abweichung der Gesamtdauer von 13:58 Minuten, welche die *RollEditor*-Software für die Wiedergabe bei eingestellter Standardgeschwindigkeit angibt. Mahlers Freund Hermann Behn, der in seiner Partitur die Dauern der einzelnen Sätze während der Proben zur Hamburger Aufführung der Sinfonie im März 1905 notierte, gibt derweil für den ersten Satz 12 Minuten (ohne Sekundenangaben) an.[21] Sichere Aussagen können, wie bereits eingangs vermerkt, zum tatsächlichen Tempo bei der Aufzeichnung der Rolle nicht getroffen werden, eine schnellere Einspielung, die sich eher im Rahmen der Hamburger Aufführung bewegt, ist durchaus möglich.

Im Folgenden sollen drei Beispiele exemplarisch herausgegriffen werden, um die mögliche Aussagekraft der Rolle als interpretationsanalytische Quelle zu diskutieren.

Die Fanfare Die berühmte cis-Moll-Eröffnungsfanfare, die einen Verweiszusammenhang zu ungarisch-österreichischen Militärsignalen, dem »Generalmarsch«[22] bis hin zum zweiten Satz von Haydns *Sinfonie* G-Dur, Hob I/100 (»Military«) eröffnet, lässt sich auf dem Klavier nur in Einschränkung nachahmen – wir wissen nicht, ob Mahler seine Absicht voll traf oder nicht. In der bereits erschienenen Dirigierpartitur, die deutlich von der Studienpartitur von September 1904 abweicht, definiert Mahler den gewünschten Vortrag: »Die Auftakt-Triolen dieses Themas müssen stets etwas flüchtig (quasi accel.)

20 Eine Fassung für Klavier zu zwei Händen fertigte Otto Singer erst nach 1920 an. Bereits zu Mahlers Lebzeiten – in gegenseitiger Absprache und prüfender Durchsicht seinerseits – entstand eine vierhändige Fassung: *Symphonie von Gustav Mahler*, für Pianoforte zu vier Händen bearb. von Otto Singer, Leipzig 1904. Dass Mahler daraus spielte, ist wenig wahrscheinlich, denn *Primo* und *Secondo* sind traditionell auf getrennten Seiten notiert und bieten keinen Gesamtüberblick über das musikalische Geschehen.

21 Vgl. Füssl: Vorwort, S. XXIII. Betrachtet man zudem unterschiedliche Einspielungen der Sinfonie im weiteren Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts ergibt sich eine Spanne von 12:20 (Gustav Mahler: *Symphony* No. 5, Gürzenich Orchester Köln; François-Xavier Roth, harmonia mundi 2017 (hmm 905285) bis zu 14:28 (Gustav Mahler: *Symphonie* No. 5, Wiener Philharmoniker; Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 1988 (00289 477 6334).

22 Barbara Meier: Fünfte Sinfonie, in: *Gustav Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart/Weimar 2010, S. 269–285, hier S. 270. Darüber hinaus verweist Mahler bereits in der *Vierten Sinfonie* auf dieses Thema.

nach Art der Militärfanfaren vorgetragen werden.«[23] Auffällig in der Klavieraufnahme ist aber, dass Mahler sich hinsichtlich der Dynamik an die ursprüngliche (auch dort später geänderte) Fassung der Erstausgabe der Studienpartitur hielt, die die Zielnoten nur mit Akzenten und erst den Terzton *e* in Takt 3 mit einem Sforzato versieht.[24] Das Zurückgehen ins Piano zu Beginn der folgenden Triolenachtel ist nicht wahrzunehmen, ebensowenig sind es die später hinzugefügten Crescendo-Gabeln bei jeder Figur. Entweder experimentierte Mahler in dieser Zeit mit unterschiedlichen Realisierungen, denkbar wäre aber auch, dass der auf dem Klavier ebenfalls durchaus diffizile Beginn Mahler nicht so gelang wie gewünscht, weil die fehlende Sensibilität des Klavieranschlags oder auch des dynamischen Aufzeichnungsverfahrens – eine streng gehütete und bis heute nicht gelüftete Errungenschaft der Firma Welte – eine feinere Gestaltung verhinderte. Die Flüchtigkeit der Triolen ist durchaus wahrnehmbar, die zweite und dritte Triolengruppe erfolgt jeweils deutlich hinter der notierten Viertelzählzeit. Lassen die ersten beiden Gruppen kurzen Raum zwischen dem letzten Triolenachtel und dem Zielton auf der ersten Zählzeit des Taktes, ist der Zielton *e'* in Takt 3 direkt an die Fanfarentriole gesetzt; dies ist auch im Rollenbild klar erkennbar. Erst die letzten drei Figuren ab Takt 4 realisieren das geforderte quasi accelerando und lassen die Steigerung in die höhere Oktave drängender wirken. Mahler teilt den Beginn der Fanfare somit in den stabileren ersten Teil der Grundtonrepetition und den zielgerichtet entwickelnden des cis-Moll-Akkordaufbaus.

Die Doppelpunktierungen ab Takt 9 sind in militärischer Schärfe deutlich artikuliert. Während die meisten Solotrompeter auf Orchesteraufnahmen des 20. und 21. Jahrhunderts hier entweder das Anfangstempo halten oder noch häufiger sogar entschleunigen (meist um circa 3–4 %, wie etwa bei Pierre Boulez und den Wiener Philharmonikern,[25] in der Aufnahme mit Leonard Bernstein und demselben Orchester sogar um knapp 7 %), macht Mahler das Gegenteil: Er zieht das Tempo um über 10 % an (in der Messung des RollEditors von 63 Schlägen pro Minute auf über 70). Diese nur als bewusste Gestaltungsidee erklärbare Lösung (die auf keiner mir bekannten Aufnahme ein Äquivalent findet) ergäbe durchaus Sinn: Sie führt die Steigerungsidee der gedrängter gespielten Triolenfiguren der Takte 5–8 fort, die ihre Entsprechung in der kompositorischen Anlage der Linie findet, insbesondere durch die zunehmende Steigerung des

23 Erstausgabe der Dirigierpartitur, Leipzig 1904 (Editionsnummer 3082, Plattennummer 8951), S. 2.

24 Erstausgabe der Studienpartitur, Leipzig 1904 (Editionsnummer 3087, Plattennummer 9015). Auch in der Studienpartitur wurde diese Ausgabe später angeglichen; sie findet sich jedoch identisch in Singers Klavierauszug für vier Hände. Das Autograph enthielt nur die (später geänderte) dynamische Bezeichnung *forte*.

25 Gustav Mahler: *Symphonie* No. 5. Wiener Philharmoniker; Pierre Boulez, Deutsche Grammophon 1997 (453-416-2).

In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

a)

b)

*) Die Auftakt-Triolen müssen stets etwas flüchtig (quasi accel.) nach Art der Militärfanfaren vorgetragen werden.

Abbildung 1 Gustav Mahler: 5. Sinfonie, 1. Satz, Synopse der Takte 1–7. a) Druck der Erstausgabe der Studienpartitur, Leipzig 1904 (Plattennummer 9015; auch diese wurde mit identischer Plattennummer später angeglichen), S. 3; b) heutige kritisch-wissenschaftliche Ausgaben ab 1964

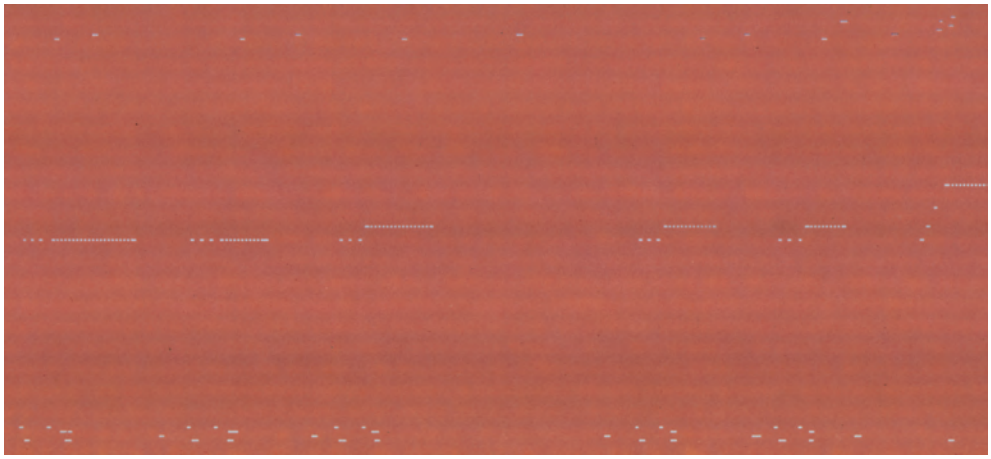


Abbildung 2 Beginn der Rolle 769. Bereits mit bloßem Auge sind die verkürzten Abstände zwischen Triolenachtel und Zielton erkennbar sowie die flüchtig-gedrängten Gruppen 4–6.

Tonraumes. Mahler fordert hier bereits in der Erstausgabe der Studienpartitur explizit, die Vierteltriole in Takt 11 »flüchtig« zu spielen, und staut die Bewegung durch die Überbindung des *e*" in Takt 11/12. Diese rhythmisch-melodische und dynamische Anspannung löst Mahler in seiner Klavierinterpretation durch eine weit vor dem eigentlichen Schlag zwei gespielte Weiterführung ins fis" in Takt 12, um weiter in den vollen A-Dur-Akkord im Fortissimo zu drängen.

Ob es sich dabei nun um Mahlers Idealvorstellung des Anfangs handelt oder einiges (zum Beispiel die ersten beiden Triolenfiguren) ungewollter Anschlagsbildung geschul-

det sein mag: Das klar erkennbare Steigerungskonzept in der Gesamtgestaltung des Tempos des Themas könnte auch für heutige Orchesterinterpretationen durchaus reizvolle Ansätze bieten.

Temporelationen Der ›Klagegesang‹ in den Streichern ab Ziffer 2 ist seit der Dirigierpartitur vom November 1904 nach der Kölner Uraufführung mit der Bezeichnung »etwas gehaltener« zwar präzisiert, jedoch versteht sich dies relativ zum vorherigen Tempo und ohne detaillierte Angaben zu Freiheiten und Tempofluktuationen innerhalb der Phrasengestaltung.

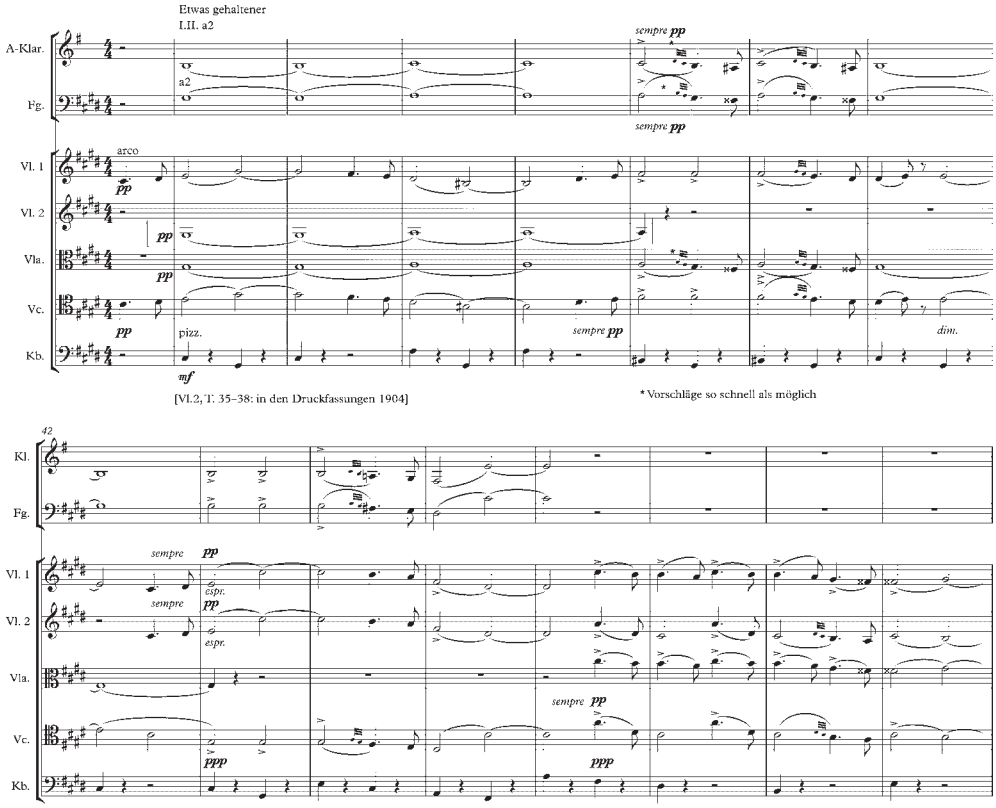


Abbildung 3 Gustav Mahler: 5. Sinfonie, 1. Satz, Takt 33–53

Mahler beendet den ersten Teil nach vorheriger leichter Beschleunigung in Takt 30/31[26] im Tempo des Anfangs. Er spielt diese letzten Takte (Takt 32–34) ohne jegliche Verzögerung, im Gegensatz zu den meisten neueren Aufnahmen, die hier retardieren. Die neue melodische Linie der Violinen beginnt er dann mit Verzögerung des Auftaktes zu Takt 35 in einem um knapp 13 % Prozent minimierten Tempo. Viele Orchesteraufnah-

26 Die meisten Aufnahmen gehen hier im Tempo ebenfalls zurück.

men haben zwar ein ähnliches Verhältnis, Mahlers Zurücknahme ist dabei aber vergleichsweise groß – in der exemplarischen Auswahl der untenstehenden Tabelle (die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit hegt) wird sie nur von Leonard Bernsteins Tempowechsel übertroffen.

Aufnahme	Tempo vor Ziffer 2 (Mittelwert)	Tempo ab Ziffer 2 (Mittelwert)	Temporeduktion in Prozent
Mahler 1905	63[27]	55	13 %
Bernstein 1988	55	47	15 %
Boulez 1997	61	55	10 %
Ozawa 1990[28]	60	53	10 %
Abbado 1993[29]	57	51	11 %
Gielen 2000[30]	63	56	12 %
Jansons 2017[31]	62	57	8 %
Roth 2017	60	60	0 %

Tabelle Gustav Mahler: 5. Sinfonie, 1. Satz, Tempoverhältnis bei Ziffer 2 (Takt 35)[32]

Das neue Tempo (𝅗𝅥 = 55 Schläge pro Minute) bleibt im folgenden Teil als Mittelwert zwar erhalten, wird allerdings permanent nuanciert: Bereits ab dem dritten Takt des Tempos (Takt 37/38) wird es noch weiter zurückgenommen, um ab Takt 39 bei den Akzenten auf den Tonrepetitionen und der insistierenden Begleitfigur in Klarinetten, Fagotten und Bratschen anzuziehen (𝅗𝅥 = 57 Schläge pro Minute). Im Nachsatz des Themas ab Takt 43 wird Mahler wieder langsamer, geht bei den repetierten Punktierungen deutlich unter den Mittelwert (𝅗𝅥 = 52), um bei der erreichten Durterz der Tonikaparallele (Takt 49) wieder bei diesem zu landen.

27 Wie bereits dargestellt, haben die absoluten Tempowerte bei den Welte-Aufnahmen im Gegensatz zu den Audioaufnahmen keinen Anspruch auf die tatsächliche Repräsentation des erfolgten Spieltempos. Nur das Verhältnis ist ein messbarer Wert.

28 Gustav Mahler: *Symphony No. 5*, Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa, Decca 1991 (470 879-2).

29 Gustav Mahler: *Symphonie No.5*, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 1993 (0289 437 7892 3).

30 Gustav Mahler: *Symphony No. 5*, Michael Gielen, Conductor, SWR Symphonieorchester Baden-Baden und Freiburg, hänssler classic 2003 (CD 93.101).

31 Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 5*, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Mariss Jansons, br-klassik 2017 (900150).

32 Während die Tempoverhältnisse durch die digitale Rollenanalyse exakt bestimm- und ausmessbar sind, sind die ermittelten Werte der Audioaufnahmen – bestimmt durch Tapping mittels Sonic Visualizer und durch Metronom-Messungen in Audio-Sequenzern – einer gewissen subjektiven Unwägbarkeit ausgesetzt. Vgl. dazu auch den Beitrag von Lukas Näf in diesem Band, S. 180–192.

Mahler gestaltet das Tempo also insgesamt sehr viel beweglicher als in fast allen mir bekannten neueren Orchesteraufnahmen der Stelle. Eine vergleichbare Zurücknahme des Nachsatzes findet sich in den obengenannten Aufnahmen nur bei Michael Gielen. Richard Strauss hebt als eine besondere Qualität des Dirigenten Mahler dessen Feingefühl bei Tempomodifikationen und -nuancierungen hervor; die hier genannte Stelle könnte man dafür als Beleg nehmen.[33] Im Gegenzug findet sich bei Mahler keinerlei Ritardando in den abschließenden Takten der Passage (ab Takt 51). Fast alle Aufnahmen verlassen hier das Tempo, mit auffällig großem Ritardando bei Boulez und Gielen. Mahlers Genauigkeit in Tempo- und Vortragsbezeichnungen scheint sich hier zu bestätigen: Deutliche Veränderungen sind fast immer klar angegeben, folglich verbleibt er hier im Tempo. Die auf der Klavieraufnahme erkennbare flexible Gestaltung des Tempos ist dagegen so fein, dass sie sich einer schriftlichen Fixierung entzieht.

Auffällig ist Mahlers Gestaltung des Tempowechsel bei Ziffer 7 (»Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild.«), der die stärkste Beschleunigung des gesamten Satzes darstellt. Hier weicht er von heute üblichen Interpretationen deutlich ab.

Mahler beschleunigt um etwas über 30 %, allerdings nicht gleich, sondern indem sich die ersten Takte wieder in Form der beständigen Tempomodifikationen unter dem später etablierten Mittelwert befinden, der erst ab Takt 160 erreicht wird. Dafür findet sich später, in Takt 174 zu dem crescendierenden Achtellauf der Violinen im Fortissimo, ein zusätzliches (nicht verzeichnetes) Accelerando um weitere 25 %, das wenige Takte später sofort zurückgenommen wird, um sich in Takt 181 wieder beim Mittelwert des neuen Tempos einzupendeln. Die entsprechenden Verhältnisse sind in sämtlichen untersuchten Audio-Aufnahmen deutlich höher: Sie liegen zwischen 41 % (bei Pierre Boulez) und 87 % (bei Leonard Bernstein), meist aber bei etwa 60 %, was auch den Durchschnittswert abbildet. Dafür kennen die meisten Aufnahmen kein weiteres Accelerando im Verlauf, einige ziehen das Tempo leicht an, jedoch einige Takte vor Mahlers Beschleunigung in Takt 174. Abermals zeigt sich in allen Orchesteraufnahmen ein mehr geradliniger Tempoverlauf, der die Fluktuationen auf kleinerer Ebene nicht kennt; dafür werden die Tempokontraste sehr viel schärfer gezeichnet als bei Mahler selbst.

Die vergleichsweise geringe Temposteigerung mag indes auch pianistischen Umständen geschuldet sein. Der Satz ist bis zu Ziffer 7 für geübte Partiturspielerinnen relativ gut realisierbar, dann folgt die erste Stelle, deren Komplexität die Darstellbarkeit am Klavier übersteigt. Weil aber die Partitur in dieser Vielschichtigkeit dank der Interpretationsanmerkung »Geigen stets so vehement als möglich« Orientierungshilfe gibt, ließe sich die Passage durch Mahlers Beschränkung auf die zentralen Schichten jedoch durchaus auch am Klavier in höherem Tempo spielen.

33 Von Bülow/Strauss: *Briefwechsel*, S. 54.

V Richard Strauss: Fragmente aus *Salome* Von Strauss existieren vier Welte-Rollen mit Orchestermusik,[34] die allesamt am 15. und 16. Februar 1906 aufgezeichnet wurden.[35] Die Rolle mit der Nummer 1182 und dem Titel »Salome. Fragmente aus der Oper«[36] enthält dabei zwei kurze Ausschnitte aus Salomes erotischen Werbegesängen an Jochanaan in der dritten Szene, WR 1183 enthält die Tanzszene der gleichen Oper, die sich als einzige längere Instrumentalmusik der Oper ideal zum Partituspiel eignet. Ebenso verhält es sich mit dem finalen Orchesterintermezzo aus *Feuersnot*, das auf WR 1185 aufgezeichnet ist. WR 1184 enthält eine Passage aus *Ein Heldenleben* op. 40.

Bereits die Auswahl zeigt das marktstrategische Denken der Firma Welte und von Strauss. Die jüngste Oper *Salome*, die im Dezember des Vorjahres uraufgeführte wurde, zeichnete sich bereits als großer Erfolg auf der Bühne ab, nur *Der Rosenkavalier* sollte wenige Jahre später ein ebenbürtiges Echo hervorrufen. Alle Klavierrollen widmen sich lyrischen oder erotischen Passagen, einer Sphäre, die von Zeitgenossen als Markenzeichen des Komponisten wahrgenommen wurde[37] und mit deren sittlich-moralischen Grenzen Strauss spielte – und sie (in der musikalischen Darstellung eines sexuellen Aktes in der eingespielten Schlussszene aus *Feuersnot* und insbesondere im Sujet der Oper *Salome*) bewusst überschritt. Zudem präsentiert sich Strauss als erfolgreicher Komponist jener Gattungen, für die ihn das Publikum kennt und schätzt: die noch relativ jungen Opernwerke einerseits und die bereits etablierten sinfonischen Werke andererseits, hier repräsentiert durch *Ein Heldenleben* als eines der ausgreiftesten, umfangreichsten und bekanntesten Werke.

Im Folgenden soll die erste der beiden Szenen aus *Salome* (WR 1182) eingehender thematisiert werden. Strauss wählte zum einen den Abschnitt »Jochanaan! Ich bin verliebt in deinen Leib« (Ziffer 90,2–96) und zum anderen »Dein Haar ist grässlich! […] Deinen Mund begehre ich, Jochanaan« von Ziffer 110 bis 122,4 (mit hinzugefügtem tonikalem Schluss nach B-Dur[38]).

34 Daneben nahm Strauss auf vier Rollen die ersten Stücke aus seiner frühen Klavierkomposition *Stimmungsbilder* op. 9 auf (WR 1186–1189).

35 Siehe Online-Verzeichnis der Welte-Mignon Reproduktionsrollen www.welte-mignon.de/kat (abgerufen am 27. November 2018).

36 Für den englischsprachigen Markt erschien sie in der Reihe mit dem sprechenden Werbeslogan »The master's fingers on your piano« unter dem Titel: *Fragments from »Salome«. Strauss played by Richard Strauss.*

37 Vgl. Paul Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Stuttgart 1909, S. 38 f.

38 Im Fortgang der Oper bleibt das f'' der Dominante F^7 im Tremolo stehen und wird von Jochanaan mit den Worten »Niemals, Tochter Babylons, Tochter Sodoms« zunächst nach Des-Dur geführt, um an diesem Zentralton entlang einen tonal komplexen Verlauf zu nehmen, der Salomes milde, kadenzorientierte Tonsprache eines sinnlich-erotischen Werbens konterkariert.

Bereits beim bloßen Hören zeigt sich ein anderer Ansatz der Orchesterdarstellung: Während Mahler akribisch umzusetzen sucht, was auf dem Klavier in puncto Stimmenanzahl, Oktavregister und Vollstimmigkeit partiturgetreu darstellbar ist (was bis Ziffer 7 relativ gut möglich ist und erst dann zu großen Kompromissen zwingt), verfolgt Strauss von Anfang an gar nicht diese Absicht. Er fügt tiefe Begleittöne zu einer anfangs eigentlich basslosen Klanggestaltung hinzu, um das innewohnende Tänzerische zu betonen, er verändert Registerlagen, ergänzt auch dort Tremolofiguren, wo das Orchester Streicherakkorde vorsieht, um dem Klavierklang eine vergleichbare Spannung und Bewegtheit zu geben. Teilweise werden auch melodische Führungen geändert, etwa in Ziffer 93,3, wenn Salomes Gesangslinie auf der Quinte *cis*'' - *fis*' einen Ruhepunkt findet, den Strauss im Klavier ins obere Komplementärintervall *fis*'' - *cis*'' versetzt.

Dieser Ansatz ist natürlich auch der anderen Idee des Orchesterklanges geschuldet, der bei Strauss vielfach aus polyphon und heterophon aufgefächerten Unschärfen resultiert, während bei Mahler zu Beginn des Kopfsatzes der 5. *Sinfonie* ein klarer, durchsichtiger Orchesterklang überwiegt. Allerdings erklärt dies die Unterschiede nur teilweise: Im weiteren Verlauf des Mahler'schen Satzes gäbe es vielfach Möglichkeiten, über Tremoloeffekte und eigenständige Klavierfiguren die Vielheit der Schichten und Ereignisse zu simulieren; Mahler entscheidet sich jedoch bevorzugt für die Reduktion und das Darstellen der ihm relevanten Ebenen. Zudem scheint Mahlers Aufnahme das Resultat einer eingehenden Beschäftigung mit der Übertragungsarbeit auf das Klavier gewesen zu sein, entweder in einem Übeprozess am Instrument oder durch eine sehr bewusste Planung bei der Partiturdurchsicht, während im Falle Strauss' ein unbedarfteres Spiel vorliegt, dem keine aufwendige Übephase vorausgegangen zu sein scheint. Nicht nur, dass sich dies mit der obigen Äußerung Strauss' zur fehlenden Übedisziplin deckt, sein Klavierspiel lässt zudem relativ unbekümmert Unsauberkeiten und Abweichungen zu, die kaum als intentional zu deuten sind.

Bei Strauss entsteht ein relativ freies Arrangement, auch im Verhältnis zur Singstimme Salomes: Strauss spielt meist nur das Orchester, das wie für seinen Orchestersatz üblich, zwar teilweise Salomes Singstimme in instrumentalen Verdopplungen enthält, meist aber nur in gröberer Linienführung. In einigen Passagen, wo der Orchesterpart aus reiner Akkordbegleitung besteht (etwa Ziffer 93,2 f. sowie 93,6), ergänzt er dann für die Vollständigkeit des Klangergebnisses die Sopranstimme. Nach Alma Mahlers Überlieferung (siehe oben) ist davon auszugehen, dass er in einer regulären Präsentation seiner Opern am Klavier, wie jener in Straßburg für das Ehepaar Mahler, die Vokalstimme tatsächlich in oktavierter Form (und eventuell zwischen voller Stimme und Andeutung wechselnd) dazu gesungen hätte. Dass Strauss auch während der Welte-Einspielung so verfuhr, ist nicht unwahrscheinlich und würde bestimmte leichte Tempoverzögerung bei textreichen Passagen plausibel machen.

Wie im Falle Mahlers kann auch bei Strauss die Frage nach einer der Einspielung zugrunde liegenden Ausgabe nicht beantwortet werden. Der Klavierauszug Singers existierte bereits und Strauss arbeitete bei eigenen Opern durchaus auch mit von ihm annotierten Klavierauszügen, die ohnehin stets nach Durchsicht und Rücksprache mit ihm veröffentlicht wurden. Eine besondere Nähe oder Orientierung an Singers Satz ist jedoch nicht erkennbar. Genauso gut wäre auch ein Spiel aus der Partitur selbst oder gar auswendiges Spiel denkbar; bei aller Freiheit folgt er allerdings dem musikalischen Verlauf taktgetreu.

Besonders interessant ist auf diesen Aufnahmen die Tempogestaltung. Zwar kann die tatsächliche Dauer der Aufnahme von 1906 auch hier nicht ermittelt werden,[39] es ist jedoch von einer relativ zügigen Tempowahl auszugehen: Gemessen an der Kürze der Szene bliebe die Aufnahme auch bei deutlicher Herabsenkung der Standardgeschwindigkeit der Rollenrotation klar über dem Tempo aller mir bekannten Gesamtaufnahmen der Opern, die alle über 1:44, die meisten etwa 1:50 Minuten benötigen.

Dies liegt in erster Linie an Strauss' relativ geradliniger Interpretation. Die von allen Orchestern und Sängerinnen ausgeführten (und allesamt nicht notierten) Ritardandi der Szene sowie der geforderte Tempowechsel bei Ziffer 91,2 (»Etwas ruhiger beginnend«) erfolgen in Strauss' Klavierspiel ebenfalls, jedoch in einem deutlich geringeren Ausmaß. Sie dienen allesamt der Markierung der bereits auskomponierten typisch Strauss'schen Kadenzverbreiterungen (ab Ziffer 94,8; ab Ziffer 95,2) und werden von ihm, für den das Wort ›Sentimentalität‹ keinerlei pejorative Konnotation besaß, auffallend ›unsentimental‹ ausgeführt. Die Rücknahme des Tempos bei Salomes Beginn »Jochanaan« (Ziffer 91,2) erfolgt nur um etwa 6 % und wird im weiteren Verlauf rückgängig gemacht. Im Gegensatz zu der extremen lyrischen Verbreiterung vieler moderner Interpretationen, die den Sängerinnen zudem die Möglichkeit gibt, die relative Textdichte mit der musikalischen Sphäre des Hingerissen-Seins zu verknüpfen,[40] behält Strauss einen auffälligen Zug bei, der teilweise ganze Taktteile verkürzt. So sind die Viertelpausen auf der

39 Bei eingestellter Standardgeschwindigkeit der Rollenrotation ergibt sich für die Passage laut Roll-Editor eine Dauer von 1:25 Minuten. In der Audio-Aufnahme des Labels Tacet, eingestellt und betreut von Hans-W. Schmitz, dauert sie 1:32. Vgl. Richard Strauss: *Today Playing his 1906 Interpretations. Selected Works by Richard Strauss* (The Welte-Mignon Mystery, Vol. 3), Tacet 2005. Für eine adäquate Wiedergabe des Tempos spricht auch ein Spieldauervergleich zwischen Strauss' Welte-Einspielung (Tacet: 8:54 Minuten) und Orchesteraufnahme (8:39 Minuten) des Schleiertanzes. Sie weichen nur um knappe drei Prozent voneinander ab.

40 Insbesondere sind bei Ziffer 92,4 (»Dein Leib ist weiß wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt«) und Ziffer 94: (»nicht die Rosen im Garten der Königin, nicht die Füße der Dämmerung auf den Blättern, nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere«) große Textmengen innerhalb weniger Takte zu singen.

jeweiligen Takteins vor dem repetierten und gesteigerten Motiv Salomes[41] zur Darstellung ihrer zunehmenden Verzückung deutlich verringert. Sie wirken weniger als schwere Zählzeit eines neuen Taktes, denn als Verlängerung des vorigen, sodass der Taktschwerpunkt eher auf der jeweiligen zweiten Zählzeit des Motivbeginns liegt. Diese Interpretation ergibt insofern Sinn, als dass das Motiv zum einen ursprünglich einem tänzerischen Dreivierteltakt entstammt (in Salomes Auftrittsszene bei Ziffer 25), zum anderen ist der Taktbeginn auf der Viertelpause des Motivs im Orchester stets als Überbindung oder Beibehaltung der vorhergehenden Begleitstruktur komponiert. Geschrieben stehen also zwei 4/4-Takte, die Strauss jedoch als 5/4, gefolgt von einem 3/4 spielt. Durch die Verkürzung des ersten, längeren entsteht – zusätzlich zum Moment der asymmetrischen Unruhe – eine drängende Wirkung, die mit der Verdichtung der Faktur und der gehäuften Wiederholung des Motivs korreliert. Das beim ersten Hören ungewohnte und überraschende Interpretationskonzept lässt sich so als nachvollziehbare Ausdeutung der kompositorischen Struktur verstehen.

Schluss Trotz der eingangs erwähnten technischen Unwägbarkeiten und des daraus resultierenden Gebots zu methodischer Vorsicht bleibt eine Fülle an belastbaren Daten und aussagekräftigen Analyseergebnissen.

Tempoverhältnisse können in ihren Schwankungen klar benannt werden: Aufgrund des an der Berner Fachhochschule entwickelten Rollenscanners lassen sich diese genauestens messen. Ebenso ermöglicht die über Rollenstanzung codierte Information – gerade für die Frage der Reduktion von besonderem Interesse – die exakte Benennung dessen, was tatsächlich gespielt wurde und was nicht.

Unterschiedliche ästhetische Absichten der zwei Komponisten sind ebenso erkennbar. Beide zeigen zwar typische pianistische Umsetzungen ihrer Zeit, die sich auch in den Rollen mit Klavierliteratur finden: auffällige Arpeggierungen, vorgezogene Bassnoten oder nachklappende Oberstimmen. Bei Strauss sind diese Gestaltungsmittel jedoch viel auffälliger als Orchestereffekte eingesetzt, dies im Gegensatz zu Mahlers viel ›saubererem‹ Klavierspiel. Um die Klangpracht des Orchesters zu imitieren, sind bei ersterem fast alle schweren Bassnoten einer jeweiligen Takteins deutlich vorgezogen, der Auflösungsakkord erfolgt vielfach verzögert und aufgefächert und liegende Klangflächen werden als Klaviertremolo umgesetzt. Mahler ist dagegen bestrebt, die Stimmverläufe klar darzustellen, Nebenstimmen vollständig auszuspielen und kontrapunktische Ver-

41 Es besteht aus drei Viertelnoten und einer übergebundenen Halben (Ziffer 93 »Dein Leib ist weiß«; Ziffer 93,4 »Die Rosen im Garten« und so weiter). Dieses Motiv ist Salome seit ihrer Auftrittsszene ab Ziffer 25 in permanenter Variantenbildung als weitere musikalische Charakterisierung zugeordnet.

hältnisse oder die Gleichzeitigkeit mehrerer Schichten durch die Konzentration auf wesentliche Hauptstimmen darzustellen.

Bei Strauss böte es sich an, die gewonnenen Erkenntnisse mit den erhaltenen Audiodokumenten von Strauss als Dirigent zu vergleichen, existiert doch vom »Schleiertanz« neben der Rollenaufzeichnung auch eine Audioaufnahme mit den Berliner Philharmonikern aus dem Jahr 1928. Bei Mahler sind die Welte-Rollen dagegen die einzige Möglichkeit, sich über Klangdokumente einem der bekanntesten Dirigenten seiner Zeit zu nähern.

Es wäre ferner lohnenswert, die hier aufgezeigten Fragen und Ansätze auf das umfassende Korpus von Welte-Rollen auszuweiten, soweit es Arrangements von Opernmusik oder Sinfonien betrifft. Nicht nur Komponisten wie Mahler, Strauss, Camille Saint-Saëns oder Ruggero Leoncavallo nahmen ihre eigene Musik auf, es existieren dazu zahlreiche Aufnahmen von Pianistinnen, Pianisten und Dirigenten, die Sinfonien von Beethoven, Brahms und anderen oder Ausschnitte aus Werken Wagners auf dem Klavier spielen. Über diese Quellen ließen sich aufschlussreiche Informationen über Interpretationskonzepte von Opern und sinfonischen Werken um 1900 gewinnen, welche über erst Jahrzehnte später erfolgte Audioaufnahmen nur noch mittelbar erfassbar sind.

Roger Allen

"That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's *Piano Sonata* in A Major Op. 101

In a diary entry for 14 November 1882, made during the last months of Wagner's life, Cosima Wagner records Richard as making the following observation: "the first movement of [Beethoven's] A major Sonata [Op. 101] is an excellent example of what I mean by unending melody. That is what music really is".[1]

It is a received commonplace and hardly necessary to state that Richard Wagner's reception of and deep level of engagement with the music of Beethoven was one of the motivating forces behind his creative work. In his first extant letter of 6 October 1830, the seventeen-year-old Wagner describes to the publisher Schott how "for some time past I have made Beethoven's last, glorious symphony the subject of my deepest study";[2] ten years later he writes from Paris in the novella *A Pilgrimage to Beethoven* (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*) how "[t]o this day I scarce can grasp my happiness at thus being helped by Beethoven himself to a full understanding of his titanic Last Symphony";[3] in the essay *Beethoven* of 1870, the mature Wagner, then approaching the height of his powers as he brought the *Ring* towards completion and planned its premiere in Bayreuth, made Beethoven the subject of what was to be the principal aesthetic statement of his later years when he described the composer as having "penetrated the innermost nature of music".[4] These three examples from the beginning, middle and towards the end of Wagner's creative life can be multiplied many times over. There have been several studies devoted to the subject: Klaus Kropfinger's classic 1975 monograph *Wagner und Beethoven* remains

1 "Der erste Satz von dieser A dur Sonate ist so recht ein Beispiel von dem, was ich unter unendlicher Melodie verstehe, das, was eigentlich Musik". Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Vol. 2: 1878–1883, ed. by Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack, München/Zürich 1977, p. 1047; English translation after *Cosima Wagner's Diaries*, Vol. 2: 1878–1883, ed. by Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack, trans. by Geoffrey Skelton, New York/London 1980, p. 951.

2 "Schon lange habe ich mir Beethoven's letzte herrliche Sinfonie zum Gegenstand meines tiefsten Studium's gemacht". Richard Wagner: *Briefe der Jahre 1830–1842*, ed. by Gertrud Strobel and Werner Wolf, Leipzig 1967 (Sämtliche Briefe, Vol. 1), p. 117; English translation by the author.

3 "Noch heute kann ich das Glück kaum fassen, das mir dadurch zu Theil ward, daß mir Beethoven selbst durch diese Andeutungen zum vollen Verständniß seiner riesenhaften letzten Symphonie verhalf". Richard Wagner: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven [1840], in: id.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5th edition, Leipzig [1911–1916], Vol. 1, pp. 90–114, here p. 111; English translation after *Richard Wagner's Prose Works*, trans. by William Ashton Ellis, Vol. 7, London 1898, pp. 42 f.

4 "[…] zu dem innersten Wesen der Musik […] durchgedrungen". Roger Allen: *Richard Wagner's "Beethoven" (1870). A new translation*, Woodbridge 2014, pp. 78 f. There were, of course, wider agendas nourishing this essay which I have written about elsewhere, see ibid., pp. 1–28.

indispensable;[5] more recently Christopher Alan Reynolds's *Wagner, Schumann and the Lessons of Beethoven's Ninth* offers new perspectives on Wagner's reception of the Ninth Symphony.[6] This is all well-trodden musicological ground; so what, if anything, remains to be discovered about Wagner's reception of Beethoven?

In this respect, the remark Wagner made towards the end of his life regarding the late *Piano Sonata in A major* Op. 101 is instructive. Although recorded by Cosima rather than written down by Wagner himself, there seems to be no reason to doubt its authenticity. I therefore propose to unpack this statement by asking two questions. The first has two limbs: what did Wagner mean by "unending or infinite melody", and how might this be evident in the first movement of Op. 101? Secondly, do the form of and musical processes evident in the first movement of Op. 101 inform Wagner's later compositional practices, as evident, for example in the Prelude to Act 1 of *Tristan und Isolde*?

"Unending melody" is one of those Wagnerian mantras which, like the equally problematic concept of the "Total Work of Art" (*Gesamtkunstwerk*), have accrued multiple layers of meaning with repeated usage. Wagner's contemporaneous detractors used it as a stick with which to beat him by equating it with what they regarded as the unmelodic character of his vocal lines and the overall distended proportions of his operas. Wagner himself used the actual term only once. In the 1860 essay *Music of the Future*, written as a simplified exegesis of his theories set out in the Zurich essays of a decade earlier, he writes that "it is the musician who brings the great unsaid to sounding life, and the unmistakeable form of this resounding silence is *endless melody*."[7] In broad terms, this can be taken as a definition of Wagner's ideas of dramatic expression where the musical realisation is always driven by the poetic impulse and never overridden by the demands of formulaic musical syntax. Equally, as Thomas Grey points out, it can be taken as a paradigm of the unbroken linear development and avoidance of strong cadences that can be seen in the later operas, and most especially in *Tristan*.[8] With these definitions in mind, we might at this point consider how Beethoven's *A major Sonata* conforms to this portmanteau description of endless melody as linear development and avoidance of cadences.

5 Klaus Kropfinger: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Vol. 29); English edition: *Wagner and Beethoven. Richard Wagner's Reception of Beethoven*, trans. by Peter Palmer, Cambridge 1991.

6 Christopher Alan Reynolds: *Wagner, Schumann and the Lessons of Beethoven's Ninth*, Oakland, CA, 2015.

7 "[...] der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die *unendliche Melodie*". Richard Wagner: Zukunftsmusik, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Vol. 7, pp. 87–137, here p. 130; English translation: id.: Music of the Future, in: *Three Wagner Essays*, trans. by Robert L. Jacobs, London 1979, pp. 13–44, here p. 40.

8 Thomas Grey: A Wagnerian Glossary, in: *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life*, ed. by Barry Millington, London 1992, pp. 230–241, here pp. 233 f.

The parallels become more evident when comparing the overall structure of the first movement of Op. 101 and the *Tristan* Prelude. As I am sure we are all well aware, the *Tristan* Prelude is probably the most extensively analysed and discussed piece in the entire literature of Western music, closely followed by the late Beethoven piano sonatas. I have no intention whatsoever of adding to the accumulated weight of words on these matters. Rather, given the location of this conference, it seems appropriate to take as our starting point the Analysis of the *Tristan* Prelude by the music theorist Ernst Kurth (1886–1946), sometime Professor of Musicology at the University of Bern. Kurth is a theorist not widely known in the English-speaking world. Alas, unlike his much better known contemporary Heinrich Schenker, not one of his books has been translated in its entirety. This analysis is taken from Kurth's *The Crisis of Romantic Harmony in Wagner's "Tristan"*,[9] and is helpfully included in English translation in the Norton Critical Score of the *Prelude and Transfiguration*, edited by Robert Bailey.

In order to gain further purchase on Wagner's remarks about Op. 101, I propose to take just four points from Kurth's analysis and retrospectively map them on to the Beethoven sonata movement. First, the matter of the overall musical design. The initial point to notice is the similarity of dimension between Beethoven's sonata movement and Wagner's Prelude.

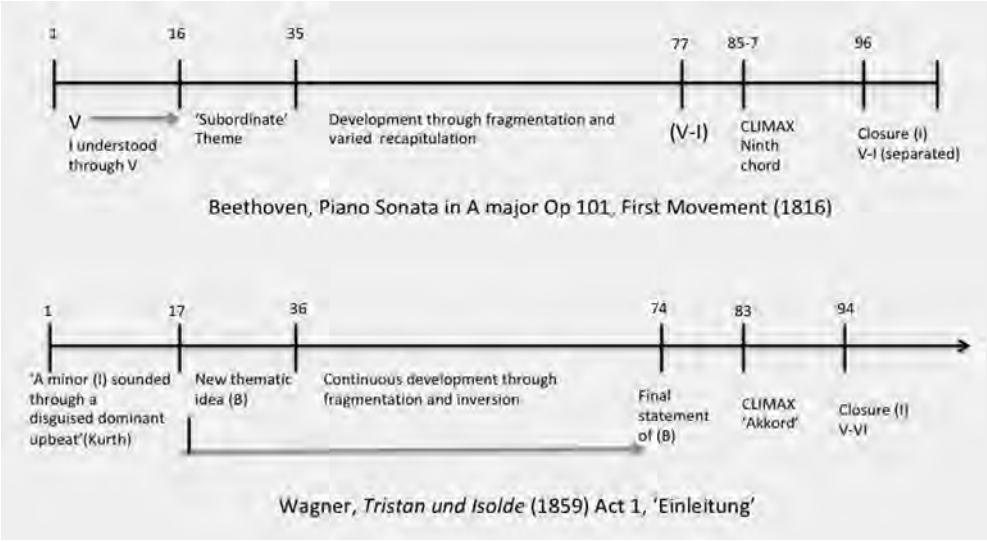


FIGURE 1 Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* in A major Op. 101 first movement; Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, Prelude to Act 1. Linear comparison of primary tonal and thematic events

9 See Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Bern 1920, pp. 286–296; English translation in: *Wagner. Prelude and Transfiguration from "Tristan und Isolde"*, ed. by Robert Bailey, New York 1985, pp. 196–204.

This line diagram shows how the primary musical events occur at corresponding points in the linear structure. Kurth sees the *Tristan* Prelude as a tonally closed arch form in an implied, though unstated, tonic key of a minor.

> "The Prelude to the first act of *Tristan*, taken as a whole, can be regarded as a tonally complete structure, even though in its last measures it turns from the main tonality of A minor to C minor. Apart from this final modulation leading into the first scene with its new key intact, tonal unity is present up to m. 94."[10]

Similarly, in the Beethoven sonata movement the tonal argument could be said to conclude at a corresponding point with the perfect cadence over the bar line between bars 95 and 96, although even here Beethoven weakens the sense of harmonic closure through rhythmic displacement and the insertion of rests.

Secondly, Kurth describes the opening 15 bars of the *Tristan* Prelude as a "disguised and greatly relaxed dominant upbeat", through which the underlying tonic (a minor) is withheld and understood in its absence (see Figure 2).[11]

To Kurth these bars "by themselves show a special kind of development and constitute one of the largest-scale ideas in all tonal music".[12] In the case of Beethoven Op. 101, we have already considered the opening 16 bars as an example of linear development and cadential avoidance. Let's think about them again in Kurth's terms as a "broad dominant upbeat" (see Figure 3).

Robert Levin eloquently reminded us in his lecture-recital[13] that Op. 101 has "no beginning". As in the *Tristan* Prelude we see from the outset that the tonic is withheld and understood through its dominant. Op. 101 begins in a tonally ambiguous manner over a dominant pedal. The tonic is implied (see for example the internal inverted and rhythmically displaced tonic pedal in bars 3 and 4), but not stated; all the time the tonal pull is towards the dominant of E major through the use of interrupted cadences until a perfect cadence in the dominant is finally achieved at bar 25, and given additional expressive traction through the rarely used marking "semplice". As in the *Tristan* Pre-

10 "Auch dieses [the prelude to *Tristan*] ist im ganzen noch als ein tonartlich geschlossenes Gebilde zu betrachten, wenn es auch mit seinen letzten Takten aus der Haupttonart a-Moll nach c-Moll wendet; von dieser Schlußmodulation, die in die erste Szene schon mit ihrer ganzen Tonartsstimmung leitet, abgesehen, liegt bis zum 94. Takt im großen Tonartseinheit vor." Kurth: *Romantische Harmonik*, p. 286; *Wagner. Prelude and Transfiguration from "Tristan und Isolde"*, p. 196.

11 "[...] einen verkappten und weit aufgelockerten dominantischen Auftakt". Kurth: *Romantische Harmonik*, p. 295; *Wagner. Prelude and Transfiguration from "Tristan und Isolde"*, p. 203.

12 "Einen besonderen Entwicklungstypus, zugleich eine der großzügigsten Weitungsideen aller tonalen Musik, zeigen gleich die ersten fünfzehn Takte für sich." Kurth: *Romantische Harmonik*, p. 286; *Wagner. Prelude and Transfiguration from "Tristan und Isolde"*, p. 196.

13 See Robert Levin's contribution in this volume, pp. 249–261.

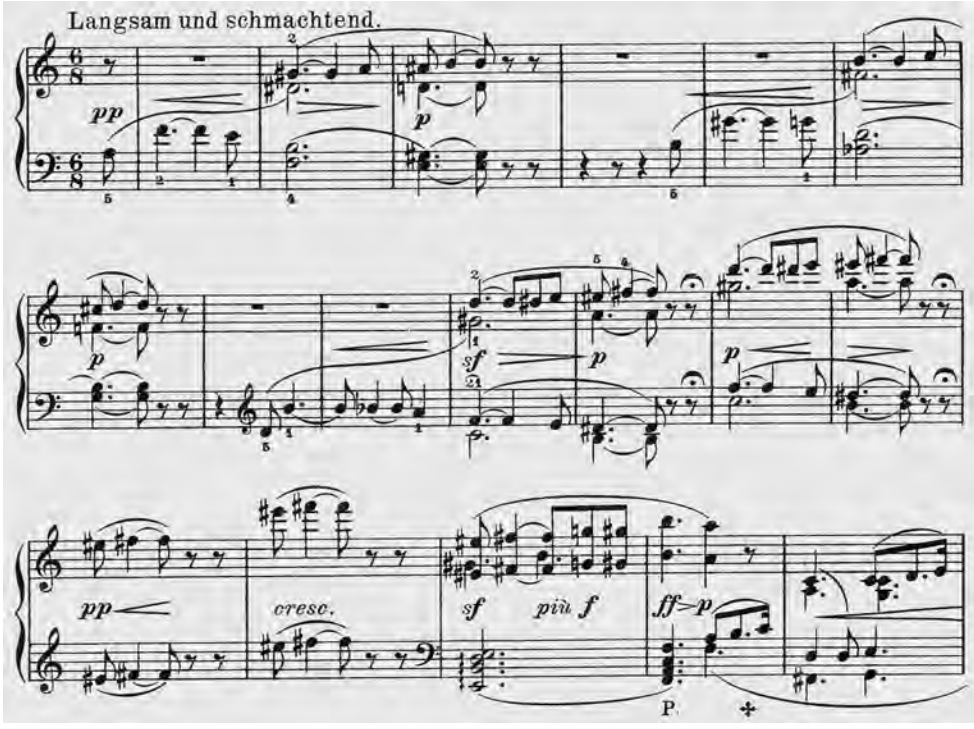


FIGURE 2 Wagner: *Tristan und Isolde*, Prelude to Act 1, bars 1–18

lude, avoidance of the tonic is an integral part of Beethoven's compositional process in Op. 101/1. There is no perfect cadence in the tonic key until bar 77; even then the *piano* dynamic almost seems apologetic and hardly makes it seem like a teleological point of arrival. The climactic point of the movement comes later on the rhythmically displaced dissonance over a tonic pedal at bar 86 (see Figure 5). This is two bars later than the climactic point of the *Tristan* Prelude which occurs on the strong beat of bar 83; but within the overall dimensions of the movement the climax occurs at a corresponding point in the musical design.

Thirdly, in the *Tristan* Prelude continuous development of the musical material begins at bar 17 with the introduction of the so-called "Blickmotiv" in the cello which forms the second main musical idea. If we can identify a subordinate theme, or second subject, at all in the Beethoven sonata movement it can be said to occur at a corresponding point at bar 16. It has always intrigued me that, although beginning on different scale degrees, these two themes have a similar initial melodic contour: rising through a third then falling a seventh. Moreover, in both the Beethoven and the Wagner examples they occur after what, following Kurth, may be identified as an extended dominant preparation in which the tonic is withheld.

Fourthly, we might consider the extent to which chromatic voice leading, so integral to the musical syntax of *Tristan* from the very opening bars, also pervades the texture of

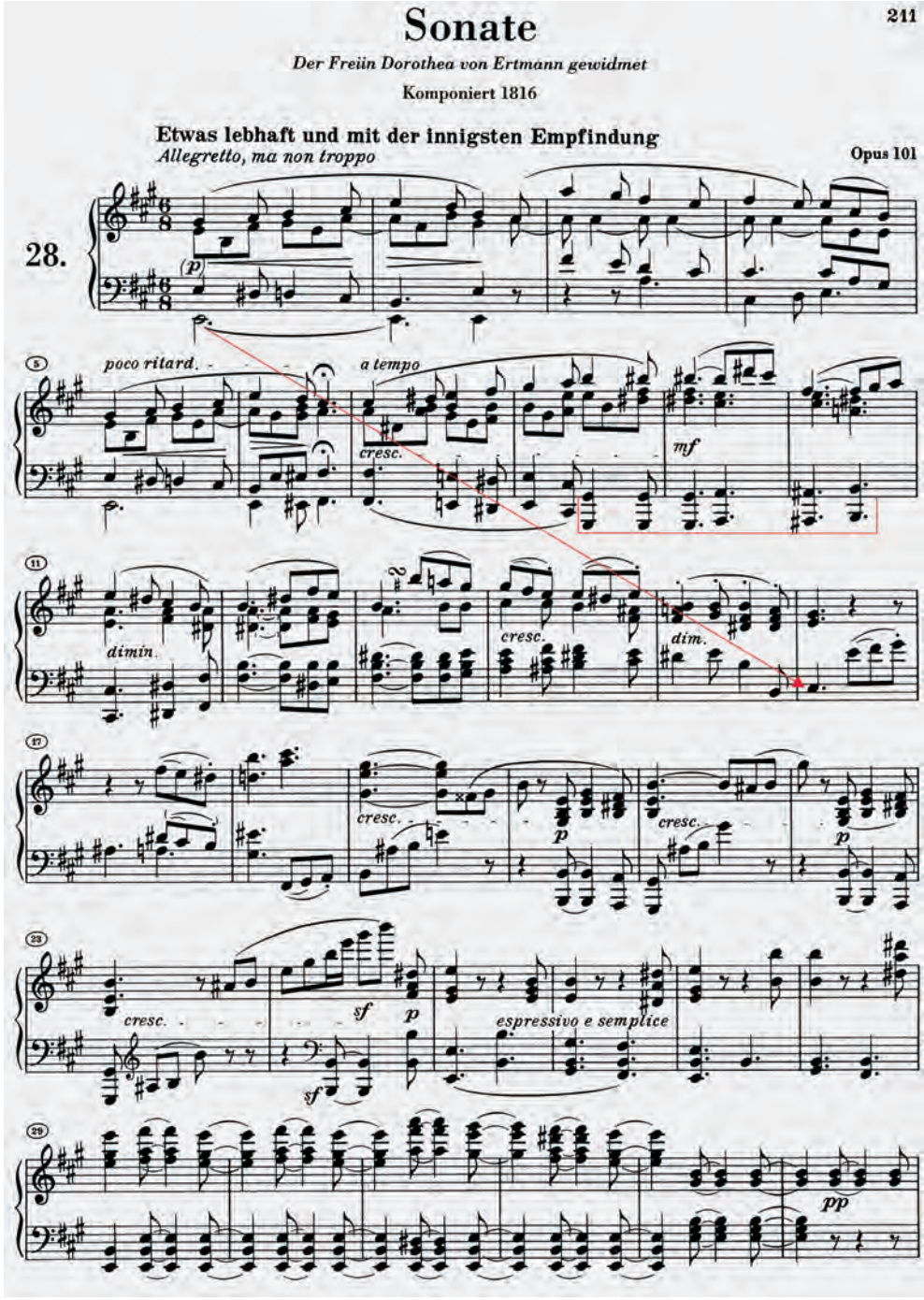


FIGURE 3 Beethoven: *Piano Sonata* Op. 101, bars 1–34. Compare bars 1–15 with Kurth's description of "a disguised and greatly relaxed dominant upbeat" and the new theme starting in bar 16 (see *Tristan* Prelude, bar 17)

the first movement of Beethoven Op. 101. In the first two bars the treble and tenor voices are in contrary motion, the tenor part falling through chromatic semitones in an inversion of the rising upper voice of *Tristan*'s opening. In bars 9 and 10 (see Figure 3) we can even see the so-called "Tristan" motif itself (g sharp – a natural – a sharp – b natural) rising in the bass line; and in bars 52–54 it is embedded in octaves in the inner voices.

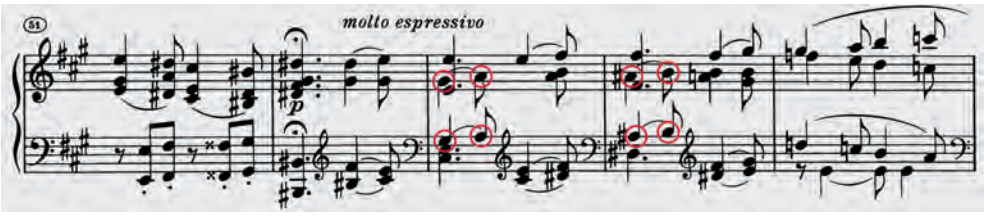


Figure 4 Beethoven: *Sonata* Op. 101, bars 51–55, showing the "Tristan" motif embedded in octaves within the texture

Towards the end in bar 89 there is even a striking anticipation of the harmonic language of *Tristan*, especially in the second half of the bar with its progression in semitones through Italian, French and German Sixth chords leading to a delayed resolution of a second inversion tonic chord, with its implied dominant function.

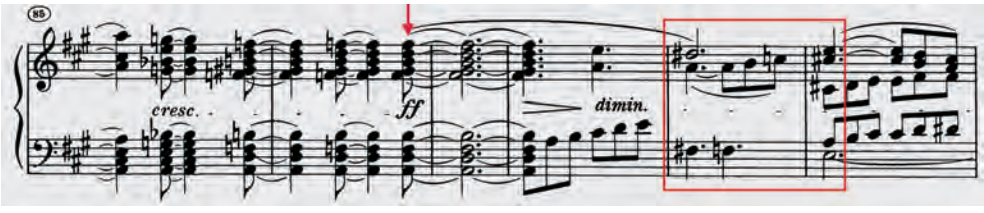


Figure 5 Beethoven: *Sonata* Op. 101, bars 85–90, showing a rhythmically displaced climactic point at bar 86 and augmented sixth chords anticipating the harmonic language of *Tristan* at bars 89 f.

One final point. It may seem to be a banal statement of the obvious, but Beethoven Op. 101/1 is in 6/8, or compound duple time: that is two dotted crotchet beats in a bar. So, let it be remembered, is the *Tristan* prelude. We have become so accustomed to portentous readings with six solid quaver beats in a bar, that we can all too easily overlook the underlying hypermetrical pulse as defined by the duple time signature. There is some evidence that earlier performances of *Tristan* were much more fluid in approach, such as in the 1928 recording of the Prelude with Wagner's concert ending conducted by Richard Strauss.[14] Strauss, let it be remembered, experienced the opera under the direction of its

14 See www.youtube.com/watch?v=RTZKAMxSEUk (accessed 30 January 2019).

first conductor Hans von Bülow, and later commented that his performance of the *Tristan* Prelude was yet another thing he owed to the teaching given by von Bülow.

Conclusion It is important not to make exaggerated claims for any of these observations. The influences on the *Tristan* style were many and various. Just to take two examples: in his book *The Sorcerer of Bayreuth*, Barry Millington makes a convincing case for Bülow's now forgotten orchestral fantasy *Nirwana* as a significant compositional model for *Tristan*;[15] in his novel *Doctor Faustus* (1947) Thomas Mann suggests with reference to Chopin's *Nocturne in c sharp minor* Op. 27 No 1, that "there are quite a few things in Chopin that, not only harmonically but also in a general, psychological sense more than anticipate Wagner, indeed surpass him."[16] What is beyond doubt, however, is that Wagner's assimilation of Beethoven, particularly at the time of *Tristan* when his musical imagination was working at white heat, was a subtle, subliminal and even subconscious process. In short, Beethoven was fundamental to Wagner's musical DNA.

There can be no doubt that, through his close association with such leading piano virtuosi as Liszt and von Bülow, Wagner would have been thoroughly familiar with the later Beethoven piano sonatas. It must remain a matter of conjecture whether or not he consciously used the first movement of Beethoven's Op. 101 as a template for the *Tristan* Prelude, or took the opening rising semitone motif from Beethoven's chromatic voice leading. But, as we have seen, the direct correspondences between the two movements are striking and there for all to see. What we can say with certainty is that in the treatment of material both the Beethoven sonata movement and the *Tristan* Prelude are paradigms of musical form as process rather than architecture. As the doyen of English writers on Wagner Ernest Newman puts it, "The [*Tristan*] Prelude is a perfect specimen of musical form at its most consummate, not a schematic mould imposed upon 'thematic material' from the outside but a form that has come into being simply as the outcome of the ideas."[17] Or, to paraphrase Adolph Bernhard Marx: form determined by content.[18] Both descriptions could equally well apply to the first movement of Beethoven's *Piano Sonata in A major* Op. 101. Thus a direct comparison between these two movements, each in

15 Barry Millington: *The Sorcerer of Bayreuth. Richard Wagner, his Work and his World*, London 2012, pp. 197 f.

16 "Aber nicht ganz Weniges gibt's ja bei Chopin, was Wagner, nicht nur harmonisch, sondern im Allgemein-Seelischen, mehr als antizipiert, nämlich gleich überholt." Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. [4]2002 (Gesammelte Werke in Einzelbänden, Vol. 1), p. 194; id.: *Doctor Faustus*, trans. H. T. Lowe-Porter, London 1949, p. 143.

17 Ernest Newman: *Wagner Nights*, London [5]1974 ([1]1949), p. 225.

18 See Adolph Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, Vol. 1, esp. pp. 27–30.

themselves part of a greater whole, demonstrates one way in which Richard Wagner, in his own words, "channelled into the bed of music drama the great stream which Beethoven sent pouring into German music".[19] As Wagner subsequently says in his *Beethoven* essay of 1870:

> "It was the achievement of our great *Beethoven*, whom we consequently must regard as the true epitome of the musician, that by means of these forms he penetrated the innermost nature of music in such a way as to cast the inner light of the visionary outwards again and thus once more showed us these forms only in accordance with their inner meaning."[20]

To return in conclusion to Wagner's remark with which I began, perhaps we can now see a little more clearly what he might have meant when he described the first movement of Beethoven's Op. 101 as "what music really is".

Afterword The foregoing argument was initially suggested by the entry in Cosima Wagner's diary cited at the head of the paper and first encountered in the course of researches in preparation for my edition of Wagner's essay *Beethoven* (1870). In the discussion following my presentation at the Symposium, László Stachó pointed out that Theodor W. Adorno had made a similar connection.

> "*After practising the Piano Sonata op 101.* – Is the first movement the model for the prelude to *Tristan*? Quite different in tone, as if the (incomparably condensed) sonata form had become a lyric poem, entirely subjectivized, spiritualized, stripped of the tectonic. And yet, not only on account of the quavers and 6/8 rhythm, but because of the structural importance of the chromatic (derived from the alternating dominant in bar 1) and an element which is difficult to grasp – sequences of longing – especially in the development after the F sharp minor entry [bar 41]."[21]

19 "[...] daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen, in das Bett dieses musikalischen Drama's geleitet würde". Wagner: *Zukunftsmusik*, p. 97; id.: *Music of the Future*, p. 19.

20 "Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, dass er von dieser Seite her das innere Licht des hellsehenden wieder nach aussen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dies war das Werk unseres grossen *Beethoven*, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben." Allen: *Richard Wagner's "Beethoven"*, pp. 78 f.

21 "*Als ich die Sonate op. 101 geübt hatte.* – Ist der 1. Satz das Modell zum Tristanvorspiel? Ganz anders im Ton, gleichsam die (beispiellos kondensierte) Sonatenform als lyrisches Gedicht, ganz subjektiviert, durchseelt, enttektonisiert. Und doch, nicht nur wegen ♪ und 6/8, sondern wegen der konstruktiven Bedeutung der (aus der Wechseldominante des 1. Taktes abgeleiteten) Chromatik und einem Element das schwer zu fassen ist – Sequenzen der Sehnsucht – vor allem in der Durchführung nach dem fis-moll-Einsatz [T. 41]." Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, ed. by Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993, pp. 184 f.; English: id.: *Beethoven. The Philosophy of Music. Fragments and Texts*, ed. by Rolf Tiedemann, Stanford, CA 1998, p. 126.

In this brief aphorism, Adorno makes no mention of the structural parallels evident in a comparison between Beethoven's sonata movement and Wagner's Prelude, but notes the importance of the 6/8 rhythm, of the "chromatic" as a point of structural definition and the opening on the dominant. The "sequences of longing" identified as beginning at bar 41 may be a case of Adorno retrospectively applying to the Beethoven movement terminology familiar from Wagnerian discourse associated with *Tristan*, but the point is persuasive. Beethoven's dynamic "terracing" and changes of register in the bass have their counterpart in Wagner's antiphonal exchanges between the lower strings and the upper woodwind through what might be termed a process of development through motivic fragmentation in a corresponding passage in the *Tristan* Prelude (bars 36–42).[22]

22 I am most grateful to László Stachó for bringing this to my attention.

Daniel Allenbach

Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs *Neunte Sinfonie* im Vergleich mit Ludwig van Beethovens *Sinfonien* Nr. 3 und 9[1]

Wenn es im folgenden Beitrag um eine Spurensuche nach Einflüssen von Ludwig van Beethovens *Sinfonien* Nr. 3 und 9 auf Dmitri Schostakowitsch *Neunte* gehen soll, geschieht dies im vollen Bewusstsein, dass solche Parallelbefunde und potentielle Bezüge vielfach auf schwankendem Grund stehen. Schließlich handelt es sich bei Schostakowitschs Opus ebenso wie bei Beethovens Werken um eine eigenständige und für sich sprechende Schöpfung und keineswegs um eine Kopie um der Kopie willen, quasi eine reine Fingerübung. Wo deshalb etwa ein Akkord, ein Rhythmus, eine melodische Linie an die Vorlage anklingen sollen und wo sich ihre Verwendung aus werkimmanenter schöpferischer Notwendigkeit ergibt, ist durchaus Interpretationssache. Angesichts der Konstanz solch auffälliger Bezüge über das ganze Werk und im Hinblick auf ihre politischen Implikationen im Umfeld der Entstehung der Sinfonie sei der Versuch aber dennoch gewagt.

Dass Beethovens Sinfonien und ganz besonders seine *Neunte* die nachfolgenden Komponistengenerationen beeinflusst haben, ist gleichsam ein Gemeinplatz, der anhand zahlreicher Beispiele belegt werden kann. Von Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der *Fünften*, in der dieser das durch Beethovens Musik eröffnete »Reich des Ungeheuren und Unermesslichen« schildert,[2] über Johannes Brahms, der sich mit seinen eigenen Sinfonien schwertut, da er »immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört«,[3] und Richard Wagner, der insbesondere in der *Neunten* den zentralen Vorläufer seines »Kunstwerks der Zukunft« sieht,[4] scheint bis heute immer

1 Dieser Beitrag basiert auf einer früheren, unpublizierten Arbeit des Verfassers.

2 »Glühende Strahlen schiessen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschliessen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die, schnell und in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterschar.« [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:] Recension, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 und Nr. 41, Sp. 652–659, hier Sp. 632 f.

3 Äußerung Brahms' gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi, zit. nach Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Berlin 1904, Bd. 1, S. 165.

4 »Die *letzte Symphonie* Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft: das *allgemeinsame Drama*, folgen, zu dem *Beethoven* uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.«

wieder das Modell Beethoven auf. Fast ebenso wichtig wie der Vorbildcharakter für Komponistinnen und Komponisten ist allerdings der Ruf, den Beethoven weit über das regelmäßige Konzertpublikum hinaus in der Gesellschaft genießt. Kaum jemand, der nicht das ›Schicksalsmotiv‹ der *Fünften* oder den Freudenhymnus der *Neunten* zumindest als akustische Chiffre kennt. Und selbst die Zahl Neun hat – im Rückblick auf Beethoven, aber auch auf Schubert, Bruckner oder Dvořák – einen beinahe mythischen Nimbus erhalten, indem sie trivialpsychologisch als durch die ›großen Komponisten‹ nicht zu überbietende Anzahl der Sinfoniekompositionen verklärt wird. Von Gustav Mahler wird sogar überliefert, er habe die vermeintlich schicksalhafte Zahl mit dem *Lied von der Erde* vermeiden wollen – worauf er zwar diese eigentliche Neunte ebenso wie die offiziell als ›Neunte‹ gezählte Sinfonie überlebte, dann aber dennoch über der *Zehnten* starb.[5] Doch auch wenn man von diesem Aberglauben absieht – schließlich gibt es ja auch zahlreiche Komponisten, deren Werk weit über neun Sinfonien hinausgeht –, hat die *Neunte* in der Nachfolge Beethovens im Anspruch zweifellos eine Sonderstellung inne.

Dieser Erwartungshaltung eines epochemachenden Werks stellte sich auch Dmitri Schostakowitsch, als er sich in der Schlussphase des für die Sowjetunion zwar verlust-, aber doch siegreich zu Ende gehenden ›Großen Vaterländischen Krieges‹ an die Komposition seiner *Neunten* machte. Was die Öffentlichkeit von ihm begehrte, schildert er selbst in seinen von Solomon Wolkow herausgegebenen (und in ihrer Authentizität bis heute umstrittenen) Memoiren: »Man erwartete von mir einen Fanfarenstoß. Eine Ode wurde verlangt.«[6] Nachdem er bereits zuvor mehrfach Vokalsinfonien vorgelegt hatte, schien ein weiteres Werk mit großem Orchester, Chor und Solisten die einzig würdige Möglichkeit, den sich abzeichnenden Sieg der sozialistischen Sowjetrepubliken zu feiern.

Schostakowitsch fügte sich zunächst diesen Vorstellungen und erklärte sich Ende 1944 bereit, eine solche Apotheose zu komponieren, »wenn ich nur einen geeigneten Text fände und wenn ich nicht Angst hätte, man würde mir unbescheidene Analogien vorwerfen.«[7] Von einem Vorwurf der Unbescheidenheit konnte keine Rede sein, im Gegenteil:

> »Man erwartete eine majestätische, den Mut und Heroismus des Siegervolks feiernde Sinfonie. Ein solches Werk sollte die Trias der Kriegssinfonien Schostakowitschs würdig abschließen. Die Lenin-

Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 94; vgl. auch ders.: *Oper und Drama*, hg. und komm. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 2000, etwa S. 74, 302 f.

5 Richard Specht: *Gustav Mahler*, Berlin/Leipzig 1913, S. 355.

6 *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, hg. von Solomon Wolkow, München 2003, S. 228.

7 Zit. nach Michael Koball: *Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997 (Studia Slavica Musicologica, Bd. 10), S. 192.

> grader Sinfonie war dann eine harte Chronik des Krieges, die Achte ein trauererfüllter Klagegesang und die Neunte der Triumph des Sieges.«[8]

Schostakowitsch begann also im Winter 1944/45, noch vor Kriegsende, mit der Komposition einer heroischen Sinfonie und spielte erste Entwürfe sogar einigen Freunden vor, die sie als »kraftvoll und siegreich« beschrieben.[9] Allerdings stockte die Arbeit bald; »den Komponisten quälten Zweifel und Unsicherheit.«[10] Als Schostakowitsch dann im Sommer 1945, nun nach Kriegsende, den ersten Versuch definitiv zur Seite legte und stattdessen eine neue, klassizistisch orientierte und über weite Strecken verspielt gehaltene *Neunte Sinfonie* komponierte, wusste er genau, dass er sich damit den Erwartungen des ganzen Landes entzog und Publikum und Parteiobere im besten Fall erstaunen, viel wahrscheinlicher aber zumindest letztere gegen sich aufbringen würde: »zum Zeitpunkt ihres Erscheinens muss diese subtile musikalische Mischung aus Tragödie, Lyrik, Ironie und Groteske nicht nur als unverantwortlicher Unfug, sondern auch als direkte Herausforderung Stalins erschienen sein.«[11]

Dabei war Josef Stalin nach dem Krieg erst recht unangreifbar geworden, hatte doch die Sowjetunion unter seiner Führung die Angriffe Nazi-Deutschlands abgewehrt und gleichzeitig an Einfluss und Autorität in der Weltpolitik gewonnen: »Er konnte sich mit Recht als einer der Herren der Welt betrachten. Jetzt erwartete er, dass seine neue Rolle und Machtposition in großen Kunstwerken, die seines Genies würdig waren, besungen würde.«[12] Diese Huldigung war ihm geradezu ein persönliches Anliegen: »Man wusste auch, dass Stalin sich um die Kunstproduktion persönlich sorgte (auch darum, ob sie seinen Ruhm mehrte).«[13]

Schostakowitsch betont in seiner Charakterisierung zudem die maßlose Überheblichkeit des sowjetischen Führers:

> »Stalin hat ganz gewiß nie an seiner Genialität und seiner Größe gezweifelt. Doch als der Krieg gegen Hitler gewonnen war, schnappte er vollends über. Er war wie der Frosch in der Fabel, der sich zur Größe des Stiers aufblies. Mit dem einen Unterschied, daß auch seine gesamte Umgebung den Frosch Stalin für einen Stier hielt und ihm die entsprechenden Ehren erwies.«[14]

8 Natalja Walerewna Lukjanowa: *Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch*, Berlin 1982, S. 143.

9 Koball: *Pathos und Groteske*, S. 192. Das Fragment eines Allegro non troppo, das wie die spätere *Neunte* in Es-Dur steht, wurde 2003 wiederentdeckt und 2006 in Moskau uraufgeführt; vgl. *Dmitri Shostakovich* [*Werkverzeichnis*], Hamburg ²2011.

10 Lukjanowa: *Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch*, S. 143.

11 Solomon Wolkow: *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und der Künstler*, Berlin 2004, S. 314.

12 Ebd., S. 312.

13 Bernd Feuchtner: *»Und Kunst geknebelt von der groben Macht«. Dimitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Kassel 2002, S. 152.

14 *Memoiren*, S. 229.

Stalins Launen waren gefürchtet und Schostakowitsch hatte sie bereits 1936 selbst erfahren, als seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* vermutlich auf Stalins Geheiß zu »Chaos statt Musik« erklärt und in der Folge faktisch verboten wurde.[15] Zudem wusste er aus seinem Freundeskreis, dass ein solches In-Ungnade-Fallen nicht nur den künstlerischen, sondern auch den realen Tod bedeuten konnte. Zahlreiche Weggenossen des Komponisten wurden vom Geheimdienst abgeholt und tauchten nie wieder auf. Ungeachtet dieser Gefahren sah sich Schostakowitsch außerstande, die Erwartungen der Öffentlichkeit, ja Stalins persönlich zu erfüllen: »Ich konnte keine Apotheose auf Stalin schreiben, konnte es einfach nicht. Mir war klar, worauf ich mich einließ, als ich die Neunte schrieb.«[16]

Angesichts der Erwartungen an eine monumentale Siegessinfonie war das Publikum der Uraufführung, die am 3. November 1945 mit den Leningrader Philharmonikern unter Jewgeni Mrawinski stattfand, einigermaßen irritiert. »Wie hätten sie ein choral-instrumentales, Beethoven ›über-Mahlerndes‹ Sieges-Monument umjubelt. Statt dessen wurde ihnen dieses ulkige Opus beschert.«[17] Weder die verordnete Feierlichkeit noch das Versprechen von Chor und Solisten wurde eingelöst, stattdessen erklang eine über weite Strecken leichte und spielerische Musik, unterbrochen von zwei tragischen Intermezzi. Die Reaktionen waren denn auch durchmischt. Ein Großteil des Publikums war rasch vom Werk eingenommen und »charmed«,[18] besonders die offiziellen Stimmen waren aber kritisch. So schrieb der Komponist Marian Kowal: »Wie sollte man darauf gefasst sein, dass ausgerechnet von Schostakowitsch keine hochinspirierte Symphonie über den Sieg zu erwarten war?«[19] Auch Stalin soll laut Wolkow sehr ungehalten reagiert haben. Er hielt das Werk für »volksfeindlich«, da es sich der offiziell verordneten »nationalen Freude« widersetzte,[20] und drohte: »Während des Krieges hatten wir nicht die Zeit dafür, aber jetzt werden wir uns auf angemessene Weise um euch alle küm-

15 Zum gleichnamigen Artikel in der *Prawda* vom 28. Januar 1936 und den Umständen vgl. etwa Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach 1995, S. 221–236.

16 *Memoiren*, S. 230.

17 Boris Schwarz: *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 67), Bd. 1, S. 347.

18 Roy Blokker/Robert Dearling: *The Music of Dmitri Shostakovich. The Symphonies*, London 1979, S. 32. Auch die Kritiker Schostakowitschs mussten dies anerkennen: »Die Lobhudelei um Schostakowitsch erreichte mit den Aufführungen seiner Neunten Sinfonie ihren Höhepunkt.« Marian Kowal: Der Schaffensweg des Dmitri Schostakowitsch, urspr. in: *Sovetskaja muzyka*, H. 2, 3 und 4/1948, zit. nach »Volksfeind Dmitri Schostakowitsch«. *Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1997 (Opyt, Bd. 3), S. 188.

19 Zit. nach »Volksfeind Dmitri Schostakowitsch«, S. 186 f.

20 Wolkow: *Stalin und Schostakowitsch*, S. 313.

mern.«[21] In der Tat war die mittelfristige Reaktion auf das Werk beziehungsweise auf Schostakowitschs Schaffen allgemein fatal. Mit einem Beschluss des Zentralkomitees wurde der Komponist 1948 als ›Formalist‹ gebrandmarkt und stark angegriffen.[22] In den Memoiren schildert er die Vorgänge folgendermaßen:

> »Mit dieser Neunten wurde es ganz schlimm. Ich wusste natürlich, dass der Schlag unvermeidlich war. Aber vielleicht hätte er mich später getroffen, vielleicht wäre er nicht ganz so hart ausgefallen, wenn die Neunte nicht gewesen wäre. [...] Aber so absurd es auch klingen mag, Stalin kümmerte sich um ihm vorenthaltene Huldigungen sehr viel mehr als um die Angelegenheiten des Landes.«[23]

Die Interpretationen der Sinfonie gingen allerdings auch in andere Richtungen; so sprach Boris Schwarz vom »vielleicht überschwänglichste[n] Tribut an die Siegesfreude« und einem »freudige[n] Seufzer der Erleichterung«.[24] »Nur der Sieg konnte dieses fröhliche, elegante, aber auch ironische Werk ins Leben rufen, das durch die Vollkommenheit und Geschliffenheit seiner Sprache, durch seine frappierende, fast kindlich-biedere Offenheit beeindruckt.«[25] Dass auch ein Großteil des Publikums die Sinfonie bald schätzte, lag laut Wolkow daran, dass Schostakowitschs Musik »die versteckten Gefühle der ›Unterschichten‹ aus[drückte]«.[26] Rasch wurde das Stück zum Erfolg und kam auch in Europa und Amerika zur Aufführung. Dabei stand etwa in der Erstaufführung in den USA neben der *Neunten* und den *Bildern einer Ausstellung* von Modest Mussorgski auch Beethovens *Sinfonie* Nr. 3 auf dem Programm.[27]

Letzteres Werk kann dabei mit Fug und Recht als historisches Gegenstück zu Schostakowitsch Werk gesehen werden, wie Hartmut Schick betont:

> »Mit dem Rückgriff auf einen archaisch-klassizistischen Tonfall und auf extrem knappe, quasi Haydnsche Proportionen kehrt Schostakowitsch aber beim Übergang von der 8. zur 9. *Symphonie* genau die Entwicklung um, die in der Geschichte der Symphonie mit Beethovens *Eroica* begonnen hat, der ersten großen Symphonie im Sinne des 19. Jahrhunderts. Gattungsgeschichtlich ließe sich insofern Schostakowitschs *Neunte* bereits wegen ihrer frappanten Kürze als eine Art Anti-*Eroica* verstehen, quasi als Zurücknahme der *Eroica*.«[28]

21 Grigori Marjamow: *Kremlewski zensor. Stalin smotrit kino*, Moskau 1992, S. 74, zit. nach Wolkow: *Stalin und Schostakowitsch*, S. 315.

22 Siehe dazu etwa »Volksfeind Dmitri Schostakowitsch«.

23 *Memoiren*, S. 229 f.

24 Schwarz: *Musik und Musikleben in der Sowjetunion*, S. 346.

25 Lukjanowa: *Dmitri Dmitrijewisch Schostakowtisch*, S. 144 f.

26 Wolkow: *Stalin und Schostakowitsch*, S. 314.

27 Manashir Iakubov: Dmitri Shostakovich. The Ninth Symphony. Score [Nachwort], in: *Dmitri Shostakovitch. Symphony No. 9*, hg. von Manashir Iakubov, Moskau 2005 (New Collected Works, Bd. 9), S. 122.

28 Hartmut Schick: Die unpolitisch Heitere? Versuch einer Neuinterpretation von Schostakowitsch IX. *Symphonie* von 1945, in: *Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposions 2004*, hg. von

Zum Aufbau Dmitri Schostakowitsch setzte sich in seinen Kompositionen jeweils sehr bewusst mit der Tradition und seinen Vorgängern auseinander. So berichtet er in den *Memoiren* über eine ›Lektion‹, die er vom russischen Schauspieler und Regisseur Wsewolod Meyerhold gelernt habe: »Auf jede Arbeit musst du dich vorbereiten. Eine Menge Musik durchgehen, vielleicht bei den Klassikern nach etwas Ähnlichem suchen und dann versuchen, es besser zu machen oder wenigstens auf deine eigene Art.«[29] Bezogen auf seine Vorgänger und dennoch in eigener Art und Weise hat Schostakowitsch auch seine *Neunte* gestaltet. Wo die Öffentlichkeit eine monumentale Sinfonie zum Ende des Zweiten Weltkriegs erwartete, entschied er sich im Gegenteil für eine »Anti-Neunte«: eine sehr kurze und zumindest auf den ersten Blick ›leichtgewichtige‹, klassizistische Sinfonie. Allerdings sind neben offensichtlichen allgemeinen Anklängen an die klassische Epoche eben nicht nur Bezüge zu Beethovens *Neunter*, sondern insbesondere auch zu dessen *Eroica* auszumachen, angefangen bei der vorgezeichneten Tonart Es-Dur, die in der Klassik als heroische und Militärtonart gehandelt wurde: »Die Tonart es dur wird auch zuweilen der Feldton genannt wird, weil die bey der eigentlichen Kriegsmusik gewöhnlichen Instrumente, als Trompeten, Clarinetten, Hörner u. s. w. nach dieser Tonart mensurirt sind.«[30]

Gleichzeitig grenzt er sich damit von der für festliche Musik gebräuchlicheren ›Jubeltonart‹ D-Dur ab, wie sie Beethoven im Finale der *Neunten* verwendet und wie sie seit dem Barockzeitalter etwa für die Vertonung des »Te Deum« oder anderer glanzvoller Texte üblich war. Schostakowitsch selbst hatte sie – ebenso wie das Schema ›per aspera ad astra‹ – in seiner *Fünften Sinfonie* eingesetzt und dort mit nicht enden wollendem Dur-Jubel auf die Spitze getrieben und persifliert.[31]

Im großformalen Aufbau fallen vor allem die fünf Sätze der Sinfonie auf. Im Gegensatz zur klassischen Viersätzigkeit schiebt Schostakowitsch vor dem Finale einen weiteren Satz ein, erhält damit die Satzfolge schnell (Allegro) – langsam (Moderato) – schnell (Presto) – langsam (Largo) – schnell (Allegretto/Allegro) und somit starke Kontraste zwischen den einzelnen Sätzen. Die drei letzten Sätze gehen allerdings ohne Unterbruch

Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck, Frankfurt a. M. u. a. 2007 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 7), S. 211–224, hier S. 214 f.

29 *Memoiren*, S. 159.

30 Heinrich Christoph Koch: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807, S. 142.

31 Vgl. etwa Hans-Joachim Hinrichsen: »Das ist doch keine Apotheose.« Warum ist Schostakowitschs V. Symphonie so mißverständlich?, in: *Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposiums 2004*, hg. von Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck, Frankfurt a. M. 2007 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 7), S. 137–159. Vgl. zudem das Kapitel zur *Fünften* bei Uta Schmidt: *Kompositionen mit doppeltem Boden. Musikalische Ironie bei Erik Satie und Dmitri Schostakowitsch*, Schliengen 2014 (Kontext Musik, Bd. 3), S. 270–283.

ineinander über, weshalb der vierte Satz auch als langsame Einleitung zum Finale gesehen werden kann.[32]

Ebenfalls nicht nach klassischem Schema, allerdings auch nicht völlig ungewohnt, sind die aufeinander bezogenen Grundtonarten der Sätze – wobei allerdings je nach Erklärungsversuch ein anderer Satz ausschert. So finden sich, wenn man den zweiten Satz ausblendet, mit Es, G, b und Es[33] die Töne des Grunddreiklangs als Ausgangspunkt für die tonalen Verhältnisse zwischen den Sätzen. Der zweite Satz – traditionsgemäß stünde er in c-Moll, also der Mollparallele der Grundtonart – fällt dabei mit h-Moll völlig aus dem Rahmen. Dieses h-Moll ließe sich aber mit einer anderen Deutungsmöglichkeit erklären, wenn man den vierten Satz eben als Einleitung für den fünften auffasst und ihn für die Tonarten-Verhältnisse beiseitelässt. Die Sätze stünden dann in einem Großterzabstand zueinander: Es (Dis), h, G und wieder Es. Dieser zweite Erklärungsversuch ist allerdings sehr hypothetisch, eine Deutung der Tonart h-Moll als Ersatz für das zu erwartende c-Moll liegt wohl näher.

Demgegenüber ist der Tonartenplan bei Beethoven selbstredend viel einfacher gehalten – wobei allerdings auch dieser sich stellenweise einen Spaß daraus macht, allzu klare tonale Verhältnisse zu vermeiden oder aber zu verwischen. So begnügt sich etwa die *Dritte Sinfonie* mit zwei Grundtonarten, nämlich mit Es-Dur (im ersten, dritten und vierten Satz) und dem oben vermissten c-Moll (im zweiten, langsamen Satz). Überraschend ist dort allerdings der Beginn des vierten Satzes, der mit einem Unisono der Streicher in g-Moll beginnt, das sich dann zur Dominante B-Dur weiterentwickelt, bevor endlich die Tonika Es-Dur aufscheint. Noch um einiges deutlicher findet sich dieses Versteckspiel zu Beginn seiner *Neunten Sinfonie*: Sechzehn Takte lang erklingt die leere Quinte *a* - *e*, gewinnt durch Einwürfe an rhythmischen Konturen und mündet schließlich in einem Fortissimo-Ausbruch der Haupttonart d-Moll. Erst rückblickend wird also die Funktion des Beginns als Dominante klar. Beim zweiten Anlauf, beginnend mit der Quinte *d* - *a*, wendet sich das Ganze nicht etwa nach g/G (entsprechend der ersten Stelle) oder zurück zur Dominante A-Dur, sondern überraschend nach B-Dur. Im Blick auf das ganze Werk werden dadurch die Haupttonarten exponiert: Während der zweite Satz in d-Moll und D-Dur steht, findet sich im dritten wieder B-Dur – und auch der letzte Satz basiert hauptsächlich auf diesen drei Tonarten.

Doch zurück zu Schostakowitschs *Neunter*, die bereits mit dem quasi nach Lehrbuch gestalteten Sonatensatz – inklusive Wiederholung der Exposition[34] – ihre Orientierung

32 Vgl. etwa Karen Kopp: *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, Bonn 1990, S. 291.

33 Großschreibung entspricht hier und in Folge den Dur-, Kleinschreibung den Moll-Tonarten. Ebenfalls in (kursivierten) Kleinbuchstaben angegeben sind Einzeltöne.

34 Die Wiederholung der Exposition ist im 19. Jahrhundert nur mehr selten ein Thema. Beethoven selbst

an klassischen Vorbildern (und hier somit eigentlich weniger an Beethoven) verrät und diese fast sklavisch befolgt. Dadurch entsteht ein starker Kontrast zwischen einer überschäumenden und spielerischen Musik sowie der unnachgiebigen Form – wobei letztere die Entwicklungen der Musik fast gewalttätig wieder zum ›richtigen‹ Ergebnis zurückzwingt. So steht beispielsweise das Seitenthema wie gewohnt in B-Dur, nachdem sich die Musik zuvor deutlich gegen A-Dur hinbewegt hatte.[35] Die Form dominiert so die Komposition; als übergeordnete Instanz zwingt sie ihr ein Korsett auf. Dies wohl nicht grundlos: »Auch dort, wo die Form quasi als Zitat steht (9/I), hat sie eine Bedeutung, die über den Form-Sinn hinausgeht.«[36] Einerseits mag diese starre Form, die eine freie Entwicklung der Musik behindert, ein Abbild für die Situation Schostakowitschs in Russland sein – in gewissen Grenzen genoss er eine Art Narrenfreiheit, wurde jedoch immer wieder in die Schranken gewiesen – andererseits wird ihr Einsatz als Zurücknahme von Beethoven gedeutet, der als Erneuerer gesehen wird, der das Korsett der Form zu lockern begann.[37]

Dreiklangsmelodik und ›falsche‹ Töne Der Beginn des Hauptthemas orientiert sich in seiner Dreiklangsbrechung ebenfalls an der Klassik – Stichwort ›Mannheimer Rakete‹ –, kehrt allerdings deren Bewegungsrichtung um. Es ginge angesichts des Charakters der Musik wohl zu weit, die Form dieser Figur auf das ähnlich gelagerte, aber ungleich dramatischere Hauptthema des ersten Satzes von Beethovens *Neunter* zurückzuführen, wichtiger ist, dass die vermeintlich heroische Rakete und mit ihr die Hörerwartung einer sinfonischen Apotheose mit den ersten Tönen gleichsam abstürzt. Viel bezeichnender ist die Fortführung des Themas hin zu einem mit einem mit Akzent und Triller versehenen (und zudem durch Celli und Bässe verstärkten) *ges* im vierten Takt. Unweigerlich

hatte sie etwa in seiner *Appassionata* weggelassen und dies auch für den Kopfsatz der *Eroica* geplant. Aufgrund der überlangen Durchführung und Coda entschied er sich in letzterem Fall schließlich doch für eine Wiederholung; vgl. Peter Schleuning: 3. Symphonie Es-Dur Eroica op. 55, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 386–400, hier S. 395 f.

35 Gojowy deutet das *e* nicht als Dominante zu *a*, sondern als Leitton zu *f*: »Schostakowitsch erreicht diese Dominanttonart sozusagen nicht über die normale Treppe, sondern gewissermaßen an der Dachrinne entlang durchs Fenster.« Detlev Gojowy: Schostakowitsch und der »Theateroktober«. Theatralische Strukturen der Harmonik Schostakowitschs, in: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Regensburg 1986 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 150), S. 540–552, hier S. 549. Allerdings wirkt das *e* durch den bestätigenden Oktavsprung kaum als Leitton.

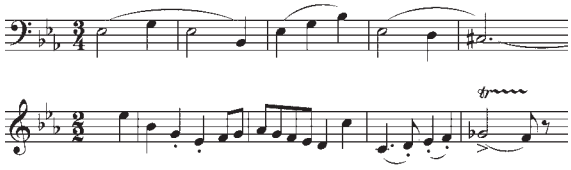
36 Kopp: *Form und Gehalt*, S. 102.

37 Schick: Die unpolitisch Heitere?, S. 215.

denkt man hier an *die* Note der Musikgeschichte, wie sie Richard Wagner einmal gegenüber Cosima bezeichnet hat:

> »Am Morgen hatte mir R. zugerufen: ›weißt Du wie die Note der ganzen neueren Musik heisst?‹ Sie heisst Cis, es ist das Cis des ersten Thema der Eroica, [w]er hatte vor Beethoven, wer hat nach ihm diesen Seufzer in der völligen Ruhe eines Thema's ausgestossen?‹«[38]

Inmitten des wiegenden, in Dreiklangsbrechung aufsteigenden Hauptthemas von Beethovens *Dritter* sinkt die Linie der Celli dort im siebten Takt überraschend über *d* zu *cis*. Während bei Beethoven das fremde *cis* nur noch verhältnismäßig kurz als Durchgangstonart in der Reprise aufscheint (Des-Dur, Takt 416–419 beziehungsweise 557–561), baut Schostakowitsch sein *ges* (das im Übrigen einfach als Vorhalt zu *f* als Quintton der Dominante B-Dur aufgelöst wird) prominent in den Formplan des Satzes ein und beginnt die Durchführung (Ziffer 11) in Ges-Dur.[39]



Notenbeispiel 1 Beginn der Hauptthemen in Beethovens *Dritter* (Takt 3–7, oben) und Schostakowitschs *Neunter* (Takt 1–4)

In dieser Durchführung fällt ein Aspekt ins Auge, der vermutlich eher aus kräftemäßigen Überlegungen gewählt wurde, dennoch stutzt man, wenn man sich an Beethovens *Dritte Sinfonie* erinnert: Außergewöhnlich für seine Zeit schrieb dieser dafür nämlich drei (Natur-)Hörner in derselben Tonart vor. Üblich waren sonst meist Hornpaare, also zwei oder allenfalls vier Hörner, in letzterem Fall dann aber oft in zwei verschiedenen Tonarten, um bei Modulationen mehr Einsatzmöglichkeiten für die auf den Vorrat der Naturtöne beschränkten und allenfalls durch klanglich veränderte Stopftöne erweiterbaren Instrumente zu haben. Mit dem modernen Ventilhorn ist Schostakowitsch selbstredend keinen solchen Einschränkungen mehr unterworfen; interessant ist allerdings, dass sich die Hörner für die ersten 14 Takte der Durchführung zunächst nur mit drei Stimmen abwechseln. Erst für die Akkorde ab Takt 102 erklingen schließlich alle vier Hörner gemeinsam.

Die Hörner oder besser das zweite Horn spielt auch in einer nächsten Episode um ›falsche‹ Töne eine Rolle, die dem Beethoven-Freund Ries laut eigener Aussage beinahe Schläge des Komponisten eintrug:

38 Zit. nach Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 1, ediert und komm. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976, S. 1115.

39 Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass auch im ersten Satz der *Eroica* (Takt 330 ff.) eine kurze Episode in Ges-Dur nicht fehlt. Ein Zusammenhang der beiden Stellen fällt aber ansonsten nicht ins Auge.

> »In dem nämlichen Allegro [1. Satz der *Eroica*] ist eine böse Laune Beethoven's für das Horn; einige Tacte, ehe im zweiten Theile das Thema vollständig wieder eintrit [sic], läßt Beethoven dasselbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Secunden-Accorde liegen. Es muß dieses dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Hornist schlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen sei. Bei der ersten Probe dieser Symphonie, die entsetzlich war, wo der Hornist aber recht eintrat, stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: ›der verdammte Hornist! kann der nicht zählen? – Es klingt ja infam falsch!‹ Ich glaube, ich war sehr nah daran, eine Ohrfeige zu erhalten. – Beethoven hat es mir lange nicht verziehen.«[40]

Mit falschen Einsätzen spielt auch Schostakowitsch, wobei der Part des ›Sünders‹ hier der Soloposaune zukommt, einem Instrument, das er in seinen *Memoiren* – wenn auch wohl eher ironisch – als »verdächtig« apostrophiert.[41] Bereits in der Einleitung setzt die Posaune nach einer »Dominante« E (zu A-Dur) mit einem Quartauftakt f - b das zwar formal-traditionell richtige, aber einigermaßen unerwartete B-Dur für das Seitenthema durch, das als marschartiges Piccolo-Thema mit Trommelbegleitung daherkommt. In der Reprise dann (also im Unterschied zu Beethoven nicht vorher) folgt der Auftakt der Posaune bereits inmitten des Hauptthemenkomplexes (ein Takt vor Ziffer 19) und wird aufgrund der ausbleibenden Reaktion der übrigen Instrumente dann auch ostentativ noch fünfmal in kürzeren oder längeren Abständen wiederholt. Im Gegensatz zum vorsichtigen Einsatz des Horns bei Beethoven (im Pianissimo), kennt die Posaune dabei keine falsche Scheu und versucht ihr Glück jeweils im Forte oder Fortissimo. Erst beim nun regulären sechsten Einsatz (Ziffer 21) schließt sich das übrige Orchester – hier nun die Solovioline, begleitet vom tiefen Blech und der kleinen Trommel – dem kadenzierenden Impuls der Posaune an. Zusätzlich zum sowieso schon auf dem »letzten Loch« geblasenen[42] und karikaturhaft gestalteten Seitenthema[43] gerät diese Stelle in der Reprise zu veritablem Slapstick. Und sogar in der Coda versucht es die Posaune – nun allerdings im verschämten Piano – noch einmal mit einem Quartauftakt (Takt 217); womöglich wollte sie die Reprise analog zur Exposition versehentlich wiederholen …

›Valse triste‹ und Zirkusmusik Einen starken Kontrast zu den ungestümen Klängen des ersten bildet der zweite Satz. Mit dem Wechsel in eine Molltonart und der völligen Zurücknahme der Instrumentation auf Soloklarinette und begleitende Pizzicati der

40 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 79.

41 *Memoiren*, S. 195.

42 Vgl. auch Schick: Die unpolitisch Heitere?, S. 218.

43 Das Thema soll sich auch auf ein Motiv beziehen, das als Karikatur des »Yankee«, also des Amerikaners diente; siehe dazu Marina Sabinia: Das sinfonische Schaffen von Schostakowitsch und dessen Beziehungen zu Film und Theater, in: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985*, S. 375–384, hier S. 380 f.

tiefen Streicher schafft Schostakowitsch eine sehr intime Atmosphäre. Wiederum steht am Anfang eine Dreiklangsbrechung, allerdings in der unerwarteten Tonart h-Moll. Es scheint, als wäre das von Beethoven verwendete c-Moll um einen Halbton abgerutscht, vom Heldengedenken mit Trauermarsch der *Eroica* zu einem Klagelied in der Folge von Bachs *h-Moll-Messe* oder von Tschaikowskis *Sechster Sinfonie* geworden.[44] Der solistische Einsatz der Klarinette und der gedehnte Quintton verleihen dem Satzbeginn einen schwerelosen, in Verbindung mit den kleinen Sekundschritten zugleich klagenden Charakter. Dazu passt auch das jeweils sanfte Anstoßen der Melodie durch die Pizzicati der Streicher. Sehr frei und beinahe improvisiert wirkt die zaghafte Fortspinnung der ›unendlichen‹ Melodie des Themas. Der Dreiertakt erinnert an eine ›Valse triste‹, die allerdings durch eingeschobene Viervierteltakte immer wieder ins Stocken gerät. Dabei taucht in Verbindung mit diesen gedehnten Takten und dem Ende der Phrase jeweils das Intervall der fallenden Quarte auf, das allerdings im Gegensatz zum Quartsprung des ersten Satzes hier eher von resignierendem Charakter ist. Der Schluss des Satzes wiederum bietet eine erneute Parallele zur *Eroica*: Während das Piccolo den Themenkopf übernimmt, werden die begleitenden Streicherpizzicati immer leiser und seltener, der Satz ›erstirbt‹. Derweil fehlt bei Beethoven zwar im Gegensatz zu Schostakowitsch die konkrete Spielanweisung »morendo«; indem er die melodieführenden ersten Geigen allerdings »sempre più piano« spielen lässt und das Thema mit immer mehr Pausen durchsetzt, erreicht er quasi denselben Effekt. Während dort mit dem Topos des Marschs aber eine Art ›offizielles‹ Heldenbegräbnis stattfindet, handelt es sich bei Schostakowitsch um eine sehr persönliche und zurückhaltende Form von Trauer, die sich angesichts des eben überstandenen Zweiten Weltkriegs und insgesamt im Kontext der stalinistischen Herrschaft wohl nicht als Denkmal für einen großen Helden, sondern als Erinnerung an die zahllosen Opfer lesen lässt.

War bereits der zweite Satz eher lose mit Beethoven in Verbindung zu bringen, trifft das für den dritten erst recht zu. Als »sudden flash of lightning«[45] bildet er erneut einen starken Kontrast zu den vorhergehenden Sätzen. Das erste Thema in den Holzbläsern, von Koball als »munteres Jahrmarktgedudel« bezeichnet,[46] ist dabei geprägt durch die abwechselnden staccato-Dreiklangsbrechungen und legato-Sechzehntelläufe. Durch das rasche Tempo, die regelmäßige achttaktige Periodisierung – die mit der Zeit mehr und mehr durcheinandergerät – und den Sechsachteltakt erhält der Satz einen ausgeprägten Scherzocharakter. Meyer schildert, dass Schostakowitsch bei den Proben zur Uraufführung »nervös im leeren Saal der Philharmonie auf und ab ging und dabei ständig ›Zirkus,

44 Schick: Die unpolitisch Heitere?, S. 220.

45 Ivan Martynov: *Dmitri Shostakovitch. The Man and his Work*, New York 1947, S. 151.

46 Koball: *Pathos und Groteske*, S. 196.

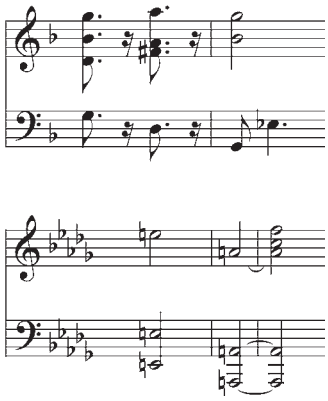
Zirkus‹ vor sich hersagte, als wollte er damit dem Dirigenten den Charakter seiner Musik begreiflich machen.«[47] Insbesondere das von einer Blechkaskade eingeleitete Trio in fis-Moll wurde dabei als »Zirkusmarsch« bezeichnet.[48] Grund dafür ist wohl insbesondere die fanfarenartige Trompetenmelodie, die – später mit tiefen Streichern, Hörnern und Fagotten instrumentiert – ins Bedrohliche abgleitet. Gerade diese Trompetenmelodie kann allerdings durchaus als Parallele zu Beethovens *Eroica* gesehen werden, übernehmen doch auch in deren Scherzo-Trio die Blechbläser – konkret die Hörner – führende Funktion. Und während es durchaus üblich war, Trios in Holzbläserbesetzung (teilweise ergänzt durch die Hörner) zu instrumentieren, stellen solche melodischen Einsätze keineswegs den Standard der Blechbläserbehandlung zu Beethovens Zeit dar.

Selbstverständlich kann auch der Charakter als Scherzo an sich als Reverenz an den Klassiker gesehen werden, gilt er doch als Meister dieser Gattung. Darüber hinaus setzen beide Komponisten auf den Kontrast von staccato-Vierteln/Achteln und legato-Achteln/-Sechzehnteln im Thema und geben trotz den unterschiedlichen Bezeichnungen als Presto (bei Schostakowitsch) respektive Allegro vivace (bei Beethoven) ähnliche Tempovorgaben: die punktierte Viertel/Halbe zu 126 beziehungsweise 116.

»Oh Freunde, nicht diese Töne« Deutlich näher liegt der Bezug zu Beethoven selbstredend im vierten Satz, der sich durch den nahtlosen Übergang in den fünften Satz wie schon erwähnt auch als langsame Einleitung zum Finale verstehen lässt.[49] In der *Eroica* ebenso wie in Beethovens *Neunter* ist dem letzten Satz eine Einleitung vorangestellt. Wo bei Beethovens *Dritter* und *Neunter Sinfonie* nahezu kakophonische Ausbrüche stehen, findet sich bei Schostakowitsch eine Unisono-Passage in Posaunen und Tuba. Die Mittel könnten verschiedener nicht sein, der Effekt aber ist sehr ähnlich. Beide Komponisten schockierten das Publikum: Beethoven mit ungewohnten Klangballungen, Schostakowitsch mit einer grauenerregenden, kahlen Tonleiter. Wo bei den anderen Sätzen bisher meist Parallelen zur *Dritten Sinfonie* gezogen wurden, bietet sich in diesem aus dem normalen Sinfonieablauf heraustretenden Largo die *Neunte* als Vergleich an. Auffälligster Bezug ist selbstverständlich das zweimal wiederkehrende Fagottrezitativ, das an das Instrumentalrezitativ der tiefen Streicher beziehungsweise den Einsatz des Solo-Baritons im vierten Satz von Beethovens Werk erinnert. Doch nicht nur zum letzten, auch zum ersten Satz der *Neunten* finden sich Entsprechungen. So können die doppelt punktierten Viertel der Blechbläser bei Schostakowitsch als Anspielung an das ebenso rhythmisierte Hauptthema bei Beethoven gesehen werden. Wo dieser allerdings wiederum Dreiklangs-

47 Meyer: *Schostakowitsch*, S. 317.
48 Kopp: *Form und Gehalt*, S. 289.
49 Ebd., S. 291.

brechungen – notabene unisono – spielen lässt, bewegt sich die melodische Linie von Posaunen und Tuba (ebenfalls unisono) zunächst Ton für Ton nach oben, um nach einem überraschenden Einfall des Tritonus mit einem Quintfall und somit in einer Art Kadenz zu schließen. Das so erreichte Unisono-*a* wird mit dem Einsatz der Trompeten und Streicher unerwartet zur Terz des – in b-Moll regulären – Dominantklangs F-Dur. Eine ähnlich unvermutete Wendung findet sich ebenfalls bei Beethoven.



Notenbeispiel 2 Beethoven: 9. Sinfonie, 1. Satz, Takt 23 f. (oben), Schostakowitsch: 9. Sinfonie, 4. Satz, Takt 5–7 (unten)

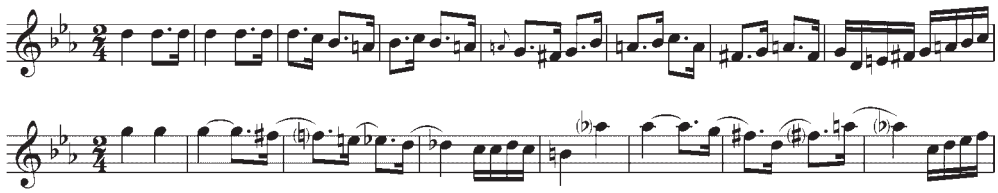
So folgt auf das Thema im ersten Satz der *Neunten Sinfonie* zunächst eine Kadenz in d-Moll (Takt 21) und anschließend in g-Moll (Takt 23). Die Celli und Kontrabässe verlassen das g aber sofort wieder zugunsten von *es*. Da dieser Wechsel im Bass stattfindet, erklingt bei Beethoven ein regulärer Es-Dur-Akkord, während bei Schostakowitsch ein Sextakkord F-Dur über dem Basston *a* stehenbleibt. Erstaunlich ist allerdings, dass Schostakowitsch über diesen Umweg die ›gewöhnliche‹ Dominante (als Sextakkord) erreicht, während bei Beethoven mit der vertieften zweiten Stufe ein Neapolitaner in Grundstellung erklingt. Den F-Dur-Sextakkord nimmt Schostakowitsch als Ausgangspunkt für ein ausdrucksvolles Fagott-Rezitativ, das entgegen dem Bariton-Solisten in Beethovens *Neunter* gerade nicht mit »Oh Freunde, nicht diese Töne« gegen Chaos und Rückschau auf Vergangenes ansingt, sondern im Gegenteil von Reflexion und Klage geprägt ist. Wenig erstaunlich, dass es deshalb nicht als flammender Appell, sondern als »Trauerrede am Grab der Gefallenen«[50] oder schmerzliche Antwort auf die »einschüchternde [...] Anklage«[51] des Blechs gehört wurde. Umso erstaunlicher und ›unpassender‹ wirkt daher der aus dieser Trauerstimmung hervorgehende letzte Satz, in dem das Fagott (ähnlich wie bei Beethoven der Bariton) unvermittelt selbst »neue Töne« anstimmt und somit implizit eine fröhliche Maske aufsetzt: »The composer [...] puts on a mask and does not reveal his true thoughts on the surface; in any case, the final word remains

50 Lukjanowa: *Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch*, S. 145.

51 Feuchtner: »*Und Kunst geknebelt ...*«, S. 153.

allegorical. Shostakovich tries to avoid the final point.«[52] Von unterdrücktem Übermut und Galgenhumor[53] ist denn im Zusammenhang mit diesem Satz auch die Rede, letztlich von nichtmenschlichen Zügen, blitze doch »hier und da in der allgemeinen Fröhlichkeit das unheildrohende Motiv einer sich krampfhaft krümmenden Marionette auf.«[54]

Auch in diesem Satz findet sich noch eine Parallele zu Beethoven. So weist bereits Osthoff[55] darauf hin, dass sich das Seitenthema bei Schostakowitsch und eine Episode in Beethovens Variationensatz sowohl in Bezug auf die Tonartenverhältnisse als auch in Bezug auf die Themenform ähneln. Während in der *Eroica* das Thema in der Obermediante erklingt (g-Moll, Takt 211), steht es bei Schostakowitsch in der Tonikaparallele, also der Untermediante (c-Moll, Takt 117). Das Thema selbst weist mit dem zunächst bekräftigenden Beginn auf der Quinte, den anschließenden absteigenden punktierten Rhythmen und dem Sechzehntelaufstieg zum Nachsatz ebenfalls eine bemerkenswerte Ähnlichkeit auf.



Notenbeispiel 3 Beethoven: 3. *Sinfonie*, 4. Satz, Takt 211–218 (oben), Schostakowitsch: 9. *Sinfonie*, 5. Satz, Takt 117–124 (unten)

Stalin als zweiter Napoleon? Wenn nun jede dieser Parallelen und Bezüge zwischen Beethovens Sinfonien und Schostakowitsch *Neunter* für sich allein genommen zufällig anmuten mag, sind sie in ihrer Häufung doch erstaunlich und kaum bloß beliebig. Besonders interessant ist auch, dass sich ausgerechnet der ›unpassende‹, von der gewöhnlichen Satzfolge abweichende vierte Satz auch in Bezug auf das zitierte Werk von den anderen Sätzen unterscheidet. Als einziger weist er mit Rhythmus, Charakter und Form (Fortissimo-Ausbruch und Instrumentalrezitativ) zurück auf Beethovens *Neunte Sinfonie*.

Es bleibt die Frage nach der möglichen Bedeutung all dieser Anspielungen. Besonders dieser vierte Satz kann als doppelte Absage an die Ansprüche an eine Neunte ver-

52 Alexander Ivashkin: Shostakovitch and Schnittke. The Erosion of Symphonic Syntax, in: *Shostakovich Studies*, hg. von David Fanning, Cambridge 1995, S. 254–270, hier S. 259.

53 Feuchtner: »*Und Kunst geknebelt* …«, S. 153.

54 Lukjanowa: *Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch*, S. 145.

55 Wolfgang Osthoff: Symphonien beim Ende des Zweiten Weltkriegs. Strawinsky – Frommel – Schostakowitsch, in: *Acta Musicologica* 60 (1988), S. 62–104, hier S. 90.

standen werden. Anstelle einer »Ode an die Freude« steht hier eine Trauerklage über all jene, die im Krieg und durch das sowjetische Regime getötet wurden. Anstelle eines Aufrufs zum Siegesjubel wird an die Menschen erinnert, die ihr Leben lassen mussten. Die übrigen vier Sätze verweigern sich den Erwartungen an eine Neunte ebenfalls, allerdings auf andere Weise. In ihrem klassizistischen Gewand führen sie die pompösen Feierlichkeiten zum Kriegsende ad absurdum. Schick erinnert daran, dass »die ganze Symphonie also sowohl gegen ihre Tonart, Es-Dur, als auch gegen ihre Nummer, die *Neun*« geschrieben sei.[56] Schostakowitschs Werk klingt nicht heldenhaft und auch das Finale ist keineswegs eine Überhöhung im Sinne von ›per aspera ad astra‹ (wie bei Beethovens *Fünfter*), sondern ein vorüberrauschender Kehraus. Mit der Verneinung der von Beethoven gerade in der *Dritten Sinfonie* errungenen Neuerungen wird Schostakowitschs *Neunte* in Schicks Worten zu einer »Anti-*Eroica*« und einem Gegenentwurf zur »ersten großen Symphonie im Sinne des 19. Jahrhunderts«.[57] Solche Gegenentwürfe, die die immer massiver aufgeblähte Sinfonik des frühen 20. Jahrhunderts in Frage stellten, hatte es – insbesondere auch auf russischer Seite mit Sergej Prokofjews *Symphonie classique* (1917) oder Igor Strawinskys neoklassizistischen Werken – durchaus bereits zuvor gegeben. Dennoch präsentiert sich die Situation hier unterschiedlich. Diese Zurücknahme steht nach dem Zweiten Weltkrieg und in einem Land mit erheblicher Erwartungshaltung von offizieller Seite hinsichtlich dieser instrumentalen Gattung in einem ganz anderen Licht. Über die bereits praktizierte Reduktion der Mittel hinaus handelt es sich hierbei um eine klare Absage an die Vorstellungen der Machthaber. Die Karikatur und Ironie, die in diesem Werk zum Ausdruck kommen, gelten denn auch nicht etwa der Zeit der Klassik oder gar dem Vorbild Beethoven, sondern sind auf Schostakowitschs Gegenwart und die Erwartungen seiner Zeitgenossen gemünzt. Dass dies ausgerechnet mit jenem Werk gelang, dessen ursprünglicher Widmungsträger Napoleon Bonaparte auf dem Titelblatt durch Beethoven vehement wieder ausgekratzt wurde, nachdem er sich selbst zum Kaiser hatte krönen lassen,[58] lässt zu guter Letzt noch eine weitere Assoziation zu: Auf Stalin, diesen selbsternannten Heroen, und seine Siegestaten kann und will Schostakowitsch weder eine *Eroica* noch eine klassische *Neunte* schreiben. Erst in der *Zehnten Sinfonie* wird er den Diktator schließlich darstellen – doch auch hier, nach dessen Tod, nicht als Helden, sondern als brutale Fratze.[59]

56 Schick: Die unpolitisch Heitere?, S. 224.

57 Ebd., S. 215.

58 In Ries' Erinnerung ist die Reaktion auf die Kaiserkrönung Napoleons gar noch massiver: »›Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!‹ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde.« Wegeler/Ries: *Biographische Notizen*, S. 78.

59 *Memoiren*, S. 230.

Simeon Thompson

Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* und Rolf Liebermanns *Leonore 40/45*

Die Problematik von Beethoven und der Rolle, die seiner Musik durch ihre politische Instrumentalisierung in der Zeit des Nationalsozialismus zukam, wurde in der Nachkriegszeit vielfach reflektiert, noch öfter aber verdrängt. Solche Reaktionen lassen sich aber nicht nur in musik- und anderem geisteswissenschaftlichem Rahmen, sondern auch in künstlerischen Referenzen auf den Komponisten beobachten. In diesem Aufsatz werden zwei sehr unterschiedliche Beispiele besprochen: Der für seine Beethoven-Rezeption notorische Film *A Clockwork Orange* von Stanley Kubrick sowie die Oper *Leonore 40/45* des Schweizer Komponisten Rolf Liebermann.

Stanley Kubricks Verfilmung von Anthony Burgess' 1962 erschienenem Roman *A Clockwork Orange* gelangte 1972 in die Kinos. Sowohl in der Vorlage als auch in der Adaption kommt dem Bezug zu Beethoven große Bedeutung zu.[1] Alex, der Protagonist dieser Geschichte, die in einer dystopischen, nahen Zukunft angesiedelt ist, hält sich für einen besonders kultivierten Liebhaber von Beethovens Musik – nur wird der Komponist immer wieder zum Trieb in Bezug gesetzt, Trieben, denen Alex mehr oder weniger ungehemmt folgt: zu Gewalt, Sex und vor allem zu sexueller Gewalt. Kubrick setzt Beethoven und neben ihm die Werke anderer klassischer Komponisten gezielt als Filmmusik ein, wobei insbesondere Beethoven immer wieder auf der Ebene der Handlung vorkommt. An mehreren Stellen spielt er sogar eine Schlüsselrolle. Verschiedene der Eskapaden und Verbrechen von Alex werden mit Beethovens Musik unterlegt, zum Teil sogar durch sie ausgelöst. Nachdem die Polizei Alex fasst, wird er einer experimentellen Therapie unterzogen, die seine Triebe unterdrücken soll. Durch das »Ludovico Treatment« (wie die Therapie auf Beethoven anspielend heißt) wird Alex ein buchstäblich gefesselter

1 Vgl. David J. Code: Don Juan in Nadsat. Kubrick's Music for A Clockwork Orange, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139/2 (2014), S. 339–386; Peter Höyng: Ambiguities of Violence in Beethoven's Ninth through the Eyes of Stanley Kubrick's A Clockwork Orange, in: *The German Quarterly* 84/2 (2011), S. 159–176; Kate McQuiston: Value, Violence, and Music Recognized. A Clockwork Orange as Musicology, in: *Stanley Kubrick. Essays on His Films and Legacy*, hg. von Gary D. Rhodes, Jefferson 2008, S. 105–122; Peter J. Rabinowitz: A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal. Music in A Clockwork Orange, in: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, hg. von Stuart Y. McDougal, Cambridge 2003 (Cambridge Film Handbooks), S. 109–130; Galia Hanoch-Roe: Beethoven's Ninth. An »Ode to Choice« as Presented in Stanley Kubrick's A Clockwork Orange, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33/2 (2002), S. 171–179.

Betrachter von gewaltvollen Filmsequenzen: Vorab unter Drogen gesetzt, erwachsen Alex negative Assoziationen zu seinen gewaltvollen Trieben. Dabei entwickelt er aber auch unfreiwillig eine Aversion gegen Beethoven, nachdem dessen Musik – genauer die *Neunte Sinfonie* – während einer der Filmsequenzen erklingt.

Die selbstreflexiven Spiele drängen sich regelrecht auf: Während die Zuschauenden von *A Clockwork Orange* in der ersten Stunde des Films mitansehen mussten, wie Beethovens Musik bei allerlei Gewalt- und Sexszenen eingesetzt wurde, so muss plötzlich Alex seinen geliebten Komponisten ebenfalls in einem ›falschen‹ Kontext hören. Und Alex' empörte Reaktion darauf könnte direkt aus dem Munde des Publikums von *A Clockwork Orange* stammen: »It's a sin! Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone, Beethoven just wrote music.«[2] Im weiteren Verlauf des Films spitzt sich die Verbindung nochmals zu, als sich ein ehemaliges Opfer von Alex an diesem rächt, und zwar mittels akustischer Folter: Übergroße Lautsprecher beschallen Alex mit Beethovens *Neunter*, die der Protagonist seit der Therapie nicht mehr erträgt – in der Folge stürzt er sich aus dem Fenster des Dachstocks, in dem er eingeschlossen ist. Als sich danach eine politische Partei seiner Sache annimmt und seine nun als inhuman bezichtigte Therapie rückgängig macht, ist auch Alex' Verhältnis zu Beethoven ›geheilt‹: In der letzten Sequenz fantasiert er eine Gewaltorgie, wieder mit Begleitung der *Neunten*.

A Clockwork Orange – sowohl die Vorlage als auch der Film – will offensichtlich als provozierende Stellungnahme zur hier auf die Spitze getriebenen Spannung zwischen Trieben und Zivilisierung verstanden werden. Die Auseinandersetzung mit Beethoven ist ebenfalls etwas gar dick aufgetragen, wirft aber vor allem Fragen auf, ohne einfache Antworten zu liefern. Was sollte hier über Beethoven gesagt beziehungsweise mit ihm gezeigt werden? Seine Musik, vielleicht auch die Musik überhaupt, steht offensichtlich in einer engen Verbindung mit dem Trieb. Das legt nicht nur die vielfache Verknüpfung auf Ebene der Filmmusik wie der Handlung nahe, sondern auch das Resultat der Therapie: Alex ist danach zwar gut angepasster Bürger und erträgt nicht einmal den Gedanken an Gewalt, aber er erträgt auch Beethoven nicht mehr.

Die damit nahegelegte Bedeutung von Beethoven gestaltet sich jedoch vielschichtiger. Gerade der Einsatz in Alex' Therapie war von Ärzten im Film nicht geplant: Die Musik ist ihnen zufolge lediglich der ›Soundtrack‹ des betreffenden Filmausschnitts, der Alex gezeigt wird. Doch handelt es sich dabei nicht um eine weitere Gewaltszene, sondern allem Anschein nach um ein historisches Dokument, und zwar nationalsozialistische Propaganda.[3] In Kubricks Drehbuch waren für diese Stelle sogar Aufnahmen aus einem

2 Stanley Kubrick: *A Clockwork Orange*, Warner Bros., 1972, 82:20.

3 Der an sich naheliegende Schluss, es handle sich bei der Beethoven-Unterlegung um eine authentische Gegebenheit – dass die nationalsozialistische Propaganda also bereits im Original mit Beethoven

Konzentrationslager vorgesehen gewesen. Durch die Änderung wird die hier nahegelegte Assoziation mit Beethoven spezifiziert: Der Komponist wird nicht etwa in einem allgemeineren Sinne mit menschlichen Abgründen in Verbindung gebracht, sondern mit dem ›Dritten Reich‹, und zwar nicht mit den Opfern des Holocaust, sondern mit den Tätern. (Das damit angesprochene Problem, die vielfach beschworene Verbindung von ›Barbarei‹ und ›Kultur‹ im Nationalsozialismus, war für Kubrick kein bloßes Abstraktum, war er doch über seine Frau nahe mit dem deutschen Regisseur Veit Harlan verwandt, seinerseits verantwortlich für den Propagandafilm *Jud Süß*.)

»He did no harm to anyone, Beethoven just wrote music«: So lautet die paradigmatische Antwort eines Musikliebhabers, der in seinem Hörerlebnis möglichst ungestört bleiben will von einem lästigen Kontext. Diese Haltung bestimmt auch die Perspektive der Geisteswissenschaft und insbesondere der Musikwissenschaft, wenn sie kanonische Musik und deren ›Vereinnahmung‹ durch den Nationalsozialismus in eine Beziehung setzt: Hier die passive Musik und ihre unschuldigen Schöpfer und Schöpferinnen, dort die böswilligen Instanzen, die sie zu missbrauchen trachten. Ein Beethoven könne schließlich nichts dafür, wenn seine Werke hundert Jahre nach seinem Tod in ganz anderen Kontexten erklingen als in denen, für die sie geschaffen wurden.

Die Verwendung, ja gar Inszenierung von Beethoven in *A Clockwork Orange* lässt an einer solchen Perspektive gehörig Zweifel aufkommen. Ohne in Alex gleich das Abbild eines Nazis zu sehen, weil er kultiviertes, diszipliniertes Auftreten mit nackter Gewalt kombiniert: Der Protagonist selbst wie auch der Film, sie ordnen beide Beethoven entschieden der Welt der Gewalt zu. Eine etwaige Kausalität daraus abzuleiten, bleibt dem Publikum überlassen. Löst Beethoven Gewalt aus, eignet er sich nur als Soundtrack dazu, ist seine Musik sogar aus Gewalt geboren, oder soll damit vielleicht doch ein positiver Ansatz angedeutet werden, etwa eine Bändigung von Trieben in eine zivilisierte Struktur? Eines scheint jedenfalls nach der Logik des Films sicher: Der Komponist lässt sich nicht ohne Weiteres aus den Kontexten lösen, in denen er stand oder in die er gestellt wurde, und dazu gehört auch das zentrale Trauma des 20. Jahrhunderts, der Holocaust.

☆

Demgegenüber muss ein Werk wie *Leonore 40/45* in seiner Verharmlosung geradezu verheerend wirken. Die Oper wurde vom Schweizer Komponisten Rolf Liebermann auf

unterlegt war, bevor das Filmmaterial für Alex' Therapie verwendet wurde –, wird dadurch problematisiert, dass die *Neunte* hier in einer verfremdeten, elektronisch erzeugten Interpretation von Wendy Carlos erklingt. Der für 1972 doch recht futuristisch anmutende Klangeindruck suggeriert, dass diese Beethoven-Interpretation zeitlich in der von *A Clockwork Orange* dargestellten Zukunft anzusiedeln ist.

ein Libretto komponiert, das der deutsche Musikwissenschaftler Heinrich Strobel verfasst hatte; das Werk wurde 1952 in Basel uraufgeführt und erlebte danach auch Aufführungen in Deutschland.[4] Die Oper bemüht sich mittels einer allegorischen Handlung, die Wunden des Zweiten Weltkriegs zu heilen. Alfred, ein nur widerwillig kämpfender deutscher Soldat, lernt während der Besatzung von Paris Huguette kennen und lieben. Nach dem Krieg ist Alfred zwar zunächst interniert, aber Huguette findet ihn bald, sodass die beiden mitsamt ihren Familien Hochzeit feiern können. Die Allegorie wird durchgängig von der Symmetrie der deutschen und französischen Familien bestärkt, sodass die Hochzeit schließlich nichts weniger darstellen soll als das friedliche Ende des Konflikts – eines Konflikts, der natürlich alles andere als gelöst war, weder in der Handlungszeit unmittelbar nach Kriegsende noch sieben Jahre später, als die Oper uraufgeführt wurde.

Dieser beinahe utopisch anmutende Optimismus wäre an sich kaum ernst zu nehmen. Aber die Autoren statteten ihre Oper mit einer gehörigen Portion Ironie und Selbstreflexivität aus und verliehen dem Werk somit einen frechen, entschieden ›modernen‹ Anstrich. Im Dialog mit dem Schutzengel Monsieur Emile – dieser sorgt dafür, dass sich alles zum Guten wendet – führt die Protagonistin Huguette explizit aus, wie ihre Vereinigung mit Alfred ihren Völkern ein »Beispiel« sein soll:

> »Huguette: Es muß endlich Schluß sein mit dem Haß zwischen unseren Völkern – und Schluß mit den Kriegen. Was Alfred und mir gelang, muß auch im Großen gelingen. Die Liebe ist stärker als der Krieg; wir wollen ein Beispiel sein [...].
> Monsieur Emile [...]: Glaubt Ihr, daß Eure sentimentalen Affären den Lauf der Geschichte verändern werden?
> Huguette: Ja, Monsieur Emile, man muß einen Anfang machen. Die andern sollen sehen, daß es so etwas gibt, und daß es hält, und daß die Liebe mehr Gewalt hat als tausend Jahre ›Erbfeindschaft‹«.[5]

Huguettes Optimismus lässt sich kaum beim Wort nehmen, vor allem nachdem sich Monsieur Emile mit seinem eröffnenden Monolog direkt ans Publikum gewandt hatte:

> »ich bin's – der rettende Engel – [...] ein Phantasiegebild, das man, ach! auf den tönenden Brettern braucht – und sogar in dieser höchst banalen Geschichte, die man Ihnen vorführen wird – eine Liebesgeschichte natürlich – sonst wären wir ja nicht in der Oper ...
> Aber eine Liebesgeschichte aus der Gegenwart. Sie runzeln die reizende Stirn, meine Schönen?«[6]

4 Zu Leonore vgl. Michael Custodis/Friedrich Geiger: *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Bd. 1), S. 158–162.

5 Heinrich Strobel: *Leonore 40/45. Opera semiseria in einem Vorspiel und sieben Bildern (zwei Akte)* [Libretto], Wien 1952, S. 30.

6 Ebd., S. 5.

Mit seiner Haltung – Monsieur Emile ist laut den Bühnenanweisungen »gelangweilt und spricht lässig-arrogant«[7] – und seiner eingeschworenen Kommunikation mit dem Publikum steht er gewissermaßen über dem Geschehen und lädt ab Beginn ein, der »banal« genannten Handlung nicht zu trauen. Die hier demonstrierte Skepsis nimmt zugleich aber jede Kritik gegen die Glaubwürdigkeit der Handlung vorweg.

Am Ende darf die »Liebesgeschichte aus der Gegenwart« ohne bissigen Kommentar ihren Lauf nehmen. Der vormals sarkastisch auftretende Monsieur Emile leitet zum Schluss einen sechsstimmigen Chor ein mit dem Text: »Alles wendet sich zum Guten in der besten aller Welten«.[8] Der Schutzengel paraphrasiert hier zwar Leibnitz, aber für das Publikum ist die Anspielung auf Dr. Pangloss, den unverbesserlichen Optimisten in Voltaires *Candide*, mehr als offensichtlich. Was zunächst wie eine ironische Spitze anmutet, erschöpft sich jedoch im ironischen Gestus oder muss ganz und gar unironisch verstanden werden: Anders als in *Candide* stellt die Handlung in *Leonore 40/45* die These von der besten aller möglichen Welten nie in Frage – geschweige denn, dass die Handlung aus einer Reihe von Gegenbeweisen bestehen würde, wie dies bei Voltaire der Fall ist.

Die Oper trägt eine sehr optimistische, hoffnungsvolle Botschaft, an der ein gesunder Zweifel nagt – aber nicht genug, dass sie sich hinterfragen ließe. Auch die Selbstreflexion, die die Autoren ihrer als solche gekennzeichneten Allegorie eingeschrieben haben, wirkt eher demonstrativ, als dass sich Liebermann und Strobel damit an ihrem Medium oder an einer Tradition abarbeiten wollten. Die Allegorie will doch instruktiv verstanden werden, eben den Menschen ein »Beispiel« sein; dass die Oper mit ein wenig Selbstreflexion und Ironie gepfeffert ist, soll sie einem vielleicht skeptischen Publikum etwas verdaulicher machen.

Ein wichtiges selbstreferentielles Element nimmt gleich der Titel vorweg: Es handelt sich um die zahlreichen Bezüge zu Beethoven und insbesondere zu *Fidelio*. Hier wie da befreit eine Protagonistin ihr männliches Pendant; zudem fallen mehrere strukturelle und musikalische Anspielungen ins Auge, etwa die an *Fidelio* angelehnten Ensembles. Zum Beginn der Oper lauscht sogar eine Figur Beethovens Oper über den Rundfunk. Liebermann und Strobel arbeiten sich aber so wenig an *Fidelio* ab wie an der Allegorie: Auch hier reicht die Selbstreflexion nicht weit über ein wissendes Zwinkern hinaus.

Selbst wenn man dem Werk einen tieferreichenden Zwiespalt zugesteht, bleibt es suggestiv. Die Ironie bietet einem Publikum an, der Sache zu trauen oder nicht. Die hier dargestellte heile Welt mag also glaubwürdig oder illusorisch sein. Analog dazu stünde ein Werk wie *Fidelio* als zeitloser Beweis für das Gute im Menschen oder eben nicht, und

7 Ebd.
8 Ebd., S. 43.

Beethoven wäre mit seinem Werk genauso realitätsfern wie Dr. Pangloss in *Candide*. Ein solches Interpretationsangebot ließe sich auch auf einer übergeordneten Ebene in Bezug auf die Beethoven-Interpretation im Allgemeinen weiterdenken: Beethoven und seine Oper hätten entweder der Epoche nach dem Krieg etwas zu sagen – genauer: es ließe sich mit ihnen etwas sagen – oder aber Beethoven wäre ganz Kind seiner Zeit, das heißt einer etwas gar optimistischen Aufklärung. Sofern die Selbstreflexion in *Leonore 40/45* überhaupt für eine solche Ambiguität tragfähig ist, bestimmt das Werk im selben Schritt die Parameter dieser Ambiguität und schließt damit einen weit schwierigeren Ansatz kategorisch aus: die Möglichkeit nämlich, dass Beethoven weder ein positiver Bezugspunkt noch irrelevant ist, sondern ein negativer Bezugspunkt – Teil des Bösen, Teil der Gewalt, gegen die sich die Oper eigentlich aussprechen will.

Gleich zu Beginn des Werks findet sich eine Stelle, die sich in diesem Sinne gegen den Strich lesen lässt. Der Vater von Alfred (er trägt den ›deutschen‹ Namen par excellence, Hermann) hört die bereits genannte Aufführung von *Fidelio* im Rundfunk, doch bevor sein geliebtes Quartett erklingen kann, wird die Übertragung unterbrochen – durch eine Sondermeldung, die alle wehrpflichtigen Männer einberuft.[9] Die intendierte Symbolik ist klar genug: Die Welt des Krieges und des Nationalsozialismus steht in einem schroffen Gegensatz zur Welt von Beethoven und *Fidelio*, die Nazis müssen Beethoven abklemmen, um den Krieg auszurufen.

Man braucht aber kein Spezialwissen – und man brauchte es schon gar nicht 1952, als die Oper uraufgeführt wurde –, um erstens zu wissen, dass der Rundfunk ein wichtiges Medium für nationalsozialistische Propaganda war, und zweitens, dass mit Beethovens Musik und unter Berufung auf sie Krieg gemacht wurde. Es war und ist genug bekannt, dass sich Vertreter des Nationalsozialismus gerne auf das Erbe der ›großen‹ deutschen Musik beriefen, sie in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus stellten und den Überlegenheitsanspruch der deutschen Kultur als wichtigen Bestandteil ihrer Politik nutzten. Beispiele für ihre Beethoven-Interpretation sind zahlreich.[10] Die Verwendung von *Fidelio* zu Beginn von *Leonore 40/45* inszeniert einen Bruch, doch weist die Übertragung von Beethoven im deutschen Rundfunk im Sommer 1939 auf eine Kontinuität hin. Eine Aufführung oder Rundfunkübertragung von Beethovens Musik stand nicht quer zum Nationalsozialismus, nicht einmal zur Kriegsführung, sondern war darin integriert, also letztlich Teil davon.

Liebermann und Strobel bemühen sich fast krampfhaft darum, die Last des Nationalsozialismus zu überwinden, indem sie ihn gar nicht erst thematisieren. Über Politik

9 Ebd., S. 7.

10 Vgl. zur Übersicht David B. Dennis: *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven 1996.

hört man wenig, nur dass Alfreds Vater Hermann ein »alter Sozi«[11] sei und somit mit den Nazis und allgemein mit dem Krieg nichts am Hut habe. Darin sind sich ohnehin alle Figuren einig, Alfred dient beispielsweise in der Militärmusik, feuert somit »nicht einen Schuß« ab, wie Huguette später berichtet.[12] Überhaupt kommen in der Oper – dies im markanten Gegensatz zu *Fidelio* – keine negativen Figuren vor. Ohne von Liebermann und Strobel erwarten zu wollen, dass sie sich in *Leonore 40/45* grundlegend mit dem Problem des Nationalsozialismus befassen: Selbst das spezifische, gut bekannte und hier brisante Problem der nationalsozialistischen Aneignung von Beethoven wird nicht in Angriff genommen, sondern gänzlich ausgeklammert.

In ihrem Bemühen, um jeden Preis eine möglichst friedliche Perspektive für das kriegszerrissene Europa aufzuzeigen, ist die Oper typisch für ihre Zeit und besonders für die Schweiz jener Jahre. Hier entstanden unmittelbar vor und nach Kriegsende eine Reihe von heute eher befremdlich anmutenden Kunstwerken mit vergleichbarer Stoßrichtung. Bereits vor Kriegsende erhielt beispielsweise Frank Martin den Auftrag, für Radio Genève ein Werk zu komponieren, das bei Kriegsende erklingen sollte. Er vertonte für *In terra pax* diverse Bibeltexte und fügte sich somit auch einem vorherrschenden nationalen Sendungsbewusstsein: Die Schweiz verstand sich als neutrales Land, das dazu berufen war, zwischen den zerstrittenen Ländern zu vermitteln und für den Frieden einzustehen[13] – eine Rolle, die mit solchen religiös anmutenden Werken (Honeggers *Symphonie liturgique* gehört ebenfalls dazu) sozusagen ins Schicksalhafte, Heilige überhöht wurde. Dieses Selbstverständnis findet sich im Übrigen auch in *Leonore 40/45* ganz direkt wieder: Wie das fünfte Bild zeigt, ist der Schutzengel weder in Deutschland noch in Frankreich, aber auch nicht im Himmel zuhause, sondern in den idyllischen Schweizer Alpen, in einem »Châlet am Blumenpfad« »[z]wischen Chur und Wallenstadt«.[14]

Max Frisch thematisierte zur selben Zeit in *Nun singen sie wieder* (1945) und *Als der Krieg zu Ende war* (1948) mit gleich zwei Werken die Schäden des Kriegs, wobei besonders im ersteren Werk – nicht unähnlich zu Liebermann und Strobel – dem Krieg eine elementare Dimension zukommt und eine Äquivalenz zwischen beiden Seiten beziehungsweise eine beidseitige Schuld nahegelegt wird. (Im Übrigen irritiert das wohl bekannteste Werk, das im weitesten Sinne dem zeitgenössischen Schweizer Kontext zuzuordnen ist,

11 Strobel: *Leonore 40/45*, S. 8.

12 Ebd., S. 29.

13 Vgl. Jakob Tanner: *Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert*, München 2015 (Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert), S. 292–297.

14 Strobel: *Leonore 40/45*, S. 27, gleichzeitig eine Anspielung an Igor Strawinskys *Histoire du soldat*, die in Hans Reinharts Übersetzung mit eben diesen Worten beginnt. Dort bedingt der Rhythmus das Doppel-l im Städtenamen. Ganz herzlichen Dank an Thomas Gartmann für den Hinweis.

aus ähnlichen Gründen: Brechts 1941 in Zürich uraufgeführte *Mutter Courage und ihre Kinder*.)

Immerhin geht Frisch aber auf den Zusammenhang zwischen kanonischer deutscher Kultur, insbesondere Musik, und dem Krieg ein. In *Als der Krieg zu Ende war* etwa erscheint die beanspruchte Unschuld eines deutschen Pianisten, der sich auf Mozart beruft, in einem mehr als zweifelhaften Licht.[15] Wenn Liebermann und Strobel dieser Thematik gänzlich auswichen, so scheinen die Autoren also selbst für ihren unmittelbaren Schweizer Kontext besonders zurückhaltend gewesen zu sein. Dies, obwohl sich bei *Leonore 40/45* die Frage nach der Beethoven-Rezeption im Krieg fast unweigerlich stellt und die Autoren keine Hemmungen zeigten, die nationalsozialistische Kulturpolitik stellenweise darzustellen, wenn es etwa um die Legitimierung der Zwölftontechnik ging, die ein Deutscher Zuhörer während eines Pariser Konzerts empört kommentiert: »So ein Unfug –, wäre bei uns längst verboten.«[16]

Die Beethoven-Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus bildet in der Oper sozusagen einen ›Elephant in the room‹, über den sich die Autoren ausschweigen. Ohne über Heinrich Strobels Beweggründe zu spekulieren[17] lässt sich diese Zurückhaltung mit der Situation von Rolf Liebermann erklären. In der Schweiz hatte das Verständnis der Neutralität während der NS-Zeit zum Teil groteske Konturen angenommen, wie sich etwa in Auseinandersetzungen zu literarisch tätigen Exilanten und Exilantinnen beobachten lässt: Jüdischen Kunstschaffenden wurde per se eine neutrale Perspektive abgestritten; der Nationalsozialismus und seine Opfer standen aus Schweizer Sicht in einer Art Gleichgewicht.[18] Diese Sicht wie auch ein allgemein anhaltender Antisemitismus präg-

15 »Was hat unsereiner verbrochen? Ich bitte Sie. Nur weil meine großen Erfolge gerade in diese Zeit fielen. Was hat Mozart zu tun mit dem Dritten Reich? Und was habe ich anderes getan: als Mozart gespielt – mitten im Luftterror, ich bitte Sie, Frühjahr neunzehndreiundvierzig!« Max Frisch: *Santa Cruz*, *Nun singen sie wieder*, *Die chinesische Mauer*, *Als der Krieg zu Ende war*, *Kleine Prosaschriften*, *Tagebuch 1946–1949*, Frankfurt a. M. 1998 (Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. 2), S. 266.

16 Strobel: *Leonore 40/45*, S. 12.

17 Zu Strobel und dessen Aktivitäten in der Nachkriegszeit vgl. Custodis/Geiger: *Netzwerke der Entnazifizierung*.

18 Vgl. zu Kultur und Politik in der Schweiz während der NS-Zeit etwa Kristina Schulz: *Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933–1945)*, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 9); Ursula Amrein: *»Los von Berlin!«. Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«*, Zürich 2004; Hans Ulrich Jost: Bedrohung und Enge (1914–1945), in: *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*, hg. von Beatrix Mesmer, Basel 2006, S. 731–819; Philipp Sarasin: Metaphern der Ambivalenz. Philipp Etters »Reden an das Schweizervolk« von 1939 und die Politik der Schweiz im Zweiten Weltkrieg, in: ders.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M. 2003, S. 177–190; Matthias Kassel: »Begründung: Überfremdung« – die Schweiz als Exilland während des Zweiten Weltkriegs, in: »Entre Denges et Denezy …«. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000, hg. von dems. und Ulrich Mosch, Mainz u. a. 2000, S. 365–375; Josef Mooser: Die »Geistige Landesverteidi-

ten die frühe Nachkriegszeit. In diesem Kontext hätte ein jüdischer Künstler wie Liebermann mit viel mehr Kritik zu rechnen gehabt als ein Max Frisch, über dessen Neutralität keine vergleichbaren Zweifel bestanden.

Leonore 40/45 und *A Clockwork Orange* betten Beethoven in allegorische, wenn nicht sogar platte Handlungen ein, aber jeweils auf sehr selbstreflexive Art und Weise. Kubrick und Liebermann, beides Künstler mit jüdischem Hintergrund, stellen dabei grundlegend verschiedene Interpretationen von Beethoven zur Diskussion: Liebermann macht einen möglichst großen Bogen um die Kontextualisierung des Komponisten im Nationalsozialismus, während Kubrick direkt auf diesen wunden Punkt zusteuert. Dieser Unterschied ist in erster Linie auf die ganz verschiedenen Entstehungskontexte der Werke zurückzuführen. In der Schweiz der Nachkriegszeit brauchte Liebermann ausgesprochen viel Mut, um überhaupt die Thematik des Krieges aufzugreifen, wenn auch mit einem sehr versöhnlichen Ansatz.

Der Unterschied zu Kubrick erklärt sich aber wohl auch durch eine grundlegend andere Perspektive auf Beethoven. Liebermann mag tatsächlich gehofft haben, mit seiner Oper zu einer Aussöhnung beizutragen. Nur wenige Jahre nach Kriegsende, in einer Zeit, in der die Wunden alles andere als geheilt waren, scheint der Zweifel eines Monsieur Emile zwar glaubwürdiger als die Zuversicht der Huguette, unabhängig davon, wer das letzte Wort hat. Liebermann und wohl auch einem großen Teil seines Publikums wird bewusst gewesen sein, dass eine solche Harmonie vorerst nur »auf den tönenden Brettern« möglich war. Dafür aber, dass Liebermann an der versöhnenden Kraft von Beethovens Musik zweifelte, findet man an keiner Stelle der Oper auch nur das leiseste Anzeichen.

gung« in den 1930er Jahren. Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47/4 (1997), S. 685–708.

Michelle Ziegler

Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der *Ludwig van*-Werkgruppe (1970)

Jubiläumsjahre dienen vorzüglich dazu, die Einschätzung einer historischen Persönlichkeit zu überprüfen. Im Falle des schon zu seinen Lebzeiten verehrten Bonner Komponisten Ludwig van Beethoven besteht eine Fülle entsprechender Quellen, da sein Vermächtnis schon früh und nicht nur in den üblichen Fünfziger- und Zentenar-Intervallen öffentlich gewürdigt wurde – etwa mit der Einweihung des Bonner Denkmals zum 75. Geburtstag 1845. Stand die Beethoven-Rezeption bis ins frühe 20. Jahrhundert im Licht überhöhender Affirmation und Vereinnahmung, wurden 1920 zum 150. Geburtstag Beethovens auch kritische Stimmen wahrnehmbar. In der Zeit der Jugendbewegung zielte Ferruccio Busoni mit seinem Aufsatz »Was gab uns Beethoven?« auf eine Neuausrichtung ab. Er forderte dazu auf, Beethovens Schaffen nicht mehr als das »zum Symbol gediehene Werk der musikalischen Menschlichkeit« zu missdeuten, sondern es von der »propagandistische[n] Geberde« zu befreien.[1] Doch die Erneuerungsversuche misslangen und schon das Jubiläumsjahr 1927 brachte zumindest offiziell die »Restitution des sakralen Beethoven-Bildes«.[2] Die politisch motivierte Traditionspflege führte bekanntlich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts zu grauenhaften Missbräuchen.[3] Dass diese gerade in Bezug auf Beethoven in den Nachkriegsjahrzehnten ihrer Aufarbeitung harrten, lieferte an sich schon Zündstoff für die Debatten im Jubiläumsjahr 1970. Zudem wurden auch in der Musikszene im Anschluss an 1968 antiautoritäre Positionen verhandelt, die ein klassisch-romantisches Schönheitsideal ablehnten, sich an bürgerlichen Traditionsträgern entzündeten und das Verhältnis zu den Komponisten der Vergangenheit nachhaltig veränderten.[4] In diesem erhitzten Klima wurde Mauricio Kagels Beethoven-Film *Ludwig van* (1970)[5] im Jubiläumsjahr als Provokation aufgefasst.

1 Ferruccio Busoni: Was gab uns Beethoven?, in: ders.: *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922 (Max Hesses Handbücher, Bd. 76), S. 290–297, hier S. 293 und 295.

2 Helmut Loos: Das Beethoven-Jahr 1970, in: ders.: *E-Musik Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*, Kassel 2017, S. 83–94, hier S. 93.

3 Vgl. unter anderem David B. Dennis: *Beethoven in German Politics 1870–1989*, New Haven 1996; Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven*, Paris 1999, S. 231–253.

4 Vgl. Beate Kutschke: The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970. The Antiauthoritarian Movement and Its Impact on Radical Avant-Garde and Postmodern Music in West Germany, in: *The Musical Quarterly* 93 (2010), S. 560–615.

5 Die zu *Ludwig van* erhaltenen Dokumente sind in mehreren Portionen in die Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung (PSS) in Basel aufgenommen worden. Für die freundliche Unterstützung und Beratung danke ich Matthias Kassel und Michèle Noirjean-Linder herzlich.

Kagels Auseinandersetzung mit Beethoven beschränkte sich allerdings nicht auf den vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) in Auftrag gegebenen Film *Ludwig van. Ein Bericht*. Als komplementäre mediale Umsetzungen dazu entstanden eine Partitur für ein Ensemblestück *Ludwig van. Hommage von Beethoven*, das vom Laboratorio Alea in Madrid in Auftrag gegeben und am 20. Januar 1970 in Madrid uraufgeführt wurde,[6] und eine Schallplatten-Aufnahme mit dem gleichen Titel.[7] Insbesondere durch die Anweisungen in der Partitur regte Kagel zudem neue Auslegungen an, in denen Beethovens Werke als »Neue Musik« in einer »gesteigerten Subjektivität des Musikers«[8] aufgeführt werden sollten. Er beschrieb seinen Beitrag zum Beethoven-Jahr selbst nicht als abgeschlossene Komposition, sondern als »Idee«: »Anders als eine abgeschlossene Komposition oder ein work-in-progress ist ›Ludwig van‹ vor allem eine Idee. Sie versucht dem Interpreten zu sagen: die Musik der Vergangenheit soll auch als Musik der Gegenwart dargeboten werden.«[9] Der Aufruhr, den Kagel insbesondere durch den Film verursachte, verstellte zunächst den Blick auf die vielschichtige Deutung, die Kagel in seiner ersten kompositorischen Auseinandersetzung mit einem Klassiker vornahm, und hat die Rezeption nachhaltig geprägt. Die wachsende historische Distanz erlaubt es indes, die Gewichtung zu verlagern, sodass heute Kagels Werkgruppe als kunstvolle wie auch assoziationsreiche Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption und -Interpretation betrachtet werden kann. So werde ich zwar zunächst den Kontext der Jubiläumsfeierlichkeiten und die bereits vielfach beschriebene Nähe zu antiautoritären Positionen grob umreißen,[10] mich dann aber insbesondere Kagels Aktualisierung von Rezeptions- und Interpretationsmustern zuwenden. Dieser Fokus berücksichtigt Film, Partitur und Schallplatte als Werkgruppe gleichermaßen und stellt *Ludwig van* weniger als Werkgruppe über Beethoven selbst dar, sondern vielmehr als eine in mehreren Schritten perpetuierte Collage zur Rezeption und Interpretation von Beethovens Schaffen.

Das Beethoven-Jahr 1970 Der Großteil der Aktivitäten im Beethoven-Jahr 1970 bewegte sich im vorhersehbaren Rahmen: Der Markt wurde mit einer »Fülle gewissenloser Beet-

6 Vgl. Kutschke: The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, S. 562 und Anm. 20.

7 Mauricio Kagel: *Ludwig van. Ein Bericht* [Film] (1969), in: *The Mauricio Kagel Edition* (DVD), München 2006; Mauricio Kagel: *Ludwig van. Hommage von Beethoven* [Partitur], Wien 1970; Mauricio Kagel: *Ludwig van* [LP], Deutsche Grammophon 1970, 2530 014.

8 Mauricio Kagel im Gespräch mit Karl Faust, Produzent der Deutschen Grammophon Gesellschaft, anlässlich der Schallplatten-Aufnahme im Dezember 1969, veröffentlicht auf der Hülle der Schallplatte und im Vorwort zur Partitur, S. V–VI.

9 Ebd., S. VI.

10 Vgl. unter anderem Kutschke: The Celebration of Beethoven's Bicentennial in 1970, und Sabine Sanio: *1968 und die Avantgarde. Politisch-ästhetische Wechselwirkungen in der westlichen Welt*, Sinzig 2008, insb. S. 85–88.

hoven-Interpretationen« gesättigt,[11] die Veranstalter programmierten Hommage-Konzerte und das Beethoven-Haus in Bonn lockte frisch restauriert zu einem Besuch der Geburtsstätte. Der Festakt in der Zürcher Tonhalle gibt einen Eindruck der Würdigungen, die auf Bewahrung bekannter Rezeptionsmuster ausgerichtet waren. So wurde für die Gedenkrede mit Emil Staiger ausgerechnet jener wertkonservative Literaturprofessor verpflichtet, der vier Jahre zuvor seinen Unwillen gegenüber der zeitgenössischen Literatur in einer polemischen Rede zum Ausdruck gebracht hatte, die seinen Ruf getrübt und den »Zürcher Literaturstreit« ausgelöst hatte.[12] Staiger würdigte Beethoven als »düster über dem Chaos brütende[n] und sein Machtwort sprechende[n] Schöpfer.«[13] Obschon Staiger gleich zu Beginn festhielt, dass die noch vor einem halben Jahrhundert übliche Art, »an dem Menschen herumzurätseln« inzwischen »verdächtig« geworden sei, liest sich der Rest seiner Rede als Sammlung eben solcher Persönlichkeitsausdeutung und daran lose angeschlossener Rückschlüsse auf das Werk – wie in der Deutung von Beethovens »störrisch« zusammengepresstem Mund oder seiner »unerträglich brennenden Augen«.[14] Nebst den traditionellen Würdigungen waren allerdings auch einige wenige kritische Stimmen zu vernehmen, die im Jahr der »Beethoven-Orgien etwas Nüchtern-Heilsames über seine Musik« zu vermitteln trachteten – so der Herausgeber des Bandes *Beethoven '70* mit Aufsätzen von Heinz-Klaus Metzger, Theodor W. Adorno, Hansjörg Pauli, Jacques Wildberger, Dieter Schnebel und Mauricio Kagel.[15]

Das Jubiläumsjahr 1970 zeichnete sich zudem dadurch aus, dass mehrere etablierte Kulturinstitutionen Avantgarde-Komponisten in ihre Veranstaltungen involvierten. Nebst dem Auftrag des WDR an Kagel erhielt Karlheinz Stockhausen die Anfrage, einen Vortrag über Beethoven zu halten, worauf Stockhausen vorschlug, gemeinsam mit anderen Interpreten einen Abend lang »*spielend* über Beethovens Musik zu meditieren«.[16]

11 Hanspeter Krellmann: Song of Joy. Ein Rückblick auf das Beethovenjahr 1970, in: *Musica* 25 (1971), S. 9–11, hier S. 9.

12 Vgl. Emil Staiger: Literatur und Oeffentlichkeit. Eine Rede, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 20. Dezember 1966, Morgenausgabe, Blatt 5r/v; vgl. dazu unter anderem Joachim Rickes: Emil Staiger als Kritiker der Gegenwartsliteratur, in: *Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger (1908–1987)*, hg. von Joachim Rickes, Würzburg 2009, S. 101–114.

13 Emil Staiger: Beethoven. Eigenmacht und Gesetz, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 20. Dezember 1970, S. 49 f., hier S. 50.

14 Ebd., S. 49.

15 Mario Wildschütz: Nachbemerkung, in: *Beethoven '70, Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger*, hg. von Mario Wildschütz, Frankfurt a. M. 1970, S. 62 f., hier S. 63.

16 Karlheinz Stockhausen: Kurzwellen mit Beethoven. Opus 1970, in: ders.: *Texte zur Musik 1963–1970. Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1971 (Texte zur Musik, Bd. 3), S. 121 f., hier S. 121 (Hervorhebung im Original).

Anstelle der für *Kurzwellen* (1968) verwendeten Radiogeräte setzte er in *Kurzwellen mit Beethoven* (Opus 1970) Tonbandgeräte mit elektronisch verfremdeten Beethoven-Aufnahmen ein. Der niederländische Komponist Louis Andriessen komponierte das Orchesterwerk *Die neun Symphonien von Beethoven* (*De negen symfonieën van Beethoven*) (1970) für eine achtstündige Veranstaltung zum Abschluss des Holland Festivals 1970. Andriessen zitierte aus allen neun Sinfonien in deren Reihenfolge, verfremdete sie und überlagerte sie ihrerseits mit Zitaten aus Jazz-, Rock- und Pop-Musik, der Internationalen und der holländischen Hymne. Wie Kagels *Ludwig van* basierten auch Stockhausens und Andriessens Jubiläumsbeiträge auf einer Collage von verfremdeter Musik Beethovens. Dabei setzte Stockhausen auf eine sanfte, »intuitive« Erneuerung der »gesamten Musik« Beethovens,[17] während Andriessen mit seinem bewusst provozierenden Beitrag eine Erneuerung im Kulturbetrieb auslösen wollte.[18]

Kagels Film *Ludwig van* wurde im Rahmen der Wiener Festwochen uraufgeführt und vier Tage später im Fernsehen (WDR) ausgestrahlt. Die Stadt Wien profilierte sich neben Bonn als Hauptaustragungsort des Gedenkjahrs: Die Wiener Festspiele boten ein breites Angebot an Konzerten rund um Beethoven, während im Rathaus eine Beethoven-Ausstellung mit dem Titel »Die Flamme lodert« gezeigt wurde. Mitten in dieser Wiener Festspiel-Euphorie wurde Kagels *Ludwig van* als Affront aufgefasst, die Uraufführung von gehässigen Zwischenrufen begleitet. Hilde Spiel enervierte sich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über die »Inhumanität des ganzen Unternehmens«[19] – mit Verweis auf die Sequenz im Zoo und die Großaufnahmen eines Elefantenhintern zur »Ode an die Freude«. Freilich bezog sich Kagel im Titel seines Filmes mit der Beschränkung auf den Vornamen betont jovial auf den großen Komponisten.[20] Er ließ seine erleuchtende Flamme aus der Gosse emporlodern und baute weitere direkte Provokationen ein. Allerdings entgegnete er auf den Vorwurf, einen Anti-Beethoven-Film gedreht zu haben, dass ihm das Werk Beethovens so viel bedeute, dass er sich entschlossen habe, solche »Miss-

17 Ebd., S. 121 und 122.

18 Stephen Loy: Music, Activism and Tradition. Louis Andriessen's Nine Symphonies of Beethoven, in: *Context* 34 (2009), S. 15–34.

19 Hilde Spiel: Kagels Anti-Beethoven-Film in Wien uraufgeführt, zit. nach *Melos* 9 (1970), S. 366 f., hier S. 367.

20 Der Titel *Ludwig van* erinnert auch an den Titelhelden aus Anthony Burgess' Roman *A Clockwork Orange* (1962), den Stanley Kubrick 1971 verfilmte. Im Austausch mit Christian Brix verneinte Kagel allerdings 2004 einen entsprechenden Zusammenhang; vgl. Christian Brix: *»Ludwig van«. Zu Mauricio Kagels Beethoven-Film*, Norderstedt 2004, S. 35; Damien Ehrhardt: Ludwig van. De Kagel à Kubrick, in: *Kubrick, les musiques*, hg. von Brigitte Gauthier, Montpellier 2012 (Kubrick, les films, les musiques, Bd. 2), S. 101–111, hier S. 101.

verständnisse« in Kauf zu nehmen.[21] In einer frühen Notiz betitelte er sein Werk sogar als »Dankgesang an B.«.[22]

Zur Beethoven-Rezeption. Ein vielschichtiger »Dokumentationsbericht« Mit einer breiten Auseinandersetzung nahm Kagel in seiner »Kunst des Kommentars«[23] nicht vornehmlich Beethoven, sondern die Beethoven-Rezeption im Vorfeld des Jubiläumsjahrs ins Visier. Bereits in einem frühen Exposé betitelte Kagel sein neues Werk mit »Dokumentationsbericht«.[24] In einer groben Anlage definierte er unter den zwei Stichworten »Beethoven-Haus« und »Das Fernsehen« Möglichkeiten für vielschichtige Verweise und Assoziationen auf die Beethoven-Rezeption im Jahr 1970.[25] Im ersten Teil des Filmes, der »Niederkunft Beethovens in seinem Jubeljahr«,[26] konfrontiert Kagel Beethoven gleich selbst mit der Rezeption seines Werkes. Aus der Perspektive Beethovens – der Kameramann filmt mit einer Schulterkamera und ist gemäß Drehbuch mit Schnallenschuhen, Samthosen und Hörrohren ausgerüstet[27] – werden die Ankunft in Bonn, ein Spaziergang durch die Innenstadt zum Geburtshaus Beethovens und eine Rheinfahrt gezeigt. Dabei wird Beethoven nicht nur auf Schritt und Tritt mit Interpretationen seiner Musik konfrontiert, sondern auch mit dem Kult um sein Schaffen und seine Person. In einem Schallplattenladen betrachtet er das Angebot von Einspielungen seiner Werke, in seinem Geburtshaus spiegeln die von Fluxus-Künstlern eingerichteten Räume die Absurditäten des Gedenkgeschäfts: In der Badewanne zerfallen Dieter Roths Beethoven-Büsten aus Schmalz und Marzipan, in Ursula Burghardts metallverkleidetem Wohnzimmer sind alle Anzeichen von privatem Leben stilisiert und das mit Partituraussschnitten beklebte Musikzimmer, das Kagel nach dem Ausfall des tschechischen Künstlers Jiří Kolář selbst gestaltete, erscheint als virtueller Hallraum der Musik Beethovens. Im zweiten Teil des Filmes wird die narrative Linie gebrochen: Durch kurze Ansagen von Fern-

21 Mauricio Kagel/Felix Schmidt: Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung, in: *Der Spiegel* vom 7. September 1970, S. 195–197, hier S. 195.

22 Mauricio Kagel: Notizen »Gedanken zur Komposition« (Ringbuch »Gedanken, Skizzen, Quellen«), Sammlung Mauricio Kagel, PSS, [S. 5].

23 Björn Heile: *The Music of Mauricio Kagel*, Aldershot 2006, S. 4.

24 Der Untertitel »Ein Dokumentationsbericht von Mauricio K.« steht auf einer Kopie des Exposés in der Sammlung Mauricio Kagel, ohne Untertitel als »Frühes Exposé« ist es abgedruckt in: *Mauricio Kagel. Das filmische Werk I. 1965–1985*, hg. von Werner Klüppelholz und Lothar Prox, S. 89. Verzeichnis der Quellen zu *Ludwig van* in Knut Holtsträter: *Mauricio Kagels musikalisches Werk. Der Komponist als Erzähler, Medienarrangeur und Sammler*, Köln/Wien/Weimar 2010 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 5), S. 297 f.

25 Mauricio Kagel: Skizze »Themen Ludwig van«, Sammlung Mauricio Kagel, PSS.

26 Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln 1970, S. 258.

27 Mauricio Kagel: Drehbuch *Ludwig van*, Sammlung Mauricio Kagel, PSS, S. 4.

sehmoderatorinnen entsteht eine Gliederung von Sequenzen, die sich an die nüchterne Präsentationsweise von Dokumentar- oder Schulfilmen halten. Hier folgen Verweise auf Beethovens Schwerhörigkeit, auf eine Meldung eines letzten vermeintlichen Beethoven-Nachfahren, auf die Technik des Klavierspiels, berühmte Interpretinnen und Interpreten und die damals bekannte Sendung »Frühschoppen«. Die beliebig wirkende Auswahl und dichte Montage dieser breiten Verweise potenzieren die Trivialität des Heroenkults.

Das Vorgehen deckt sich prinzipiell mit Kagels Kompositionsprozess für instrumentale Werke und Theater: Auf eine Phase des Sammelns und der Katalogisierung[28] folgte ein Verarbeitungsprozess, in dem Kagel bewusst Offenheit und Vieldeutigkeit entstehen ließ. Notizen zu Büchern, die Kagel bei der Vorbereitung des Films konsultierte, belegen seine breit ausgerichtete Recherche insbesondere auch von nicht-authentischen Quellen. Indem Kagel diese Quellen im Film oft zerschnitt, neu montierte und dabei Bedeutungsebenen ergänzte oder wegließ, entstand ein unterschiedlich dichtes Assoziationsnetz. So konnte Knut Holtsträter aufzeigen, dass Kagel der Sequenz »Medizinisches Institut«[29] ursprünglich eine Textstelle aus Theodor von Frimmels Buch *Beethovens äußere Erscheinung* (1905)[30] unterlegen wollte, die dann aber wegfiel:

> »Indem Kagel die Texte im Laufe der Produktion ›wegmontierte‹, wurden diese Bilder aber nun ihrer unmittelbaren Bedeutung beraubt. Sie verweisen nicht mehr auf den Text und auf das Thema des Films, nämlich Beethoven, sondern entfalten eine weitergehende Vieldeutigkeit bzw. Polysemie.«[31]

Die Offenheit führt ferner zu Verschiebungen der Gewichtung von Bild- und Klang-Ebene – ein mediales Wechselspiel, das Kagels Schaffen generell und seinen Beethoven-Film im Besonderen prägt.

Kagels Beethoven-Interpretationen Sowohl für den Film *Ludwig van* als auch für die Partitur und die Schallplatte verwendete Kagel ausschließlich Werke Beethovens. Die Funktion der Zitate unterscheidet sich jedoch. Für die Filmproduktion stand Kagel ein Kammerensemble mit Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Gitarre, Streichern, Pauken und Klavier zur Verfügung. Dieses setzte er für klangliche Verfremdungen ein. Dazu Kagel:

28 Vgl. Matthias Kassel: Theatrum compositorum. Mauricio Kagels Materialsammlungen, in: *Der Schall. Mauricio Kagels Instrumentarium*, hg. von Michael Kunkel und Martina Papiro, Saarbrücken 2009, S. 23–29.

29 Kagel: *Das filmische Werk* I. 1965–1985, S. 90.

30 Theodor von Frimmel: *Beethovens äußere Erscheinung*, München/Leipzig 1905 (Beethoven Studien, Bd. 1).

31 Knut Holtsträter: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van* dargestellt an der *Handschuhsequenz* und dem *Musikzimmer*, in: *»Alte« Musik und »neue« Medien*, hg. von Jürgen Arndt und Werner Keil, Hildesheim 2003 (Diskordanzen, Bd. 14), S. 56–103, hier S. 62.

»Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hörte. Also: ›schlecht‹. Das habe ich in der Filmfassung von ›Ludwig van‹ kompositorisch versucht. Der Hauptgedanke war, seine Musik so umzuinstrumentieren, daß gewisse Klangbereiche und Frequenzen, die ein Tauber kaum oder verzerrt wahrnimmt, dementsprechend behandelt werden.«[32]

Neben den Neuinstrumentierungen legte Kagel verschiedene Aufnahmen des gleichen Stücks als »Demonstration der unterschiedlichen Interpretationen«[33] übereinander und setzte moderne Spieltechniken ein, die Beethoven »sicher verwendet hätte, wenn er die weitere Entwicklung der Musiksprache erlebt hätte«.[34] Dabei benutzte er für den Film weitgehend bekannte Werke Beethovens: Kaum eine populäre Klaviersonate fehlt (*Mondschein-* und *Waldstein-Sonate*, *Pathétique*, *Der Sturm*, *Les adieux*), daneben zitierte er *Diabelli-Variationen*, *Neunte Sinfonie*, *Leonoren-* und *Coriolan-Ouvertüren*. Die Bekanntheit der Stücke ist die Voraussetzung für Kagels Spiel mit Hörerwartungen, da die bearbeiteten Werke im Film stets bewusst in Beziehung zum Bild gebracht werden; sie ergänzen oder konterkarieren die Bild-Ebene.

In den unterschiedlichen Verbindungen zwischen Ton und Bild kommt ein kompositorisches Prinzip zur Anwendung, das Kagel unter den Stichworten »Synchronität« beziehungsweise »Asynchronität« bereits für den Film *Duo* (1968) umrissen hatte.[35] Für *Ludwig van* erwog er für »Aktionen auf Instrumenten«, »Aktionen auf Gegenständen« und »Bildindifferentes« unterschiedliche Modi.[36] Die Verschiebungen sind beispielsweise in der Sequenz »Klavierpädagogik« zu erkennen, in der die Aktionen der Finger auf der Tastatur sich zunächst mit der erklingenden *Sturm-Sonate* op. 31 Nr. 2 und der daran angehängten *Coriolan-Ouvertüre* in einer Bearbeitung für Klavier decken – wobei dem Interpreten an Armen und Beinen Schläuche und Kabel befestigt sind, die Werte für »Kraftleistung«, »Blutverlauf«, »koordinatorische Beschäftigungsneurose« messen. In dem Moment, da die Stimmen der Ouvertüre allmählich auseinandergeraten, geht auch der Zusammenhang zwischen Bild und Klang verloren, wozu die Kurve zur »Synchronität« sich glättet. Darüber hinaus überlagern sich auf Bild- und Klang-Ebene zudem oft unterschiedliche Bedeutungsschichten. In der Drehsequenz »Klavierabend Linda Claudius-Mann« etwa spielt der Pianist Klaus Lindemann als Elly Ney die *Waldstein-Sonate* op. 53. Im Drehbuch sind einige dadaistische Effekte vorgesehen, wie die Bewegung des Busens der Pianistin, der sich selbständig »an den oberen Bildrand bege-

32 Kagel/Schmidt: *Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung*, S. 83.

33 Mauricio Kagel: Notiz »Ludwig van, Rom« vom 12. April 1969, Kleines Ringbuch, Sammlung Mauricio Kagel, PSS, [S. 4].

34 Ebd.

35 Vgl. unter anderem Holtsträter: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van*, S. 68.

36 Mauricio Kagel: Typoskript Bild/Ton, Sammlung Mauricio Kagel, PSS.

Abbildung 1 Mauricio Kagel: *Ludwig van*, Drehsequenz »Klavierabend Linda Claudius-Mann«: Klaus Lindemann als Beethoven-Pianistin Elly Ney (mit freundlicher Genehmigung)

ben würde«,[37] und ein optisches Verwirrspiel mit an der Unterseite des Flügels montierten Fotografien der Klaviermechanik. Realisiert hat Kagel schließlich Verweise auf die Selbstinszenierung der deutschen Pianistin mit »ernster Beethoven-Pose« und »Beethoven-Frisur«, bei der die Haare bis unter die Klaviersaiten weiterwuchern.[38] Der Bedeutungsgehalt der Bildebene wird durch die Verzerrung der gleichzeitig erklingenden *Waldstein-Sonate* assoziativ erweitert. Kagel fügte in die charakteristischen Achtel zu Beginn harte Akzente ein und verkehrte das Pianissimo in ein Fortissimo – was Elly Neys eigener Gewohnheit trotz ihrer Tendenz zur Überzeichnung widerspricht, allerdings in der militärischen Strenge lose an ihre Soldatenkonzerte im ›Dritten Reich‹ anspielt; das choralartige Seitenthema betonte er mit Bläsern. Mit der Verstärkung des Kontrasts zwischen den beiden Themen deutete Kagel die Sonate auf der Klangebene analytisch aus.

»Die Musiker mögen nun weitermachen« In den weiteren Umsetzungen seiner *Ludwig van*-»Idee« führte Kagel die Aktualisierung der Musik Beethovens durch Verfremdungen weiter. Die Bekanntheit der Stücke rückt dabei stärker in den Hintergrund. Die Partitur besteht aus einer Auswahl an Fotografien der Noten-Collage aus der »Musikzimmer«-Sequenz des Filmes. Die Werke sind kaum erkennbar, da Kagel kurze Ausschnitte benutzte, die nur selten aus den Kopfsätzen von Sinfonien, Violin- und Klaviersonaten stammen. Die Erkennung im Ensemble-Stück wird dadurch erschwert, dass jede Kante

37 Kagel: Drehbuch *Ludwig van*, S. 34.

38 Beate Angelika Kraus: Elly Ney und Thérèse Wartel. Beethoven-Interpretation durch Pianistinnen – eine Selbstverständlichkeit?, in: *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*, hg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Bonn 2003 (Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 18), S. 429–447, hier S. 434.

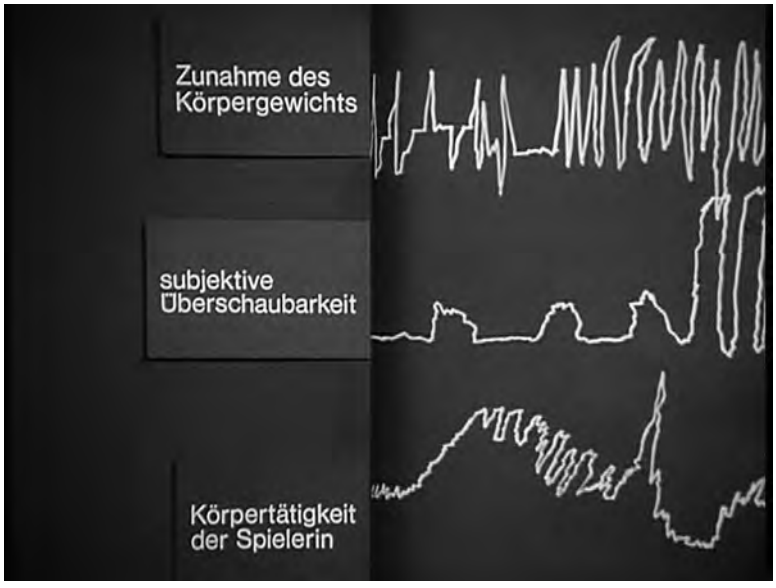


Abbildung 2 und 3 Mauricio Kagel: *Ludwig van*, Drehsequenz »Klavierpädagogik«: Messung der Aktionen am Klavier (mit freundlicher Genehmigung)

des Blattes als Unterkante dienen kann und die scharfen – oder die unscharfen – Bereiche der Vorlage verfremdet zu spielen sind. Dabei band Kagel die Interpreten stärker ein: Sie haben die zu spielenden Seiten auszuwählen, bestimmen den Ablauf, die Verfremdungen und das Tempo und können die Aufführung mit »Fragmenten anderer Werke Beethovens« ergänzen.[39] Damit trat Kagel einen Teil der auktorialen Entscheidungen ab, was er am Schluss des Interviews im Vorwort der Partitur als Appell ausführte: »Dies alles gebe ich als Einleitung und Aufforderung: Die Musiker mögen nun weitermachen.«[40]

In seiner Umsetzung auf Schallplatte ging Kagel noch einen Schritt weiter. Gemäß einer Untersuchung Nikos Stavlas' hielt er sich hier nicht an die *Ludwig van*-Partitur, sondern erstellte unabhängig davon eine neue Collage mit Beethoven-Werken.[41] Er ließ ein Ensemble mit zwei Sängern, zwei Pianisten und einem Streichquartett längere und kürzere Ausschnitte aus den Streichquartetten, Violin-, Klavier- und Cellosonaten sowie aus Liedern spielen, die er sodann elektronisch bearbeitete und neu montierte. Das Konzept einer Verfremdung von Musik Beethovens deckt sich in den Grundzügen mit jenem für den Film und das Ensemble-Stück. Schon bei der Anfrage um Mitwirkung bei den Aufnahmen für die Schallplatte erklärte Kagel dem Pianisten Frederic Rzewski Ende November 1969: »Perfekteste Interpretationen sind nicht das, was ich anstrebe. Aber immerhin … Es soll die Musik Beethoven [sic] und nicht die Noten hervortreten. Falsche Töne spielte B. auch.«[42] Dabei griff Kagel nun vorsätzlich das Prinzip der Werktreue an, das zu jener Zeit als unangefochten galt:

> »Unsere Auffassung von Werktreue – vor allem bei der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – ist erholungsbedürftig. Die krankhaften Anstrengungen, bekannte Musikstücke der Vergangenheit noch bekannter zu machen, hat in der Interpretation klassischer Musik eine Tendenz zur Mäßigung und Salonfähigkeit entwickelt. Statt einzelner Werke sollte heute die Essenz der Meister interpretiert werden.«[43]

In seiner Umsetzung für die Schallplatte näherte sich Kagel einer »Essenz« des Meisters, indem er anhand einer Montage kompositorisch stärker in die Musik eingriff, um deren Strukturen zu verdeutlichen. Er gliederte mit Kadenzen einen großen formalen Verlauf

39 Gemäss dem in der Sammlung Mauricio Kagel erhaltenen Aufführungsmaterial richtete Kagel auch selbst neue Fassungen ein (unter anderem für die London Sinfonietta und das Ensemble Intercontemporain). Dabei klebte er einerseits kurze Ausschnitte insbesondere aus Variationensätzen auf einzelne Seiten, die er kopierte, fügte aber auch ganze Partiturseiten etwa aus Klavierarrangements von Orchesterwerken (insbesondere von Franz Liszt) ein.

40 Kagel im Gespräch mit Faust, S. VI.

41 Nikos Stavlas: *Reconstructing Beethoven. Mauricio Kagel's Ludwig van*, London 2012, S. 124–128, www.research.gold.ac.uk/7151/1/MUS_thesis_Stavlas_2012.pdf (12. Februar 2018).

42 Mauricio Kagel an Frederic Rzewski, Brief vom 24. November 1969, Sammlung Mauricio Kagel, PSS.

43 Kagel im Gespräch mit Faust, S. V.

von »Variationen«, montierte Stimmen aus unterschiedlichen Werken übereinander, fügte Pausen ein und betätigte Lautstärkeregler »zitternd und bebend«. [44] Damit unternahm er im Studio eine Zergliederung und Neukomposition der Musik Beethovens, die er in Bezug auf das »Geistertrio« (Plattenseite A, Min 11:35–15:40) als »analytische Synthese dieser großartigen Musik« bezeichnete.[45] Indem er sein Verfahren für die unterschiedlichen Medien anpasste und erweiterte, erreichte Kagel in der gesamten *Ludwig van*-Gruppe unterschiedliche Grade der Aktualisierung.

Wurde Kagels Beethoven-Film im Jubiläumsjahr als Provokation aufgefasst, treten im Rückblick seine durchdachten »medialen Verschachtelungen«[46] und die vielschichtige Auseinandersetzung mit Beethoven im gesamten Werkkomplex stärker hervor. Diese Verschiebung der Rezeption basiert auf einem längeren Prozess der Lockerung des Umgangs mit Autoritäten in der musikalischen Postmoderne. Kagels *Ludwig van*-Komplex stand im Jubiläumsjahr 1970 an dessen Anfang. Im Schaffen des Komponisten selbst markiert es eine Wende hin zu einer vertieften Beschäftigung mit Werken der Vergangenheit in Kompositionen wie *Variationen ohne Fuge* (1971/72) oder *Sankt-Bach-Passion* (1985), die parallel zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition etwa in seinem Hauptwerk *Staatstheater* (1967/70) erfolgte. Der Ablösungsprozess prägte auch das darauffolgende Beethoven-Jahr 1977, was etwa in Jürg Wyttenbachs musikszenischer Collage *Beethoven: Sacré? – Sacré Beethoven!* (1977)[47] – durchaus im Anschluss an Kagel – noch erkennbar wird. Bis heute ist an den Fundamenten im Umgang mit Klassikern bei gleichzeitigem Rückgang der Verbreitung klassischer Musik so stark gerüttelt worden, dass im nächsten Beethoven-Jahr 2020 wohl eher der Verlust eines entschwundenen Heroenbildes zutage treten wird.

44 Ebd., S. VI.

45 Ebd., S. V.

46 Matthias Kassel: Tonband – Bühne – Film. Mediale Stufen in Mauricio Kagels *Antithese*-Trilogie, in: *RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, hg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz 2018, S. 157–166, hier S. 161.

47 Jürg Wyttenbach: Beethoven: Sacré? – Sacré Beethoven! Szenische Collage aus Texten, Musik, Aktionen, Film für Musiker, Sprecher u. a., in: *Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977*, hg. von Friedhelm Döhl, Zürich 1979, S. 135–164.

Leo Dick

Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion *Büro für postidentisches Leben*

Ungefähr seit der Jahrtausendwende hat im Einzugsbereich des avancierten Musiktheaters eine Projektform massiv an Bedeutung gewonnen, die Matthias Rebstock in Berufung auf den legendären Opernintendanten Gerard Mortier als »Kreation« bezeichnet: »Stückentwicklungen zwischen Theater, Musik und Tanz«, die mit Werken beziehungsweise Werkausschnitten des Repertoires arbeiten, »ohne dass die Musik in der Linie der Neuen Musik stehen müsste«.[1] In der Umsetzung von Theaterkünstlern wie Christoph Marthaler, Frank Castorf, Sebastian Baumgarten oder David Marton können aus diesem Ansatz ganz verschiedene Aufführungsformen resultieren: szenische Liederabende, dekonstruierte Opern, theatralisierte Konzerte etwa. Von Bach bis Wagner, von Puccini bis Kurtág wurden dabei schon ungefähr sämtliche klassischen Meister herangezogen und bearbeitet[2] – ausgerechnet um Beethoven aber haben die musikszenischen Kreateure bislang einen auffälligen Bogen gemacht.[3]

Eine veritable Pioniertat stellt daher eine Kreation des eingangs zitierten Regisseurs und Musiktheaterforschers Matthias Rebstock dar. Seine Produktion *Büro für postidentisches Leben*, die ihre deutsche Erstaufführung am 15. September 2016 in der Neuköllner

1 Matthias Rebstock: Spielarten Freien Musiktheaters in Europa, in: *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, hg. von Manfred Brauneck, Bielefeld 2016, S. 559–612, hier S. 579.

2 Stellvertretend für diese Art musikszenischer Kreation sind Beispiele zu nennen, die bereits als Klassiker dieser Projektform gelten: *The unanswered Question* von Christoph Marthaler (Stadttheater Basel 1997), *Actus tragicus* von Herbert Wernicke (Stadttheater Basel 2000), *Die schöne Müllerin* von Christoph Marthaler (Schauspielhaus Zürich 2001), *Die Meistersinger von Nürnberg* von Frank Castorf (Volksbühne Berlin 2006), *Tosca* von Sebastian Baumgarten (Volksbühne Berlin 2008) oder *La Sonnambula* von David Marton (Münchner Kammerspiele 2016).

3 Hierbei ist zu präzisieren, dass Beethovens Oper *Fidelio* zwar quasi seit ihrer Uraufführung – und nicht erst seit Aufkommen des modernen Regietheaters – in aufführungspraktischer Hinsicht stets sehr wohl als *work in progress* aufgefasst wurde; die Eingriffe in die Stückstruktur durch musikalische und szenische Interpreten wie Gustav Mahler, Wieland Wagner oder Christoph Marthaler betrafen allerdings bislang vornehmlich die Dialoge, die Reihenfolge der musikalischen Nummern und die Fassungsproblematik – anders als die oben angeführten Kreationen tasteten diese Produktionen die Geschlossenheit der Komposition (zum Beispiel durch Anreicherung mit weiteren Musikstücken oder durch Eingriffe in Beethovens Tonsatz) nicht grundsätzlich an.

Oper Berlin erlebte,[4] verarbeitet Passagen aus primär drei Beethoven-Werken: der Oper *Fidelio* op. 72, der *Klaviersonate* Nr. 32 in c-Moll op. 111 und der *Neunten Sinfonie* in d-Moll op. 125. Vorgetragen werden die zumeist recht kurzen Werkausschnitte vokal, instrumental (vor allem am Klavier) oder als Lautsprecherzuspielung im Rahmen eines Bühnensettings, das sehr an die allegorische Bildsprache Marthalers oder auch Ruedi Häusermanns gemahnt.[5] Das titelgebende Büro entpuppt sich in szenografischer Hinsicht als betont alltäglicher Werk- oder Atelierraum mit Schreibtischen, Sofas, Konzertflügel und Schlagzeugset. Die Büro-Belegschaft umfasst vier weibliche und drei männliche Akteure, die polyvalent als Sprecher/innen, Sänger/innen, Schauspieler/innen, Instrumentalistinnen und Instrumentalisten eingesetzt werden.[6] Eine durchgehende, lineare Handlung kennt das Stück nicht, es reiht vielmehr gesprochene, gesungene und zu Instrumentalmusik choreografierte Sequenzen aneinander, die nur durch die übergeordnete Thematik lose verbunden scheinen. Welche Rolle hierbei den Kompositionen Beethovens zugedacht wird, deutet bereits der kurze Werbetext der Produktion an:

> »Willkommen im Büro für postidentisches Leben. *We are the experts. We manage your identity.* Die Globalisierung verspricht uns: Heute kann jeder sein, was er will. *But do you know what you really want?* Gleichzeitig findet fast jeder bewaffnete Konflikt im Namen nationaler, religiöser, ethnischer oder kultureller Identitäten statt. Grund genug für ein Leben jenseits von Identität? *You wanna try?* So oder so, das BÜRO hilft Ihnen weiter. Im co-working space wird gedacht, agiert und geforscht: Was sind die Räume und Grenzen der Freiheit? Gibt es Abgrenzung ohne Ausgrenzung? Was hat Beethovens Freiheitsethos dazu zu sagen?«[7]

Der Abend befasst sich also erklärtermaßen mit dem Verständnis von ›Identität‹ und ›Freiheit‹ in unserer westlichen Gesellschaft und problematisiert diese beiden Kampfbegriffe in bester postmoderner Manier. Dramaturgisch gesehen liegt es nahe, Beethoven in diesem thematischen Zusammenhang als Zeugen aufzurufen – artikuliert sich doch

4 Die eigentliche Premiere fand am 5. Juli 2016 im Rahmen des GREC Festival in Barcelona unter dem Titel »Oficina para una vida postidéntica. Una especulación sobre la libertad« statt. Angekündigt wurde das Stück als »poetisch-spekulativer Abend mit Musik zwischen Beethoven, Punk und Elektronik«, ferner als »Koproduktion des GREC Festivals Barcelona und der Ópera de Butxaca i Nova Creació Barcelona mit der Neuköllner Oper Berlin«.

5 Besonders auffällig sind die szenografischen Parallelen zu Ruedi Häusermanns Produktion *Gang zum Patentamt* (Hebbel am Ufer Berlin 2010).

6 In der Produktion wirkten als Musikerdarsteller/innen folgende Künstler/innen mit: Bastian Duncker/Florian Bergmann, Panagiotis Iliopoulos, David Luque, Lucia Martinez, Bärbel Schwarz, Mariel Supka und Marta Valero.

7 Zit. nach einer ausführlichen Stückankündigung, die im Vorfeld der Premiere per E-Mail versandt wurde (16. September 2016). Ein zur selben Zeit produzierter Trailer findet sich nach wie vor im Netz: www.youtube.com/watch?v=oR-xVA_rAGY (zuletzt aufgerufen am 15. Februar 2018).

in vielen seiner Stücke auf bündige Weise, »die Vorstellung von Freiheit, wie sie die Aufklärung in Europa gebildet hat, und wie sie sich unter ›Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit‹ politisch realisiert hat, nämlich als Freiheit des Subjekts bzw. des Individuums«, wie Rebstock in einem Interview ausführt.[8] Weitere Äußerungen des Regisseurs legen den Schluss nahe, Zitate aus Beethovens »Freiheitsoper« und »Freiheitssinfonie«, die »diese westliche Idee der Freiheit« und den »Glauben an ein autonomes, in sich widerspruchsfreies Subjekt« als »universale Idee proklamieren«, würden als historisierende Hintergrundfolie eingesetzt, vor der sich die Gültigkeit und Aktualität dieser Ideen für unsere Zeit wirkungsvoll hinterfragen ließe.[9] Tatsächlich entsprechen einige Passagen des Abends vordergründig diesem dramaturgischen Muster – etwa eine Szene ungefähr in der Mitte des Stücks, die den Beginn von Beethovens *Neunter Sinfonie* verfremdend zitiert. Ein Smartphone-Musikensemble lässt die ersten Takte der *Neunten* mit ihren leeren Quinten erklingen und leitet damit einen windschiefen Dialog zwischen Mensch und Maschine ein:

> **Lucia conducting smartphones / Evaluacciones [sic] 2: Questions asked to Siri (no translation)**
>
> *Entrance smartphone orchestra (Mrt, P, D, M), Lucia standing on the right platform, the others standing in front of her waiting for her signs (Mrt, P, M, D.) Mics on the smartphone. Lucia conducting big movements: up, down, sidewards, B sits on the sofa in the coating of the sofa.*
>
> *After a while P goes to the front asks Siri questions:*
>
> P [Panagiotis Iliopoulos]: Was heißt Freiheit?
>
> Siri: Freiheit bedeutet: der Zustand unabhängig, nicht unterdrückt oder gefangen zu sein.
>
> P: Bin ich frei?
>
> Siri: Ich kann in deinem Kalender nachsehen. Hier sind Deine Termine heute.[10]

Der mit sinfonischen Mitteln zelebrierte Geburtsmythos des freien Menschen erscheint dergestalt zur Hintergrundmusik für eine kabarettistische Szene verkleinert; die zunächst trotz des low-tech-Setups durchaus aufscheinende Magie von Beethovens leeren Quinten zerstiebt – natürlich gewollt – abrupt mit der textlichen Siri-Pointe.

8 Matthias Rebstock im Gespräch mit der Redaktion der Neuköllner Oper Berlin, zit. nach derselben Stückankündigung.

9 Ebd.

10 Matthias Rebstock/Tilman Rammstedt/Marc Rosich/Raquel Garcia-Tomás: *Büro für Postidentisches Leben. Endgültige Textfassung*, [unveröffentlichtes Typoskript] 2016, S. 21 f. Das nur für den internen Gebrauch bestimmte Script operiert nicht mit fiktiven Rollenbezeichnungen, sondern weist den Darsteller/innen der Uraufführungsproduktion namentlich ihre Partien zu, die Abkürzungen beziehen sich auf die Vornamen der Künstler/innen.

Auf eine ähnliche Weise ironisch gegen den Strich gebürstet werden auch Passagen aus *Fidelio*, etwa der berühmte Gefangenenchor aus dem Finale des ersten Akts:

> L: Lunch is ready!
>
> **Break 2: Lunch / Fidelio choir: Oh welche Lust**
>
> *Lucia brings »lunch« (waffle), everybody comes to the front in the middle of the stage* (M, Mrt, L, P, D, F).
>
> Choir: Oh welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben, o welche Lust; nur hier, nur hier ist Leben, der Kerker eine Gruft, eine Gruft.
>
> *After the choir everybody is taking a bite, Lucia finishes the waffle.*[11]

Der unverhoffte Lichtblick im Leben der Eingekerkerten im Original wird hier heruntergebrochen auf die Befriedigung des kleinen Hungers zwischendurch im Büroalltag, der orchestral begleitete Opernchor in bewährter Marthaler- und Häusermann-Manier zum ad hoc gebildeten a-capella-Ensemble redimensioniert. Paradoxerweise ist es freilich genau diese Verkleinerung, die für einen kurzen Moment die abgenutzte Verbrüderungsutopie Beethovens revitalisiert.

Auf eine Brechung einer allzu affirmativen und vorschnellen Freiheitsemphase zielt offensichtlich auch der gelegentliche Einbezug von Passagen aus Opus 111 ab, artikuliert Beethoven selbst doch hier schon den Zweifel an der Autonomie des menschlichen Subjekts und lässt laut Rebstock »das ganze Heroische und Euphorische ins Fragmentarische« zerbröckeln.[12]

Rebstocks szenisches ›Beethoven-Sampling‹ präsentiert also recht unterschiedliche Facetten des Komponisten, scheint mithin auf eine Differenzierung zumindest der gröbsten Beethoven-Klischees abzuzielen. Und doch entsteht prima vista der Eindruck, als seien die Beethoven-Schnipsel dem Bühnengeschehen akzidentiell beigefügt, als illustrierten die Zitate lediglich eine literarisch-theatrale Auseinandersetzung mit zeittypischen individuellen und kollektiven Befindlichkeiten einer postmodernen beziehungsweise post-postmodernen Welt. Ein solcher Befund ließe sich auch quantitativ untermauern: Realiter erklingen während des anderthalbstündigen Abends nämlich nicht mehr als etwa 15 Minuten originale Beethoven-Musik. Diese scheint also reduziert auf die Funktion einer ebenso sparsam wie clever und routiniert eingesetzten Bühnenmusik im Kontext einer postdramatischen Textcollage, weit entfernt davon, dem im Untertitel der Produktion (»mit Musik von Ludwig van Beethoven«) implizit behaupte-

11 Ebd., S. 29.

12 Matthias Rebstock im Gespräch mit der Redaktion der Neuköllner Oper Berlin, zit. nach der Stückankündigung.

ten Stellenwert innerhalb der Stückstruktur gerecht zu werden, zumal im Laufe des Abends noch anderes, kontrastierendes Musikmaterial erklingt.

Doch der Schein trügt: Beethovens Musik wird keineswegs einem primär verbal und gestisch ausgetragenen Diskurs nachträglich, quasi illustrierend unterlegt. Es verhält sich vielmehr gerade umgekehrt: Eine analytisch gefärbte Auseinandersetzung mit Beethovens kompositorischem Denken aus heutiger Sicht bildet den eigentlichen Ausgangspunkt und das strukturelle Rückgrat des Stücks. Sie liegt der Inszenierung auch dort als Blaupause zugrunde, wo *keine* Beethoven-Musik erklingt. Die sprachlich-gestischen Ausführungen zu Fragen von ›Identität‹ und ›Freiheit‹ dienen hingegen genau betrachtet lediglich der allegorischen Verdeutlichung einer selbstreferentiellen Kunstreflexion – sie sind Mittel zum Zweck, nichts anderes als frei verfügbares Material für eine ganzheitliche Bühnenkomposition, was besonders das Stückfinale klarmacht, in dem Rebstock musikalische, sprachliche und gestische Zitate aus ganz verschiedenen Kontexten aufeinanderprallen lässt:

> *Bärbel comes with a flag and singing Cage.*
>
> B (*Song John Cage*): The best form of government is no government at all.
>
> *David goes into the cabin of Photo Booth and whispers the text. Marta and Mariel standing at the »grave«.*
>
> David (*whispering Breton*): Estan por llegar equilibristas con mallas guarnecidas con lentejuelas de un color desconocido, único que hasta hoy absorve los rayos del sol y de la luna. Este color se llamará libertad, y el cielo hará ondear todos sus oriflamos azules y negros.[13]
>
> *Panagiotis plays hymne Anfang C.*
>
> *Lucia: sounds on lamp.*
>
> M (*Kristeva 1*): Ich habe eine neue Spezies vor Augen, die jetzt entsteht. Sie bilden ein europäisches Subjekt aus vielen Klängen, sind mehrsprachige Bürger eines multinationalen Europas, aufgeschlossen in ihrer Art zu leben, die Orte zu wechseln und theoretisch zu denken.[14]
>
> D (*whispering Breton*): Del tallo que forman sus vestiduras de color verde almendra, desgarradas por los guijarros y de sus cabellos en desorden parte el gran rosetón resplandeciente que se balancea sin peso, /

13 André Breton: *Manifestos del surrealismo*, übers. von Aldo Pellegrini, Buenos Aires 2001, S. 165 – »Gleich werden Seiltänzer kommen in paillettenbesetzten Korsagen von unbekannter Farbe, der einzigen bis heute, die Sonnen- und Mondstrahlen zugleich aufsaugt. Sie wird Freiheit heißen, diese Farbe, und der Himmel wird mit all seinen blauen und schwarzen Oriflammen knattern.« André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Reinbek 1968, S. 118.

14 Nach Elisabeth von Thadden: Frage und teile. Europa, deine Mütter: Die Philosophin Julia Kristeva über eine Kultur, die von der ganzen Welt bewundert wird [Interview mit Julia Kristeva], in: *Die Zeit* 2/2014, online veröffentlicht am 9. Januar 2014, www.zeit.de/2014/02/europa-julia-kristeva (zuletzt aufgerufen am 18. Februar 2019).

la flor al fin abierta de la verdadera vida. Todos los móviles anteriores se tornan de golpe ridículos. El lugar está libre, idealmente libre.[15]

Marta crawles down the podium.

M (*Kristeva 2*): Als europäische Bürgerin französischer Staatsangehörigkeit und bulgarischer Herkunft sehe ich in diesen Kindern, die Kaleidoskopen gleichen, eine neue Offenheit. Diese Kinder sind der Trumpf des Kontinents und einer Kultur, die stolz auf sich sein kann. Die europäische Kultur hat eine Leidenschaft dafür, den großen Ernst in offene Fragen zu verwandeln. Sie liebt das Fragezeichen.[16]

Panagiotis plays Vorspiel op. 80.

Mrt: liberación y reparación (*she keeps saying this*).

Panagiotis plays Lied.

M (*Kristeva 3*): Das vielsprachige Europa kultiviert nicht die Identität, um die andere Kulturen ringen, sondern die Identität ist in Europa ein Gegenstand fortgesetzter, unabschließbarer Suche. Lebendig ist Europa, wenn es sich selbst fremd ist. Die Welt braucht dieses Europa. Die Welt sehnt sich nach diesen kulturellen Eigenschaften Europas, die in seiner Freiheit wurzeln, die Identität fortgesetzt infrage zu stellen.[17]

David and Mariel are coming forward.

Beethoven op. 111, 2nd movement

Panagiotis stops playing.

P: Aber wie konnte er erst diese Sonate schreiben und dann diese monströse Sinfonie? Entweder es muss einen 3. Satz geben zur Sonate, oder er kann den 4. Satz der Sinfonie nicht ernst gemeint haben. […]

Beethoven, op. 111, end of second movement (trills)

Everbody comes on stage again, sits down and is listening to the music.

Die Montage divergierender Materialfelder in diesem Schlussabschnitt erzeugt nur in der Lesart als integral verfasste musikszenische Metakunst wirklich Sinn. Die Sequenz setzt signalhafte Chiffren miteinander in Beziehung, die weniger für sich selbst sprechen als vielmehr bestimmte Assoziationen triggern und auf externe ästhetische und soziale Diskurse verweisen sollen. Diese Stoßrichtung verdeutlicht eine vermeintliche Figuren-

15 Breton: *Manifestos del surrealismo*, S. 165 – »Von dem Stiel, den sie mit ihren mandelgrünen, an Steinen zerfetzten Kleidern formen und von ihrem aufgelösten Haar strebt groß und schimmernd die Rosette, die sich gewichtslos wiegt, die endlich aufgeblühte Blume des wahren Lebens. Alle früheren Beweggründe fallen sogleich der Lächerlichkeit anheim, der Platz ist frei, in idealer Weise frei.« Breton: *Manifeste*, S. 118.

16 Von Thadden: Frage und teile.

17 Ebd.

replik, die von der Darstellerin auf dem Podium rechts in agitatorischem Ton vorgetragen wird: Sie zitiert Ausführungen der Philosophin und Kulturwissenschaftlerin Julia Kristeva zur kaleidoskopartig fragmentierten europäischen Identität.[18] Ins Spiel kommt hier mit einer Ikone des frühen Poststrukturalismus implizit auch die von Kristeva befeuerte Intertextualitätsdebatte – ein deutlicher Fingerzeig, wie der Abend verstanden werden soll. Pianistisch untermalt wird der Appell von Beethovens »Ode an die Freude« aus der *Neunten*, allerdings in einer glättenden Bearbeitung von dritter Hand, die nach der Wahl des Stücks zur Europahymne von der EU in Auftrag gegeben wurde. Kurz angespielt wird sodann Beethovens *Chorfantasie* op. 80, in der die Melodie der Ode quasi vorweggenommen wird, freilich auf einen anderen Text.[19] Der Pianist unterbricht und rezitiert Passagen aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In diesen drückt der fiktive Musikanalytiker Wendell Kretzschmar sein Unverständnis darüber aus, wie Beethoven nach der fragenden und zweifelnden *Sonate* op. III noch die emphatische Musik der *Neunten* schreiben konnte.[20] Überlagert wird der Vortrag des Pianisten nicht nur permanent von kaum identifizierbaren Text- und Klangeinspielungen (darunter kurze Ausschnitte aus André Bretons *Surrealistischem Manifest* auf Spanisch), sondern an zwei Stellen auch von einem live gesungenen Liedanfang. Es handelt sich hierbei um den Beginn von John Cages *Solo for Voice No. 35* aus seinen *Song Books*. Der Liedtext (»The best form of government is no government at all«) zitiert in leicht abgewandelter Form den amerikanischen Philosophen Henry David Thoreau, der schon im 19. Jahrhundert als Prophet des zivilen Ungehorsams bekannt wurde, dessen konkrete Wirkung auf politische Emanzipationsbewegungen sich aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtig entfaltete.[21] Cage schlägt vor, beim Singen die Anarchistenflagge zu hissen, was Rebstocks Inszenierung auch tatsächlich umsetzt. Zum Ende des Abends hin

18 Das Autorenteam verwendet in seinem Text Passagen aus einem Interview von Elisabeth von Thadden mit Julia Kristeva, das im Januar 2014 in der *Zeit* veröffentlicht wurde.

19 Der Text lautet hier: »Schmeichelnd hold und lieblich klingen unsers Lebens Harmonien«.

20 Im Mittelpunkt von Wendell Kretzschmars Vortrag steht die Frage, warum Beethoven im Falle seiner letzten Klaviersonate auf einen dritten Satz verzichtet habe. Der Anlass ist ein Vortragsabend in der fiktiven deutschen Kleinstadt Kaisersaschern, zu dessen Publikum auch Adrian Leverkühn, die Hauptfigur des Romans, zählt. Die von Rebstock verwendeten Passagen finden sich alle im VIII. Kapitel, vgl.: Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Berlin/Weimar 1975, S. 68–96.

21 Vgl. »Ich bejahe von Herzen den Wahlspruch: ›Die beste Regierung ist die, die am wenigsten regiert.‹ Gerne würde ich sehen, dass schneller und gründlicher nach ihm gehandelt wird, denn dies würde schließlich zu etwas führen, das ich ebenfalls glaube: Die beste Regierung ist die, die überhaupt nicht regiert«. Henry David Thoreau: *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat*, übers. von David Adner, hg. von Karl Maria Guth, Berlin 2016, S. 3.

versiegt dieser Zitatschwall allmählich, übrig bleibt der Vortrag des Endes von op. 111, dem alle andächtig lauschen.

Rebstocks Stückfinale verdichtet collagierend fast ausschließlich Material, das in den 60 Minuten zuvor weiträumig versprengt und fragmenthaft ausgebreitet wurde. Einen Reim auf diese komplexe Collage wird sich allerdings nur machen, wer die Ursprünge der einzelnen Chiffren zu identifizieren und zueinander in Beziehung zu setzen vermag. Entscheidend für das Verständnis der kompositorisch-inszenatorischen Grammatik des gesamten Abends ist die komprimierte Gegenüberstellung von Cage-Zitat und den Ausführungen Wendell Kretzschmars/Thomas Manns zu op. 111. Letztere geben bekanntlich im Wesentlichen die Gedanken Theodor W. Adornos wieder.[22] Mit Cage und Adorno beruft sich der Abend also auf die beiden geistigen Überväter der Neuen Musik nach 1945, die beide ihre jeweils eigene Beethoven-Obsession kultivierten. Cages These, »Beethoven habe Generationen von Komponisten in die Irre geführt, indem er Musik in zielorientierten harmonischen Erzählsträngen strukturiert habe, anstatt sie sich Augenblick für Augenblick entfalten zu lassen«,[23] sowie sein Gegenkonzept eines erweiterten Musikbegriffes, das auf eine Enthierarchisierung klanglicher und visueller Sinnesreize abzielt, hat die Entstehung eines Fluxus-nahen Neuen Musiktheaters maßgeblich beeinflusst. Mehr als nur Spuren dieser entgrenzenden Kunstauffassung finden sich auch in der Inszenierung des Büros *für Postidentität*: Cages Diktum »Beethoven was wrong!« (»Beethoven lag falsch!«)[24] wirkt als Feedbackschlaufe auf die musikszenische Auseinandersetzung mit Beethovens Musik zurück.

Womöglich noch prägender für den Abend ist aber Adornos lebenslanges Ringen um eine kohärente Beethoven-Deutung. In der organischen, wechselseitigen Durch-

22 Kretzschmars Vortrag weist insbesondere starke Bezüge zu Theodor W. Adornos Aufsatz über Beethovens »Spätstil« (1937) auf; vgl.: Theodor W. Adorno: Spätstil Beethovens, in: ders.: *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Frankfurt a. M. 1964, S. 13–17. Dass Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) Thomas Mann »in ihrer Manuskriptform überdies als theoretischer Zugang zur modernen Musik überhaupt gedient« hat, gilt in der Forschung als unbestritten; vgl. Friedrich Voßkühler: *Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari*, Würzburg 2004, S. 213.

23 Alex Ross: *The Rest is noise. Das 20. Jahrhundert hören*, übers. von Ingo Herzke, München/Berlin 2009, S. 532.

24 Ross zitiert mehrere Zeitzeugen (darunter den Dichter John Ashbery), die von Cages Beethoven-Obsession und seinem Mantra-artigen Spruch berichten; vgl. Ross: *The Rest is noise*, S. 532. Berühmt wurde insbesondere Cages Lob für Erik Satie im Rahmen eines Vortrags am Black Mountain College von 1948, das mit einer kritischen Abrechnung mit Beethoven einherging – ein ästhetisches Credo, das Cage auch später, etwa im Gespräch mit Richard Kostelanetz, immer wieder bekräftigte; vgl. hierzu John Cage: Defense of Satie, in: *John Cage. An Anthology*, hg. von Richard Kostelanetz, New York 1991, S. 77–84, und Richard Kostelanetz: *Conversing with Cage*, New York 2003.

dringung von integraler kompositorischer Struktur und unmittelbarer expressiver Eloquenz beim mittleren Beethoven sieht Adorno einen utopischen Vorschein der Versöhnung von individuellem Subjekt und seiner objektiven Umgebung, mithin der Befriedung einer in Vernunft mündigen Menschheit. Den ihm rätselhaften Spätstil Beethovens umreißt Adorno hingegen mit Kategorien wie Dissoziation, Zerfall, Zurücknahme und Statik, die dem Affirmativen, Ertrotzten der großen Sinfonien und der Oper konträr gegenüberstehen. Rebstock greift diese Dichotomie auf, verortet sie aber, neueren musikologischen Interpretationsansätzen folgend, weniger *zwischen* den verschiedenen Schaffensperioden Beethovens, sondern *innerhalb* der einzelnen Werke selbst.[25] Exemplarisch hierfür steht der Umgang mit dem *Fidelio*-Material: Szenen wie der a-capella-Gefangenenchor der Bürobelegschaft sind aus dieser Sicht nicht als Persiflage zu verstehen. Sie greifen vielmehr die in der Oper selbst angelegten Widersprüche und Unvereinbarkeiten produktiv auf, nämlich jene zwischen biedermeierlichem Singspiel und sinfonisch vermitteltem Ideendrama. So spiegelt die Bürosymbolik gewissermaßen den Alltag der Gefängnisbehörde in *Fidelio*, auch das boulevardeske Liebes- und Eifersuchtsgeplänkel aus dem ersten *Fidelio*-Akt kehrt bei Rebstock zwischendurch pantomimisch und in knappen Dialogszenen wieder, ohne das *Fidelio*-Libretto direkt zu zitieren. Ferner führen Kostümierung, Perücken und körperliches Agieren der Akteure das Thema der Verunklarung geschlechtlicher Identitäten fort, das die dramaturgische Ausgangssituation des *Fidelio* bestimmt. Musikalisch hingegen konzentriert sich der Abend auf die pathetischen Teile der Oper: Gefangenenchor und Kerkerszene werden quasi als kollektiver innerer Monolog der Bürobelegschaft präsentiert.

Die Reibung zwischen banalem Alltagstreiben und emotional tieflotendem musikalischem Subtext erzeugt zwar ein paar Gags, insgesamt aber enträt die Inszenierung weitgehend vordergründiger Komik. Rebstock unterzieht das Modell Boulevardkomödie einer verfremdenden Bearbeitung. Das parataktische Prinzip einschlägiger Stücke, das sich in sublimierter Form eben auch bei Beethoven findet, wird gleichsam auf die Spitze getrieben in der von Pausen und Stillstand durchsetzten Aneinanderreihung kurzer musikszenischer Einheiten im ersten Teil des Abends. Erst gegen Ende hin werden diese isolierten Materialpartikel im Zuge einer Teilchenbeschleunigung zu dynamischen Clustern verdichtet.

25 Mit überzeugenden Argumenten tritt etwa Jeffrey Swinkin Adornos strikt dichotomischer Auffassung entgegen, Beethovens mittlerer Stil zeichne sich durch »organic wholeness« aus, der Spätstil hingegen durch »fragmentation and dissociation«. Er legt stattdessen dar, dass Beethoven in beiden Schaffensperioden diese Aspekte dialektisch ineinander verschränkt, freilich mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln und Ansätzen; vgl. Jeffrey Swinkin: The Middle Style/Late Style Dialectic Problematizing Adorno's Theory of Beethoven, in: *The Journal of Musicology* 30 (2013), S. 287–329.

Diese kompositorischen Prozesse transzendieren die Zusammenstellung der verbalen, klanglichen und mimisch-gestischen *objets trouvés*, aus denen der Abend besteht. Die engmaschige Unterbrechung von Kausalität und Kontinuum im Sinne einer abstrakten Rhythmisierung des Bühnengeschehens lässt das ausgewählte Material, darunter auch Banalitäten wie Sequenzen alltäglichen Verhaltens sowie abgegriffene Phrasen und Sentenzen zum Thema Identität, symbolisch und reflexiv werden. Ähnlich wie in rituellen Aufführungen entsteht dadurch ein offener »Raum der Potentialität, in dem die Darsteller im Sinne eines Theaters der Erfahrung zu dem zu werden vermögen, was sie nie waren« – jeweils für einzelne Momente.[26]

Der Verfasser hat bereits verschiedentlich zur Deutung von aktuellen Phänomenen des komponierten Theaters das aus der Ritualforschung stammenden Konzept der ›Liminalität‹ herangezogen.[27] Mit diesem umschreiben die Kulturanthropologen Arnold van Gennep und Victor Turner die entscheidende mittlere Phase von Übergangsriten, bei der das rituelle Subjekt einen Lebensabschnitt hinter sich gelassen, den nächsten aber noch nicht erreicht hat. Diese Phase zeichnet ein hohes Maß an kreativer Ambiguität und Paradoxie abseits gewohnter Strukturen aus:

> »Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence *novel* configurations of ideas and relations may arise. […] Undoing, dissolution, decomposition are accompanied by processes of growth, transformation and the reformulation of old elements in new patterns.«[28]

Es gehört zu den grundlegenden Wesenszügen des auf integralem kompositorischem Denken basierenden musikalisierten Theaters unserer Tage, solche liminalen Möglichkeitsräume anzupeilen und auszuloten. Rebstocks *Büro für postidentisches Leben* ist hierfür ein hervorragendes Beispiel. Die Produktion arbeitet mit einem Performertypus, den man als *liminal persona* mithin als »structurally indefinable ›transitional-being‹«[29] zwischen Musiker/in, Schauspieler/in und Performer/in bezeichnen könnte.[30] Auch auf

26 Franziska Schössler: Rekombination und Unterbrechung. Überlegungen zu einer Theorie theatraler Liminalität, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein, Bielefeld 2008, S. 163–184, hier S. 170.

27 Vgl. Leo Dick: Music Theatre as Labyrinth. The Extension of Liminality in the Production *The Navidson Records* by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche, in: *Studies in Musical Theatre* 11 (2017), S. 103–118.

28 Victor Turner: Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage, in: *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, hg. von June Helm, Seattle 1964, S. 4–20, hier S. 7–9.

29 Ebd., S. 6.

30 Rebstock selbst bezeichnet, ausgehend von einer Auseinandersetzung mit dem Werk Mauricio Kagels, die »Erforschung der Übergänge« zwischen konzertanter Präsentation und theatraler Darstellung als wesentliches Charakteristikum des Neuen Musiktheaters; vgl. Rebstock: *Komposition zwischen*

fiktionaler Ebene werden die Akteur/innen nie zu fest umrissenen Theaterfiguren oder Rollencharakteren, sondern fungieren stets als Träger unaufhörlich changierender Verweisstrukturen. Ähnlich wie rituelle Novizen werden sie im Stückverlauf ferner demonstrativ komplementären Erfahrungen von Isolation einerseits und intensivierter Gemeinschaftlichkeit andererseits ausgesetzt. Die physische Vereinheitlichung der Akteur/innen – alle tragen eine graue ›Beethoven‹-Perücke – weist die Gruppe zusätzlich als rituelle Communio aus.

Einen weiteren liminalen Aspekt stellt die Überblendung der ästhetischen Denkweisen von Cage und Adorno in der Stückstruktur dar, was die angestrebte Rezeptionshaltung seitens des Publikums bewusst verunklart: Es bleibt in der Schwebe, ob die Vereinzelung der musikszenischen Chiffren ein Spannungsfeld zwischen den Komponenten erzeugen oder aber den Eigenwert eines jeden Augenblicks betonen soll. Entsprechend werden die liminalen Momente im Werk Beethovens hervorgehoben, die genau auf einen solchen Schwebezustand abzielen.

Von liminaler Paradoxie zeugt schließlich auch das Festhalten am strukturellen Paradigma des kompositorischen Denkens bei gleichzeitiger Preisgabe der angestammten Rolle des Komponisten. Rebstock sucht merklich danach, das *Composed Theatre* aus seiner Fixierung auf die Neue Musik und ihre verkrusteten Produktionsmuster zu lösen. Es entbehrt nicht der Ironie, dass dieser Emanzipationsimpuls einhergeht mit dem Rückverweis auf einen Meister der Vergangenheit, der wie wenige andere für einen emphatischen Werkbegriff wie auch für das ›Originalgenie‹ steht. Ob damit eher der Endpunkt einer musiktheatralen Entwicklung erreicht ist oder doch ein Neuanfang formuliert wird, bleibt vorderhand abzuwarten.

Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965, Hofheim 2007, S. 136.

Elizabeth Waterhouse

Choreographic Re-mix. William Forsythe's *Trio* (1996) and Beethoven's *String Quartet* No. 15 in a Minor Op. 132

"Beee Da Da Da Da Da-GO!" exclaims choreographer William Forsythe, prompting dancers Dana Caspersen, Thomas McManus and Jacopo Godani to anticipate their movement within the consequent phrase of Beethoven's theme.[1] The second movement of Ludwig van Beethoven's *String Quartet* No. 15 *in a minor* Op. 132 plays a prominent role within this short choreography called *Trio*, which premiered in 1996 at the Ballett Frankfurt. Despite this interesting example of Forsythe choreographing *to* or *with* Beethoven's music, he rarely developed pieces to Beethoven, working instead predominantly with living composers.[2] Given the archival video resources within my possession for study of the Ballett Frankfurt in 1996, this conference provided the impetus to analyse Forsythe's interpretation of Beethoven's music in the choreography of *Trio* – an interpretation in which a recording of the second movement of Op. 132 by the Alban Berg String Quartet is re-mixed.[3] The structure of Forsythe's musical decisions and my analysis of how the music and dance come together in this piece form the focus of this chapter, on the basis of specific research questions shaped further in this introduction.

The interrelation of dance and music has been the subject of ample artistic experiments. Looking at recent works in the field of contemporary dance, the scholar Christina Thurner has shown the diverse means by which music and dance can mutually re-charge their interpretation through being paired with one another, creating what she describes as "complex, and purposefully charged audiovisual associative-reflection spaces."[4] Such spaces subvert what the musicologists Carolyn Abbate and Roger Parker

1 Archival video of Ballett Frankfurt, 3 January 1996. Rehearsal and performance videos were generously provided by William Forsythe. Warm thanks to Alexandra Scott for her help in accessing these materials.

2 Freya Vass-Rhee's analysis of the sonic elements of Forsythe's choreographies from 1976 to 2011 lists two pieces sourcing Beethoven: *Trio* and the full-length work *Impressing the Czar* (1988), in which the fifth movement of Beethoven's String Quartet No. 14 Op. 131 is played as a sound sample and arranged into a synthesizer pop-song for the piece's grand finale; see Freya Vass-Rhee: *Audio-Visual Stress. Cognitive Approaches to the Perceptual Performativity of William Forsythe and Ensemble*, PhD dissertation, University of California Riverside 2011, pp. 140 and 359–383.

3 Alban Berg Quartett: *Ludwig van Beethoven. Quartett/Quartet op. 132*, EMI 1984 (rec. 1983), HMV 27 0053 1.

4 "[...] komplexen, vorsätzlich spannungsvollen audiovisuellen Assoziations- und Reflexionsräumen." Christina Thurner: "Danser: est-ce remplir un vide? Est-ce taire l'essence d'un cri?" Musikalische Reflexionsräume im zeitgenössischen Tanz, in: *Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater. Bericht eines internationalen Symposions über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater*, ed. by Thomas Betz-

have dubbed the "fundamental assumption that all of us bring to 'reading' ballet", namely the prejudice that the movement "should be generated by and correspond to the music."[5] While the task here is not to test this expectation, it polemically sets the stage for Forsythe's re-mix of Beethoven – a contemporary interpretation bending the traditional allowances of both ballet and chamber music.

The questions addressed here were formulated reflectively between studying the archival video of *Trio* and reconsidering my practice as a former dancer in Forsythe's ensemble.[6] I wished to understand: What were the structural characteristics of the interplay of music and dance in this specific piece? Did Beethoven's music provide the impetus for the choreography of *Trio*, or was it a layer within a more complex process of choreographic creation? How did Forsythe and the dancers listen to and embody the music, and how did I, as a spectator of the piece? In my professional dance career, I had rarely performed to the music of historic composers. On the contrary, my embodied knowledge of musicality and musical interpretation in Forsythe's work was based on dancing pieces that Forsythe made in collaboration with *living* composers – predominantly Thom Willems (born 1955) and David Morrow (born 1952). In Ballett Frankfurt in the 1990s, there were more instances of performing to recorded music, but Freya Vass-Rhee's catalogue of the acoustic elements of Forsythe's performances shows that this generation also predominantly danced to the music of Forsythe's long-time collaborator, the Dutch composer Willems.[7] Thus I approached this project of examining *Trio* as a scholar with insight into the general interpretation practice of dancers to music and sound in Forsythe's *later* work, and a particular curiosity as to how and why Forsythe had turned to interpreting Beethoven's music in *Trio* nearly a decade before I arrived in Frankfurt.

This analysis unfolds along three timelines: the sequence of the piece, the chronology of the rehearsal process and situating the example in dance history. My writing interweaves these views. First, I describe the *mise en scène* of *Trio* visually and acoustically – introducing how the dancers' actions are paired with music and light, and situated in space. Secondly, taking a historic overview, I locate Forsythe's way of working disassociatively with music in *Trio* within some key historical examples, and describe the particular

wieser, Anno Mungen, Andreas Münzmay and Stephanie Schroedter, Würzburg 2009 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Vol. 22), pp. 381–392, here p. 392. All English translations here are by the present author unless otherwise stated.

5 Carolyn Abbate/Roger Parker: Dismembering Mozart, in: *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990), pp. 187–195, here p. 187.

6 As a guest dancer in Ballett Frankfurt (2004), a dancer in The Forsythe Company (2005–2012), and a guest dancer and production assistant in The Forsythe Company (2013–2015).

7 Vass-Rhee: *Audio-Visual Stress*, pp. 357–382.

types of listening composed, or choreographed, in *Trio*. Then I return to the chronological timeline of the piece, detailing the structure of Forsythe's sampling, or re-mix, of Beethoven. Lastly, following the timeline of the production process of choreographing *Trio*, I examine the archival rehearsal videos to appraise how Beethoven's music was used in the choreographic process. Weaving these chronicles together, I build a picture of how Forsythe's way of listening to Beethoven's music reflects an understanding of music on multiple levels. I develop the argument that *Trio* plays with Beethoven's music by inciting an embodied, contextual and semantic response to listening to chamber music, re-mixed at the ballet.

To make this analysis welcoming to non-dance specialists, a brief introduction to Forsythe is offered here. The American choreographer William Forsythe (born 1949) is a controversial figure in the field of European contemporary dance. He served as the Artistic Director of Ballett Frankfurt (1984–2004) and The Forsythe Company (2005–2015), and is currently a freelance choreographer.[8] In his role as Director of Ballett Frankfurt, Forsythe created new ballets for his company each season. Forsythe used the term 'ballet' warmly, reflecting his heritage as a former dancer in the Stuttgart Ballet.[9] The dance critic Roslyn Sulcas has written that in Forsythe's work, "Ballet technique echos and resonates under the skin of the dance." In 1995, one year before the premiere of *Trio*, she characterised Forsythe's broad idiom more generally as "movement deconstructed and reassembled in conjunction with a distinctive theatrical aesthetic that combines speech and film, silence and stasis, amplified sound and mesmerizing lighting."[10] Forsythe's provocative work has provoked praise and reactionary criticism.[11] The acoustic aspects of Forsythe's pieces have received particular attention. Scholars have investigated how the dancers speak and sing on stage, as in *Tanztheater*, and how the dancers are required to produce sound and movement via intermodal improvisation and set choreographic tasks.[12] They have also considered how Forsythe and his collaborators used digital tools for sonification and to create sounding environments.[13] This article draws on Freya Vass-Rhee's and Chris Salter's prior arguments about Forsythe's aural compositions in

8 Since 2015 Forsythe is also Professor of Dance and Artistic Advisor for the Choreographic Institute at the University of Southern California Glorya Kaufman School of Dance.

9 See Roslyn Sulcas: Using Forms Ingrained in Ballet to Help the Body Move Beyond It, in: *The New York Times*, 9 December 2001.

10 Roslyn Sulcas: Channels for the Desire to Dance, in: *Dance Magazine* 69/9 (September 1995), pp. 52–59, here p. 52.

11 On his early reception in America see Mark Franko: Splintered Encounters. The Critical Reception to William Forsythe in the United States, 1979–1989, in: *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*, ed. by Steven Spier, New York 2011, pp. 38–50.

12 Freya Vass-Rhee: Dancing Music. The Intermodality of The Forsythe Company, in: ibid., pp. 71–89.

13 Chris Salter: Timbral Architectures, Aurality's Force, in: ibid., pp. 54–70.

order to look closely at *Trio*, in hopes that our observations might resonate beyond the scope of dance and performance studies to touch on issues of musical interpretation.

Trio premiered on 20 January 1996 at the Frankfurt Opera house on an evening of short ballets called *Six Counter Points* and has been performed intermittently since that time (Tables 1–3). In this study, archival video of the premiere from 20 January 1996 is considered, not any subsequent versions of the piece. The rehearsal videos examined here were made for the Ballett Frankfurt archive, spanning twelve hours and dated 2–10 January 1996.

Table 1 Performance Credits, William Forsythe's *Trio*

Trio	
Choreography:	William Forsythe
Music:	Ludwig van Beethoven: *String Quartet No. 15 in a minor*, Op. 132, second movement: *Allegro ma non tanto*, performed by the Alban Berg Quartett
Stage and light design:	William Forsythe
Costume design:	Stephen Galloway
Original cast:	Dana Caspersen, Thomas McManus, Jacopo Godani
World premiere:	20 January 1996, Ballett Frankfurt, Frankfurt Opera House, Germany
Duration:	16'

Table 2 Performance Overview, William Forsythe's *Trio*

Ballett Frankfurt	
20 January 1996	World Premiere, Frankfurt Opera House, Germany
21, 25, 26, 27, 28 January 1996	Frankfurt Opera House, Germany
15, 16 March 1996	Bregenz, Austria
14–18 May 1996	Paris, Théâtre du Châtelet, France
3–6 July 1996	Rome, Italy
5 May 1997	Leverkusen, Germany
8–12 May 1997	Frankfurt, Schauspielhaus, Germany
The Forsythe Company	
22–26 November 2006	Frankfurt, Bockenheimer Depot Germany
10,11 March 2007	Ottawa, National Arts Center, Canada
Performed by other companies (premieres)	
20 September 2007	The Hague, Lucent Danstheater, Netherlands (Nederlands Dans Theater)
14 February 2008	Munich, Gärtnerplatztheater, Germany
15 April 2017	Paris, Palais Garnier, France (Paris Opera Ballet,)

Table 3 Six Counter Points – Performance, 1996/97

Ballet	Credit	Composer
The The	Soundtrack score	Dana Caspersen and William Forsythe
	Soundtrack voice	Dana Caspersen
Duo	Music	Thom Willems (music for live piano and acoustics)
Trio	Music	Ludwig van Beethoven: *String Quartet No. 15 in a minor*, Op. 132, second movement: *Allegro ma non tanto*, performed by the Alban Berg Quartett

Four Point Counter	Music	Thom Willems
The Vertiginous Thrill of Exactitude	Music	Franz Schubert, Symphony No. 9 in C major, D 944, 3rd movement: Scherzo, performed by The Royal Philharmonic Orchestra, Conducted by Carlos Païta
Approximate Sonata	Music:	Thom Willems, Tricky: Pumpkin

Mise en Scène Forsythe's *Trio* has no narrative or characters. The piece begins with a cue to the front lights, revealing three dancers standing at the very front of the stage – a black curtain behind them.[14] They stand with neutral tension, without projecting any expression or personality. Their costumes are situated between casual street clothes and dance costume: the men wear patterned shirts and pants, the woman a long camisole over red pants. Before the audience has stopped clapping for the preceding piece, the left dancer looks down upon his torso and takes his left forearm in his hand, rotating it towards the audience for view. He looks forward at the public and waits. After a short pause, the female dancer steps forward and stretches her left arm to show the inside flank of her elbow. Quickening in pace, the third man reaches under the fabric of his T-shirt to exhibit the side of his abdomen, as the first man kneels down to hold his right knee. Gestures begin to gather speed and to become more visible, as the dancers' forward progression pulls them closer to one another and the audience.

There is no 'music' yet – only the slight sounds of the dancers adjusting their bodies. The dancers' poses exhibit ways of gripping, framing and showing segments of the body. These postures are not elegant and expressive positions, but detached and clinical articulations. Their gestures fold into one another, producing strange knots of two and three bodies (Figure 1). As actions clearly addressing spectators, but lacking the lexical clarity of an existing dance technique, the dancers' cold, anatomical demonstrations call for interpretation. In the time when the dancers lift their eyes to address the audience, the silence creates a palpable beat – a marker of the unresolved meaning of the situation. The quietness also prolongs suspense, drawing the spectator into a physical state of questioning and listening: What is going on here? The charged poses rouse the attention of the audience. The silence punctuates interpretation in progress.

The tiny sounds made by the dancers' steps and holds gradually build in volume and tempo. They touch one another – framing a shin, pulling the skin aside to show the bulbous knob of an elbow joint. They maintain an air of detachment, looking at each other's bodies coolly. After walking formally back upstage, they begin a reprise of the previous sequence, in which their movements become more audible. Falling limbs and weighty slaps make heaves, smacks and thick thuds. The dancers' actions accelerate. The

14 The orchestra pit has been covered, allowing the dancers to stand on the so-called 'apron' area of the space.

Figures 1 and 2 Trio by William Forysthe. 1: Performance of The Forsythe Company in 2006 with Ioannis Mandafounis (left) and Dana Caspersen (right); 2: Performance of Ballett Frankfurt in 1996 with Thomas McManus (left), Dana Caspersen (middle) and Jacopo Godani (right). Photos by Dominik Mentzos

reprise demonstrates that the movement is not improvised. Rather this is a choreography of actions: complex grips and manipulations of flesh. The dancers' limbs entangle, deform and align. In one moment their arms overlay, almost as one. The sound of their movement progresses like a fire – from intermittent pops to continuous shifts, like wood as it crackles and burns.

Contrast this first scene to a minute later in the performance, when the dancers are moving to the second movement of Beethoven's *String Quartet* No. 15 *in a minor* Op. 132. Now dance movements surge within and between three touching dancers, displaying speed, syncopation and complexity beyond the refrained grammar of ballet steps. The small female dancer is slid and lifted by her partners, relating to the music's dynamic and melodic architecture. Hands touch and manoeuvre: rotating shoulders, grasping a head, sliding a leg. The men ricochet off the floor and bounce off one another. In a *Trio* of constantly shifting partners, the dancers initiate and echo the movement of one another's limbs. The 3/4 metre fits well to the dancers' swings and slides, offering a minuet feel and underlining the lightness of the dance. Developing the entanglements and alignments of the previous section, Forsythe crafts virtuosity in extension and elevation, captured well in the press photograph by Dominik Mentzos in which Thomas McManus and Dana Caspersen's legs make an inverted leap (Figure 2). Initially, the dance and the music align rather well – admittedly more syncopated and complex than typical ballet, but still fitting the spirit of the music. While relatively exuberant, the choreographic pairing of movement and Beethoven's music is still marked by the contrast with the prior, near-silent section. Rather like the suspense of a good horror film, everything seems right, yet amiss.

From this point of dancing seemingly *to* or *on* the music, Forsythe does not continue to play the Allegro continuously as Beethoven composed it. Instead, *Trio*'s dramaturgy

involves many abrupt cuts in the music, in which the recording is paused and then restarted, creating replay loops. The cuts and repetitions, as a *re-mix*, draw attention to the fact that the music is one layer in the composition – at times in parallel with the movement and at other times backgrounded or absent. The dancers demonstrate their agency by dancing on and off the music.

Staging replay as re-mix, Forsythe interprets not only Beethoven's music but also the process of listening to a *recording* of Beethoven's music in a theatrical (that is, a ballet) setting. *Trio* explores the effects and affects of the Alban Berg Quartett's recording, a tension heightened by turning the music on and off. The term affect is used here in accordance with Brian Massumi's Deleuzian reading of Spinoza, as affectation beyond emotion – the "intensity" of experience in its intermodal flush. Massumi considers affect to exist between movement and sensation.[15] Here I extend the meaning of affect to focus on the intensity (and perplexity) of interpreting *Trio* as an audio-visual medium. Rather than resolving which theoretical paradigms best describe the reception of Forsythe's choreographies, I here aim to illustrate the musical aspects of *Trio*'s choreographic structure and explain the qualities of interpretation therein.

In my view, to understand how Forsythe interprets Beethoven's music requires a dual analysis of *Trio*'s silent and musical parts, and what is produced in their relation. Rather than solely heightening awareness or attention, the contrast of two *mise en scène* types creates a strange kind of intensity: a musical muddle. *Trio* opens up a space and time in which there is *play*, and as Thurner has also argued more generally in other performances of contemporary dance, space for the audience's association and reflection.[16] I shall next account for this argument in greater detail.

The first style of *mise en scène* in *Trio* underlies a *body-sounding* world. The spectators, hushed, listen to the sound of the dancers' bodies.[17] The dancers figure and de-figure themselves, constructing poses that are visceral yet ambiguous in their meaning: empty signs. One cannot name what the dancers are doing, nor even the body parts they show – the limb is always at peculiar angle, or framed as an unusual flank, not a clear demonstration or representation of a part. But the sounds of their bodies and the sight of their touch links this theatrical act to a real sense of what it means to have, hold and drop limbs. The sounds cross the fourth wall and touch the audience. By knowing how and where to grab, the dancers appear to make sense of each other's bodies; but the forms that they make are hybrid, even grotesque. In other words, the dancers' poses escape the form and

15 See Brian Massumi: *Parables of the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002, p. 27.

16 Thurner: "Danser: est-ce remplir un vide? Est-ce taire l'essence d'un cri?", pp. 381 f.

17 Here I emphasise the hush of audience, but otherwise use the word synonymously with Vass-Rhee; see Vass-Rhee: *Audio Visual Stress*, pp. 172–183, on *Trio* p. 176.

rhetorical grammar of dance, but they are close and real to the audience. As argued by dance scholar Gabriele Brandstetter in her essay describing Forsythe's approach to "defigurative choreographies", the dancers simultaneously present and dissolve in representation.[18] The *body-sounding* world relies on a cultivated sense of listening and watching for equivocal signs. Importantly, the real sounds of the dancers' bodies bring the audience close to something concrete yet unclear. It primes them to listen.

But then: world two, music! The second style of *mise en scène* features the music of Beethoven's *String Quartet in a minor*. With the opening measures, the dancers literally run towards the centre of the stage! The theatrical elements turn on. The light becomes brighter. Whereas the body-sounding world foregrounded the drama of the raw or physical body, the second style of *mise en scène*, the *ballet-sounding* world, foregrounds the drama of the theatrical apparatus: that is what transpires when light, music, and dancing movement come together in one *Gestalt*. This second, musical world is full of effervescent movements that give flight to the dancers' limbs: cause and effect, catches and throws, stunning lifts. In the *ballet-sounding* world, the ideal of music and movement corresponding is perfected. But the affect is still puzzling, for the format is never sustained or without successive contrasts.

In the dramaturgy that follows, Forsythe develops these two contrasting styles of *mise en scène* – the *body-sounding* and the *ballet-sounding* worlds – through intermixing elements. Music, sound, light, space, poses and movement are recombined. In so doing, Forsythe plays upon different affects, or intensities, creating a matrix of different forces. The choreographer also deliberately uses techniques of inconsistency, contradiction and incoherence on the semantic level as compositional devices. Examples include the inconsistency of animation, the contradiction of leaving the backstage space illuminated, and the incoherence of the dancers' sound. I shall now examine each of these more closely.

First, Forsythe's *Trio* provocatively tests the liveness of the theatrical situation. While Beethoven's music provides an animating and propelling force, both in creating a light mood and paralleling the dancing movement, the pauses and replay show that *Trio*'s music is not alive. Forsythe plays a recording of the music – emphasising to the audience that the medium is a CD by playing it at high volume and cutting into it abruptly. The music is present as a loud, pre-recorded, filmic layer – not as a breathing string quartet. The music is incoherently present *and* recorded. Secondly, the scenery spouts contradictions. When the theatrical light is on in the second style of *mise en scène*, the audience can

18 Gabriele Brandstetter: Defigurative Choreography. From Marcel Duchamp to William Forsythe, in: *The Drama Review* 42/4 (1998), pp. 37–55.

clearly see the raw elements of the backstage space, such as ladders and other technical elements. Thus, in contrast to the dark opening of the piece, at the illuminated climax of possible theatrical illusion, Forsythe also shows its opposite: the real space of the wings. Thirdly, there is a contradiction between the amount of movement and the amount of sound. Because of the dancers' training, when the dancers move most they are silent. Conversely, when they are performing non-dance actions manipulating one another, their bodies are audible. This makes apparent that the virtuosity of dance movement, an expressive capacity, is acoustically muted. A final point of incoherence is within the perceived closeness of the dancers. When the dancers are nearest to the audience and when they look directly upon them, they appear most remote and alienated in their expression. In contrast, when they are furthest away and dancing, they seem most human and alive in their presence. These gaps of incoherence, complication and contradiction are key aspects of Forsythe's choreographic style, which is enticing to understand, but conversely demanding to interpret. They suggest that in his approach to contemporary *mise en scène*, Forsythe enlivens and refreshes simple dramaturgy with situations that are more compound and obfuscating. As Salter has described, Forsythe takes "interest in the affect of sound on the spectator/listener and, in particular, sound's ability to go beyond narrative and representation and be rendered into intensities and forces." [19] Here, in agreement with Salter, *Trio* shows how Forsythe re-mixes compositional elements to afford new ways of listening to Beethoven's chamber music at the ballet.

Listening: From Cage/Cunningham to Barthes The example of *Trio* is one of Forsythe's many explorations at the intermodal interface of audio-visual composition. Dance performances that break the rules of codified dance steps and skew the comfortable synergies of music and movement have become common in contemporary dance – especially since the avant-garde investigations in New York in the 1960s and '70s, themselves based upon the pivotal breakthroughs of John Cage and Merce Cunningham. The association of music and dance was shaken by their fundamental experiments, from movement that imitates or expressively unfolds from sound – music that according to George Balanchine serves as an "architect of time" providing the "dancer's floor" and "the reason for us to move."[20] Fifty years before *Trio*, Merce Cunningham described his performance *Root of an Unfocus* (1944) as follows:

19 Salter: Timbral Architectures, Aurality's Force, p. 57.

20 Interview with George Balanchine with Louis Botto reproduced as George Balanchine: Work in Progress, in: *Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, ed. by Selma Jeanne Cohen, London 1977, pp. 187–192, here p. 190.

> "It was divided into time units, and the dance and the music would come together at the beginning and the end of each unit, but in between they would be independent of each other. This was the beginning of the idea that music and dance could be dissociated, and from this point on the dissociation in our work just got wider and wider."[21]

The inventions that unfolded in America and Europe afterwards are numerous, from the well-documented works of choreographers Mark Morris and Anne Teresa De Keersmaeker to Jérôme Bel's critical examination of musical dispositive.[22] The French choreographer Alice Chaucet writes of spectatorship today that "the spectator of a piece is confronted with an ensemble of signs (style, references, topic, relations between the performers, relations between them and the audience, physicality, theatricality, costumes, music, set lights, text, program text, etc.)", but she concludes that: "Watching a performance [...] one learns about how to watch."[23] I would add that dance spectators also learn how to *listen*.

To address how choreography crafts situated listening, Vass-Rhee has written in favour of an "auditory turn" within dance studies to address the particular, amodal ways that seeing-hearing and watching-listening are composed by choreographers, and to examine the complex ways in which music and sound are being incorporated into contemporary dance performances.[24] This picks up on Hans-Thies Lehmann's account of contemporary or "postdramatic" theatre, to which Forsythe's work is considered to belong. In postdramatic theatre, the action of characters in a plot has been replaced by diverse means of deferring, defeating, juxtaposing, and fragmenting perception: "an open and fragmented perception in place of a unified and closed perception."[25] Lehmann remarks upon the importance of sound and musicalisation in this, and the at-large challenges that theatregoers face in encountering new perceptual levels, styles and demands.

Lehmann says that with the density of signs in postdramatic theatre, often there "is either too much or too little".[26] Vass-Rhee has similarly described this in Forsythe's

21 Calvin Tomkins: *The Bride & the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde*, New York 1968, p. 245.

22 See Inger Damsholt: Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic, in: *The Opera Quarterly* 22/1 (2006), pp. 4–21; Anne Teresa De Keersmaeker/Bojana Cvejič: *Drumming & Rain. A Choreographer's Score*, Ghent 2012; Christina Thurner: Die Stimme erhoben. "Ich"-Sagen und Autorschaft in den Tänzerporträts von Jérôme Bel, in: *Performing Voice*, ed. by Leo Dick and Anne-May Krüger, Friedberg 2019, pp. 209–215.

23 Alice Chauchat: Watching, one learns how to watch, in: *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-up Reader for* MODE05, ed. by Ulrike Melzwig, Mårten Spångberg and Nina Thielicke, Berlin 2007, pp. 54–57, here pp. 56 f.

24 Freya Vass-Rhee: Auditory Turn. William Forsythe's Vocal Choreography, in: *Dance Chronicle* 33/3 (2010), pp. 388–413.

25 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, Abingdon 2006, p. 82.

26 Ibid., p. 89.

oeuvre, making precise claims about *how* this operates by citing research in cognitive science.[27] But Forsythe's inclusion of bodily noises and vocalisation by the dancers does more than shift the perceptual levels of performance. The acoustic layer shapes how the audience comes to understand and relate to the presence of the dancers through the sounds of the dancers' breath and bodies. Beyond differences of degree, they shape differences in kind – the audience's affectual relationship to the performance and inclusion in an intersubjective space. As Roland Barthes has written, this underlines how listening is a layered phenomenon – fundamentally an embodied one, before it ventures into the decoding act of hermeneutics. For Barthes, the intelligence of human listening is an attitude of alertness in the realm of dancer or prey. The organism selects or filters foreground from background, and indexes what is heard to where it is in space as a defence of territory. Listening pulls the multiplicity of sensation into clarity. Human listening forms an intersubjective awareness. Barthes writes:

> "The first listening might be called an *alert*. The second is a *deciphering*; what the ear tries to intercept are certain *signs*. Here, no doubt, begins the human: I listen the way I read, i. e., according to certain codes. Finally, the third listening, whose approach is entirely modern [...], does not aim at – or await – certain determined, classified signs: not what is said or emitted, but who speaks, who emits: such listening is supposed to develop in an inter-subjective space where 'I am listening' also means 'listen to me'".[28]

In *Trio* Forsythe emphasises the listening situation, hearing live people produce sound using their bodies, before he introduces the recorded music of Beethoven. He activates the dancers, and the audience, to be alert. With *Trio*, Forsythe attends to listening on and between the levels extended by Barthes: in the embodied level of alert, within the situated realm of context, ongoing within the hermeneutic mode of deciphering, and between spectators and dancers as intersubjective. The disassociative potential of music and dance becomes a realm where listening as interpreting is highlighted.

The Structure of Forsythe's Choreographic Re-Mix Re-mixes are a digital fact. They may lead to the adaptation of works of music far from the author's original intent. More generally, a re-mix describes the compositional process of "recombining preexisting media content – popular songs, films, television programs, texts, web data – to fabricate a new work".[29] While Forsythe does not interpret Beethoven's music as a composer might, that is, by orchestrating or adapting the score, his interpretation is reverently irreverent, by echoing repeats within the composition.

27 Vass-Rhee: *Audio-Visual Stress*.

28 Roland Barthes: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, trans. Richard Howard, Berkeley 1991, pp. 245 f.

29 David J. Gunkel: *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*, Cambridge 2016, p. XVII.

Table 4 Re-Mix Musical Loops, Cues, Construction
Abbreviations: D. C. Dana Caspersen, T. M. Thomas McManus, J. G. Jacopo Godani
▸ play CD track, ↩ restart track from the beginning, ❚❚ pause CD track

Loop	Cue	Re-Mix Directions
1	T. M. turns back	▸ Lights and music mm. 1–4 ❚❚
2	just before D. C. arrives to centre stage	↩ mm. 1–22 ❚❚
3	D. C. and T. M. lift J. G.	↩ mm. 1–22, reprise mm. 1–4 ❚❚
4	J. G. and T. M. lift D. C.	↩ mm. 1–22, complete reprise ❚❚
5	dancers knots arms	↩ mm. 1–22, reprise until after m. 12
		❚❚ 2 seconds
		▸ until m. 19 beat 2 ❚❚
	J. G. and T. M. run upstage	↩ m. 13 until m. 19 beat 2 ❚❚
6	J. G. drops arm onto D. C.'s hand	mm. 1–22, complete reprise, until after m. 40 ❚❚
7	D. C. solo	↩ mm. 1–22, complete reprise until after m. 60 ❚❚
8	T. M. jumps over J. G.	↩ mm. 1–22, complete reprise until after m. 199 ❚❚

In this section I analyse the structure of Forsythe's re-mix of the recording of Beethoven's *String Quartet No. 15 in a minor* Op. 132 by the Alban Berg Quartett. The relationship between the musical score and the re-mix are shown in Table 4. This illustrates how Forsythe's re-mix is pragmatically low-tech – made by simply hitting pause, play and replay. Forsythe edits the second movement into eight musical loops, with each loop becoming progressively longer. These cuts in the music accentuate the underlying tensions in Beethoven's composition, turning Beethoven's intended repeat of the first section (end measure 22) into an echo. In his re-mix, Forsythe prolongs fulfilment and repetition of the first section (loops 1–4). This is followed by a development section, where pauses and cuts are more frequent and abrupt (loops 5–7). To conclude, Forsythe finishes with a complete loop from the beginning to 'il fine' (loop 8). The second half of Beethoven's original composition is not used.

The choreographic action develops in parallel to the musical layer: not dependently or analogously, but interactively. As shown in my observation of cues listed in Table 4, each loop is initiated by a technician reading the dancers' timing. Rather than the music conducting the dancers, the dancers conduct the music. Moreover, the dancers maintain their musicality, indifferent and independent of the shifts in light and sound around them. Constructing diverse types of disassociation and re-association of the movement and dance, Forsythe exploits the enormous potential of this music within his layered composition. He indulges in producing affects with Beethoven's composition by sometimes letting music and action align, and sometimes deliberately deferring this fulfilment.

I shall now describe this progression in depth. After the initial section without music, *Trio* begins by pairing the antecedent motif with the rising action of the curtain: the melodic line and the lifting of the fabric synchronise with the two male dancers running

upstage. After a short pause of the CD track, during which the female dancer runs back to join her partners, the music restarts, and the sound overlays the partnering movement previously described (that is, the *ballet-sounding* world). The music plays until the completion of the first part (that is, up to measure 22) and then pauses for fifteen seconds. In the gap without music, the dancers continue moving, showing their indifference to needing a musical impulse. The third loop is cued poignantly, almost humorously, by a light lift of the male dancer Jacopo Godani. Shifting from partnering action, the dancers perform individual material, then a solo and duet combination with alignment in form and timing. They end with a section of trio partnering without music, in which their steps and breath are audible.

At the height of a lift, the fourth loop is cued. Progressing from solos performed downstage, the first part (ending measure 22) resolves with a recapitulation of the opening gestures of bodily exhibition, in which the dancers appear highly shadowed due to backlight. With the music's repetition, a second solo takes place, followed by the slow build of a lift of Dana Caspersen that falls apart without a climax before the musical resolution of the phrase (measure 21). In the twenty seconds of silence between loops three and four, the dancers go to the dark area at the front of the space and are heard breathing. They then walk to the illuminated part of the stage and reset their movement twice into an entanglement, with all their arms knotted together.

The fifth loop begins when the dancers retract their arms from this knot. In this section, Forsythe makes more drastic acoustic cuts. First, the dancers accelerate from gestures of bodily grasping into sweeping slides and dives that take them across the stage as a group. During the first short pause in the music, the dancers walk forward casually as if it is part of the choreography, restarting their actions a few seconds after the music resumes. Then a cut, or pause, happens for the first time in the middle of the measure, rather than at the end of a phrase. This halt breaks discordantly into a high lift of Dana Caspersen. With this abruptness, Forsythe makes clear to anyone unfamiliar with the musical score that this is a digital intervention in the music. In parallel, the dancers break out of their actions and roles as performers: Jacopo Godani looks at the audience, Dana Caspersen fixes her shoe, and Thomas McManus rubs his eyes. The dancers resume their movement in silence before running to the side of the room, out of the light. These aspects demonstrate how in the progression of the re-mix, Forsythe's strategies emphasise the disassociative potential of music and dance, and break with the normative coding of performing ballet well.

These compositional devices continue in the sixth and seventh loops, in which Forsythe choreographs further development and estrangement. In the sixth loop, Forsythe inserts short walking motifs and turning steps (within the anatomical gestures and the trio partnering sequences). These additions add a new layer of ambiguity to the

motion, by simultaneously suggesting formal dance patterns and informal pedestrian action – again a contradiction. The seventh loop presents outlying material – a long solo for Dana Caspersen while the men are still, followed by a duet between the men. Here is one of the few sections in which Beethoven's music is treated as a background to the dance, secondary to the planned action. The seventh loop ends with one dancer sprinting forward and loudly decelerating his motion, followed by a suspended interval of stillness and silence in which the dancers all stare at the audience for ten long seconds. Then the dancers run upstage, and Jacopo Godani flops down onto the floor acrobatically before the music restarts.

The eighth loop delays recapitulation by beginning with further development. The dancers explore the peripheral, dark regions of the space, ending at the front. In the reprise of measures 1–22, the anatomical material is approached again – this time with music. Forsythe choreographs delays and removal, showing for example a gap in the air where there had once been a head. Forsythe also adds new bodily registers to the movement, or references to places on the body. At times these become more explicit: grabbing a groin, or showing an ass. They also become more bizarre, such as a stretch where one of the male dancers seems to tickle his ear or an entanglement where the limb of one dancer is placed in the open mouth of the other. These fast grasps and acts, which in the archival video act almost like subliminal blitzes, preserve the ambiguity of how to interpret the piece.

As is typical with Forsythe's choreography of contradiction, the affect of these gestures is made more bizarre by the shifting musical relationship – this time Forsythe chooses explicitly to align the gestures to the music. For example, Thomas McManus turns to the audience to strike a short 'vogue' pose on the last beat of the repeat (measure 22).[30] Next, as if it were a magic trick or a disappearing act, Jacopo Godani holds his hands in the air when his partner suddenly retracts his elbow. Godani's hands show the empty space where McManus's limb used to be. This is performed parallel to the suspense of the previous crescendo (measures 31 f.) along with the string players' fortissimo. Then the trio runs upstage with Dana Caspersen's arm in Jacopo Godani's mouth, in parallel to the light, descending arpeggios (measures 41–44). These short passages of movement-to-music alignment are signs of a rejoining, after disassociative experiments.

Building toward the end, beginning with the crescendo in measure 45, the dancers resume their partnering as a trio, while striving for greater elevation in their jumps and

30 Vogue or voguing is a popular dance form that emerged in the 1980s in Harlem (New York) which involves, among elements, sharp movements of the hands framing the body as if posing for a fashion photo shoot.

making more frequent citation of ballet forms and positions. The dancers seem to dance in an overt 3/4 metre, lilting and springing to the music. Their actions sequence into a lift of Dana Caspersen that parallels the expressive line of the violin (measures 87 f.). Then Forsythe returns to the anatomic exhibiting movements of the opening of *Trio*, but this time *with* Beethoven's music (measures 91–97); initially, this culminating contradiction feels like a transformation. Then Forsythe inserts a long pause of twelve seconds, in which the dancers visibly stand and breathe. Coming back into the musical drama, after the crescendo, the dancers suddenly accelerate on the fortissimo (measures 31 f.) to run back upstage. The dancers repeat the grips that moved them forward, performed previously in the opening sequence of the piece – now illuminated, quickly and without making any sound. Surprisingly, they finish just at the point where the music resolves (measure 71). Then Forsythe stages a reprise of the opening dance, the *ballet-sounding* world. Although the actions are not aligned with music precisely as they were in the first repetition (which began with the antecedent, not the consequent phrase), the section feels like a return to music-dance parallelism.

Trio ends with a traditional comic nod to pairing action and music in harmony. The dancers return to the front of the stage where the opening scene took place, off the dance-floor and out of the bright theatrical lighting. Their ballet citations swell into poses held during a fermata (measure 109). With two audible accented slaps of their arms, the dancers continue to repeat previous dancing material – sounding through the steps. On the final two notes of the melody, Dana Caspersen looks with her head to make sure that the three performers are in a line and they bow like harlequins. The witty conclusion is a pleasing ending, resolving the original tension of the opening styles of *mise en scène*, and the extended development of various affects.

In my reading of *Trio*, the increasingly flippant parallelism of movement and music suggests that this is a self-aware choreography, with a sense of historical humour. As the piece proceeds, the dance shifts modes more frequently: from abstract and self-referential to ironic reverie. The restarts and repetitions, delays and echoes, accentuate the tension of listening and prolong the delight when novelty is finally reached. The initial *ballet-sounding* world, where music and dance align, primes the audience to long for further dancing to the music of Beethoven. Relief ensues as I watch the dancers get closer and closer to the end, both in empathy with their physical exhaustion and in relief after the tension raised by disassociation and repetition. As is common in many of Forsythe's choreographies, *Trio* also explores the diverse portraiture of the dancers as performers – from raw bodies to virtuosic artists, shadowed figures in silhouette, people taking a break, humans grasping for sex, to entertainers. In sum, Forsythe's choreographic counterpoint accentuates the shifting and compound meaning of the dancing act, in parallel to the moving aspect of music.

Choreographic Process Making *Trio* *Trio* opens up many possible avenues of interpretation. My background reading of the historical context in which Beethoven wrote the "Heiliger Dankgesang", namely his intestinal illness in 1825, sparked one such hypothesis. In this movement of the quartet, directly after the music used for *Trio*, Beethoven marked passages of slow serenity that are in contrast to faster passages "neue Kraft fühlend" – reflecting the long and turbulent process of progressing from sickness to health.[31] While the second movement used for *Trio* does not follow the progression of malady to vitality in music, the choreography of *Trio* does progress in this way – from exhibited, apathetic limbs to light balletic coquetry. I wondered: was this a coincidence? At what point did Forsythe begin to consider Beethoven's music? When and how was the re-mix constructed? To consider these questions, I conclude with analysis of the archival rehearsal videos.

Although it is possible that Forsythe was inspired by the liner notes to the Alban Berg Quartett's recording, there is no evidence to support this. In the rehearsal, Forsythe does not speak about Beethoven's biography, history or intentions. Nor does he begin the first dance rehearsal with Beethoven's music. Instead, Forsythe starts by articulating *his* intent.

The first rehearsal video begins with Forsythe holding the limbs of Dana Caspersen, explaining to the dancers his general compositional idea as he moves her:

> "[...] almost exhibiting of limbs and body parts – but also taking each other's parts, and exhibiting them, and ending up in a kind of situation where, we're forced to keep coming to the front of the stage, right, like that – and have these – how can I say? [pause] – little vignettes. – And [pause] keep pulling each other out of these, out of these entanglements – a series of entanglements of entanglements."[32]

Forsythe then invented the first partnering section in collaboration with the dancers, without music. Between creating movement trios, duets and three solos in silence, diverse pieces of music were tried intermittently (including the second movement epilogue section of Schubert's *Symphony in b minor* D 759 "The Unfinished" and Nirvana's "Milk it"). When the second movement of Beethoven's string quartet was tried, Forsythe asked for the dancers to emphasise their lightness. The tempo and 3/4 metre matched the motion well. Forsythe indicated that he was very pleased but not ready to make a final commitment.

In the rehearsal on 7 January 1996, Forsythe tailored the sequences he had made to fit the Alban Berg Quartett's recording, linking inflections of musical dynamic, such as

31 "feeling new strength", Edward Dusinberre: In Sickness and Health. How Beethoven Tested the Takács Quartet, in: *The Guardian*, 2 January 2016, www.theguardian.com/books/2016/jan/15/takacs-quartet-beethoven (last accessed 1 April 2018).

32 Rehearsal on 2 January 1996, video recording, time 0:06–0:36.

crescendos in the music, and aligning melodies to specific motions, especially the entry into and descent from lifts. The dancer Thomas McManus and William Forsythe conveyed timing by singing, rather than counting. Forsythe also cued anticipation and movements that should be independent or before the music.

During the stage rehearsal on 10 January 1996, Forsythe again explored using other musical sources, including several of the two-part and three-part piano inventions by Bach. As I had experienced in The Forsythe Company, while musicality motivates the choreography during its development, the stage space provides a specific context in which choices are reconsidered. This means that, in *Trio*, Forsythe worked with music both as a contingent material in editing movement, and as an aspect of the dispositive of ballet that is shaped along with light and stage direction.

What touched me most in watching the archival rehearsals is how Forsythe and the dancers move and sang with empathy: dancing as musicking![33] As Forsythe played different pieces of music on the stereo system in the studio, the dancers easily shifted their interpretation, showing exceptional musical virtuosity. I wish to emphasise that Forsythe's exploration of the disassociative potential of music and dance in *Trio* is not rooted in any deficit of musicality – but rather in his (and the dancers') potent ability to be affected by music and to work with it. They are being musical, producing something-like-music between their bodies and listening to their own sounds, between those intended by Beethoven.

Conclusion As I had anticipated, Beethoven's music was an important layer in the choreographic process of making *Trio*, but did not instigate it. While the question of *why* Forsythe turned to Beethoven's music could not be answered on the basis of archival video sources, the videos did reveal how Forsythe enacted an understanding of Beethoven's music – not in relation to the score, or based upon the culture of chamber music playing, but as an activity of choreographing the audience's reception. Forsythe's interpretation of Beethoven was highly influenced by the materials through which he encountered the music, that is through a CD as well as his own and the dancers' bodies. *Trio* was also shaped according to the specific environment of playing the recorded music in the coded context of the theatre. Forsythe's re-mix of Beethoven deliberately disrupts the type of listening occasioned in the culture of ballet spectatorship, where according to George Balanchine, the composer's music "provides the dancer's floor"[34] and the choreographer must "show" the audience the music.[35] Engaging with the disassociative

33 See Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT 2011.

34 Balanchine: Work in Progress, p. 190.

35 George Balanchine, cited in Stephanie Jordan: *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century*

potential of music and dance, Forsythe cultivates an alertness based on an embodied and intersubjective approach, akin to Barthes's notion of what it means to listen. While the term re-mix can have pejorative connotations, I hope that I have shown how Forsythe's recombinatorics are a means, not of completely disassociating dance and music, but rather (as Merce Cunningham and John Cage discovered) of exploring the rich and multiform ways that music and dance can be independent, and yet still come together.

Ballet, London 2000, p. XIV, after Antoine Livio: Balanchine et Stravinsky 40 ans d'amité, in: *Ballet Danse. L'Avant Scène* 1/3 (1980): *Le Sacre du Printemps*, p. 124.

László Stachó

"Gradus ad Parnassum". The Purgatory of Instrumental Technique[1]

"I play scales every day" Although he was one of the most refined and virtuoso Hungarian pianists and one of the most influential piano teachers in the first half of the 20th century, Béla Bartók recalled in a 1927 interview that when he applied to the Budapest Music Academy in 1899 he had been a "veritable savage" in terms of piano playing.[2] However, in 1903, Pongrác Kacsóh, a 30-year-old composer and editor, reported in the first article written about Bartók that Bartók's teacher at the Music Academy, the former Liszt pupil István Thomán, had told him personally that "when he first heard Bartók, he was almost amazed that in spite of all his teachers and the irregular nature of his studies up to then, 'he wasn't spoilt at all!'" Kacsóh went on to comment on Thomán's statement: "Anyone familiar with the rigorous grounding of the Music Academy will understand that this statement carries great weight."[3]

Bartók may have been exaggerating a little in the 1927 interview; perhaps the "savagery" of his pianism had already improved during his studies with László Erkel (son of Ferenc Erkel, the most important Hungarian opera composer of the 19th century), and after Erkel died, with Anton Hyrtl, another local teacher in Pozsony where Bartók was living at the time (today Bratislava, the Slovakian capital). Indeed, Bartók himself said to Kacsóh in 1903 that "when [he] came under Erkel's instruction, the repeated interruptions to [his] studies and the continuous change of teacher had resulted in [his] playing in a disorderly, ragged manner pieces that were mostly too difficult, unsuited to his age or technique." But from 1892 onwards, Erkel had

> "got him studying hard, and in order to reign in his wandering imagination and better concentrate his attention, he stopped him composing. [...] under his instruction he made good progress. He studied 'Gradus' [by Muzio Clementi] and the 'Well-Tempered Clavier' carefully and with much enthusiasm (he had covered most of Cramer with Kersch), and played the main etudes by Chopin and Liszt well. He was still not studying composition, neither with a teacher nor a book, but he was

1 An extended, Hungarian version of this text may be found at www.parlando.hu/2016/2016-4/Bartok-Stacho-Parnassum.pdf (accessed 17 January 2019). As the original citations in Hungarian may be found there, I have refrained from printing them again here. Throughout this article, all translations of quotations are mine unless otherwise stated.

2 *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945* [*Conversations with Bartók. Statements, Interviews 1911–1945*], ed. by András Wilheim, Budapest 2000, pp. 81–83, here p. 81.

3 Floresztán [Pongrác Kacsóh]: Bartók Béla, in: *Zenevilág* 4 (1903), pp. 211–214, here p. 213.

composing continuously, and meanwhile had started studying scores, without any sound knowledge of transposing instruments."[4]

Pongrác Kacsóh's description suggests something that might at first seem surprising, namely that developing one's technique by means of etudes played an important part in Erkel Junior's teaching, and that by this means he was able to tame the young "savage". The "Erkel table", in which the adolescent Bartók meticulously noted the entire material of his first sixteen piano lessons,[5] indicates that in terms of page numbers, the learning of etudes took up over one-third of his piano studies. His notes show that his first eight lessons consisted of six Clementi studies, in addition to two Mozart sonatas and part of Bach's *English suite* No. 3, while over the second eight lessons, alongside Beethoven's *F major Sonata* Op. 10/2 (which was also in his repertoire as an adult), the remainder of the Bach suite, the Prelude of Bach's *English Suite* No. 4 and two Mendelssohn pieces, he also learned another six Clementi studies.

Yet technical exercises must have been a considerable part of Bartók's piano studies even before this. In the report published by Kacsóh, the 22-year-old Bartók mentions that when he studied with Ferenc Kersch (and his wife) in Nagyvárad, he had "acquitted himself" in most of Cramer's studies, which were enormously popular in the nineteenth century.[6] On 23 January 1892 he wrote a short, simply composed letter from Nagyvárad to his mother (who was then teaching and living in another town), saying: "I play scales every day." In another letter we read that each day "I play 2 or 1 and ½ hours, and with pleasure", and he wonders why his teacher has not given him studies recently.[7] About 18 months to two years later, while the family was living briefly in the Saxon town of Beszterce in Transylvania (then in Hungary, now in Romania, Bistriţa), the young Bartók

4 Floresztán: Bartók Béla, p. 212. – Ferenc Kersch was an organist and choirmaster, with whom Bartók studied while he lived in Nagyvárad – now in Romania, Oradea – for one year from autumn 1891 onwards.

5 This is the title Bartók gave to his diary-like register. Later, he crosses out the word "Erkel" and substituted it with "Zongora", that is, "piano". *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*, ed. by Denis Dille, Budapest 1974, p. 217.

6 It is well-known that two volumes of Cramer's studies were found in Anton Schindler's library, containing Beethoven's alleged remarks communicated by Schindler; see Johann Baptist Cramer: *21 Etüden für Klavier. Nach dem Handexemplar Beethovens, aus dem Besitz Anton Schindlers*, ed. by Hans Kann, Vienna 1974; cf. William S. Newman: Yet Another Major Beethoven Forgery by Schindler?, in: *The Journal of Musicology* 3 (1984), pp. 397–422. Indeed, Schindler mentions in his Beethoven biography that Beethoven considered Cramer's etudes not only as the main basis for solid playing ("als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel") but also as an appropriate preparatory step before studying his own works ("als die geeignete Vorschule zu seinen eigenen Werken"); see *Anton Schindler's Beethoven-Biographie* [31860], ed. by Alfred Christlieb Kalischer, Berlin/Leipzig 1909, pp. 529 f.

7 *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyûjtött digitális kiadás* [*Béla Bartók's Life in Letters. An Integrated Digital Edition*], ed. by László Vikárius and István Pávai, Budapest 2007 [CD-ROM], letter No. 14.

wrote a text in faltering German, with gothic lettering (to practise the language), noting that the only reason he did not practise more than two-and-a-half or three hours a day was because his mother would not allow it. He played scales in octaves and thirds every day, and asked Marie Voit, a distant relative of his mother's and a piano teacher in Pozsony, for advice on how much time each day he should spend playing scales.[8]

László Erkel played a key role in the development of Bartók the pianist prior to his time at the Budapest Music Academy, and his pedagogical repertoire was far from unusual at the end of the 19th century. His father Ferenc Erkel had trained the pianists of the Music Academy under Liszt's guidance, and unlike the technique-centred repertoire demanded by his rival and colleague Henrik Gobbi, he put greater emphasis on works for performance. But the influence of this approach, of which he and his brother and teaching assistant Gyula Erkel were proponents, lessened after Liszt died. Technical studies were of course present in abundance in Erkel's teaching, but compared to the examination recitals of Henrik Gobbi's pupils, Ferenc Erkel's students played significantly fewer studies.[9] In Gobbi's teaching these had special importance: his teaching material at the Music Academy consisted of almost nothing but studies and the *Well-Tempered Clavier* (which incidentally decades later was considered material for study, rather than a work for performance: the Bach preludes and fugues figured in the Academy syllabus among the etudes!).[10] Ferenc Erkel taught at the Music Academy until

8 This undated letter has been published by Dille in *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke*, p. 41: "Mit der Kreutzer Sonate sind wir schon fertig. sie [sic] ist sehr schön besonders gefallen uns die Variazionen, mir von den besonders die 2te Variazión. Jetzt lernen wir die 7te Beethoven Sonate [most probably Op. 30 No. 2], welche sehr schwer ist für mich, aber sie gefällt uns auch. Kann ich die 10te Beethoven Sonate lernen, Op. 14. No 2. G dur? Wie viel Scalen soll ich jeden Tag spielen? Bis jetzt habe ich alle Tag die ganzen Scalen gespielt, einmal in Terzen, oder in octaven [...] Ich habe jetzt die Donau [his early piano piece, *The Course of the Danube* (*A Duna folyása*)] für Violin (übersetzt) geschrieben, denn ich habe nicht viel zu thun, ich spiele alle Tag 2 1/2 oder 3 Stunden, mehr erlaubt mir die mama nichteinmal."

9 The programmes of the concert examinations were published in the yearbooks of the Hungarian Royal Academy of Music.

10 See the 1899, 1905, and 1909 Rules and Regulations of the Royal Academy: *Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata*, Budapest [1899], p. 28; [1905], p. 44; [1909], pp. 47 f.; and the unified piano curriculum published in a piano method textbook by Kálmán Chován, Bartók's senior colleague at the Academy; Kálmán Chován: *A zongorajáték módszertana (methodika) mint nevelési eszköz* [*The Methodology of Piano Playing as a Pedagogical Tool*], Budapest ²1905. In fact, this stance may have been the source of Bartók's apparent attitude towards the *Wohltemperiertes Klavier* as being a pedagogical work in his own classes a generation later. Júlia Székely, who most probably studied with him longer than anyone else, recalled that in Bartók's piano classes at the Music Academy in the 1920s students used to bring him either an etude with a sonata or a Bach prelude and fugue with a "work for performance"; see Júlia Székely: *Bartók tanár úr* [*Professor Bartók*], Budapest ²1978, pp. 58 f.

1888, and Henrik Gobbi until the following year. They were succeeded by István Thomán (a pupil of Erkel and Liszt who taught Dohnányi and Bartók), Árpád Szendy (a pupil of Gobbi and Liszt), and Kálmán Chován (who was invited back to Budapest from Vienna).[11]

A Hungarian capital – with a "Germanic" spirit When Bartók started at the Music Academy, the piano curriculum of all the relevant study programmes – the preparatory course, the academy course, and the piano as compulsory subject for non-pianists – was divided into three categories: technical exercises, studies (etudes), and works for performance. In the descriptions found in the 1899 Music Academy regulations, equal space is given to these three categories (with a note that full information on the work for performance is given in the regular syllabus in Kálmán Chován's textbook). This in itself illustrates the particular emphasis that was given to technical training.[12] Indeed, in the next set of regulations, published in 1905, we find the further stipulation that in the first three years of the academy piano course at least 30 of the studies indicated in the syllabus are compulsory, and in the fourth year at least 20, in addition to three sonatas and one or two other works for performance. Incidentally, this syllabus, compiled by Chován and Szendy, included under "studies" not only the *Well-Tempered Clavier* (in Carl Tausig's edition) but also Bach's *Inventions*, *Suites* and *Partitas* and Chopin's *Preludes*, alongside etudes by Joseph Kessler and Theodor Kullak. Bartók, whom Thomán admitted straight into the second year at the Academy, would have been confronted with the following material, according to the Music Academy regulations:

> "*Year* II. Repetition and extension of [previously assigned] finger and hand exercises; e.g. playing all the major and minor scales with C-major fingering; double sixths and thirds in contrary motion and broken figuration; octave scales in parallel thirds and sixths etc.
> Studies: *Clementi-Tausig* 'Gradus ad Parnassum' in its entirety. *Czerny* 'Kunst der Fingerfertigkeit', Books III and IV. 10 Prelud[es] and Fugues from *Bach-Tausig* 'Wohltemp. Klav'. Three or four of the *Kullak* octave studies, and possibly one each of *Chován* Op. 18, or [*Károly*] *Aggházy* 'Caprices'. Pieces

11 Géza Moravcsik: *History of the Hungarian Royal Academy of Music 1875–1907* [*Az Országos M. Kir. Zeneakadémia története 1875–1907*], Budapest 1907, pp. 29 f. Kálmán Chován (1852–1928) was born in the southern Hungarian town Szarvas, just like Szendy, then spent his last two high school years in Pozsony (the city where Dohnányi and Bartók went to high school, too). Instead of studying with Liszt he went to Vienna where he lived for almost two decades and taught after his conservatoire studies at the Horak Musikschule. Then he was offered a position at the Hungarian Royal Academy of Music in 1889; and from 1891 onwards he served as the leader of the piano-teacher training course; cf. N. N. [Árpád Szendy?]: Chován Kálmán, in: *Yearbook of the Hungarian Royal Academy of Music from the 1915/1916 Academic Year* [*Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*], ed. by Géza Moravcsik, Budapest 1916, pp. 3–13.

12 Chován: *The Methodology of Piano Playing*, 1st ed. (1892).

> for performance from the works of classical and modern masters according to the abilities of the student."[13]

This description may give the impression that the approach favoured by Gobbi, giving such prominence to technical training, had endured and triumphed. Szendy, a co-author of the syllabus, may have represented this approach not only in theory; he may have embodied it in his Music Academy classes more credibly in its details than could have done Bartók's teacher, Thomán.[14] However, it would be misleading to attribute the triumph of technical training, in a uniform "regular syllabus" adopted by other Hungarian institutions, merely to the influence of Gobbi.

During the 19th century, the spread of music-making among the bourgeoisie created a need for efficient pedagogical methods to enable as many amateurs as possible to learn an instrument. The democratisation of a specialist field necessarily entails methods that offer the promise of easy, mechanical reproduction. These methods spread very effectively in their given media, almost like viruses, and during their spread they often become self-serving. To use a term from evolutionary theory: they become "runaway traits".[15] In the mid-19th century, the influential German composer, music theorist and critic Adolf Bernhard Marx remarked:

> "Lastly, look at our domestic music! It is scarcely necessary to ask: who is musical? but, rather, who is *not*? In the so-called higher or more refined circles of society, music has long been looked upon as an indispensable branch of education. In every family it is cultivated, if possible, by all the members, without particular regard to talent or inclination; in many of them it constitutes the whole liberal education (at least of the young ladies), and the entire stock of social entertainment; in addition, perhaps, to a couple of modern languages and a most confined and carefully restricted literature. [...] And this beginning amongst the 'higher' and more favourably circumstanced ranks of society is followed up intrepidly and without much forethought by those below, even down to the small shopkeeper and tradesman. Carried away by the force of example, by ignorance and false pride, they grudge not the time that is stolen from pressing labour, and the money that is squeezed out of the hard-earned

13 The 1899 *Rules and Regulations*, p. 28.

14 György Kálmán writes in 1928: "Árpád Szendy's masters were Czerny (through his etudes), Liszt, Bülow, Köhler, and Henrik Gobbi. [... However,] Liszt must have had relatively less influence in this respect [that is, regarding technique] – and all influence must have been only 'suggestive' – as his students from the 1880s didn't have much occasion to listen to his playing. Henrik Gobbi's playing and teaching had definitely much more influence on his [Szendy's] technique." György Kálmán: Szendy Árpád tanítói működése [Árpád Szendy as pedagogue], in: *Zenei Szemle* [*The Musical Review*] 12 (1928), pp. 32–35, here p. 33.

15 In the course of evolution, "runaway traits" become more embedded and exaggerated with each passing generation due to selection factors, surpassing the traits' optimum extent (in our example, the runaway trait is the mechanical/technical training on music instruments, while the selection factor is wide-spread music-making in society). For the origin of the concept see Ronald A. Fisher: *The Genetical Theory of Natural Selection*, Oxford 1930.

pittance, so that at least the daughters may get a piano, teachers and music, and thereby – as they hope – acquire a position in society. And all that has thus everywhere been learnt and practised flows in over-abundance into the domestic circle, attempts to make a display at evening parties, and in the semi-publicity of musical societies, and draws new food (like the orchideæ, which have their roots in air) from all those concerts and operatic performances, without which the youngest girl is now no longer able to breathe, and no innkeeper can continue to exist. It is a moving in a circle without beginning or end; every one learns music because music is heard everywhere, and music is heard everywhere because every one has learnt it – and but too often nothing else."[16]

This rapid spread is naturally only *one* of the reasons (1) for methodical training becoming an end in itself, (2) for the pursuit of instrumental technique in its own right, and (3) for the institutionalisation of instrumental virtuosity.[17] As instruments developed, performing techniques changed too, and this repeatedly focused attention on matters of technical training and method.

The endeavour to achieve technical assurance and easily measurable instrumental perfection, which is less demanding intellectually and emotionally, moved to occupy the centre of music teaching and learning for both the music pupil less endowed with talent (or perhaps rather motivation) – who for some reason finds it more difficult to give *meaning* to music, and for whom it is more difficult to express what music means to him

16 "Dazu nun die Hausmusik. Kaum darf man noch fragen: wer ist musikalisch? sondern: wer ist es nicht? In den sogenannten höhern oder gebildeten Kreisen galt Musik längst als unerlässlicher Theil der Bildung; jede Familie fordert ihn, wo möglich für alle Angehören, ohne sonderliche Rücksicht auf Talent und Lust; in gar vielen beschränkt sich, wenigstens für die weibliche Jugend, die ganze freiere Bildung, sogar die gesellige Unterhaltung nur auf Musik, neben der etwa noch ein Paar neue Sprachen und eine höchst ängstlich und prüde gesichtete und beschränkte Lektüre Raum findet. [...] Was im Kreise der günstiger gestellten 'Gesellschaft' so begonnen, dem eifert, schon vom Beispiel von Unkunde von falschem Ehrgeiz bezwungen, unerschrocken und unberechnend die Menge nach; bis in die Kreise des Kleinhandels und Gewerbes hinein wird der endlos drängenden Arbeitsnoth Zeit, dem knappen Erwerbe Geld abgelistet und abgerungen, um wenigstens für die Töchter Klavier Noten Lehrer Musikbildung zu erbeuten, vor allem in der Hoffnung damit zu den 'Gebildeten' zu zählen. Was allerwärts erübt und erlernt ist, ergiesst sich in Ueberfülle über den häuslichen Kreis, will sich in der Gesellschaft, in der Halböffentlichkeit der Singvereine geltend machen, nährt sich (wie Orchideen, die ihre Wurzeln in der Luft haben) an all' den Konzerten und Opern, ohne die jetzt das kleinste Mädchen nicht zu athmen, kein Gastwirt zu bestehn vermeint. Es ist ein Kreislauf ohne Anfang und Ende: man lernt Musik weil überall Musik gemacht wird, und man macht überall Musik weil man es überall gelernt hat – und oft nichts weiter." Adolf Bernhard Marx: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, p. 131 f., English transl.: id.: *The Music of the Nineteenth Century, and its Culture. Method of Musical Instruction*, transl. by August Heinrich Wehrhan, London 1855, p. 73 (emphasis in the original text). This formulation of the famous 19th-century German musicologist is a perfect illustration of the abovementioned concept from human ethology, the "runaway trait".

17 An insightful description of piano virtuosos shining in Paris in the 1830s is given in Alan Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811–1847*, Revised ed., Ithaca, NY 1987, pp. 161–167.

or her – and the mediocre music teacher. These were also the characteristics *par excellence* of the virtuosi. Following a psychological necessity, the music teacher and pupil of moderate talent have always been drawn to methods promising easily measurable "results", towards a routine that evokes security, and towards technique-based methodologies in which the teacher "instils" learning in the student.

Thus the circle closes: we might concur with the assertion of the Hungarian music psychologist and pedagogical historian Zoltán Laczó that "training had become mechanical, leeched of all musical expression: it had become the object of both teaching and learning. The era suggested a focus on [finger] movement, such had music pedagogy become, certainly in the hands of minor practitioners."[18] It is worth noting that in actual pedagogical practice this is what happened even when statements made by those involved might otherwise lead us to conclude the opposite. In his foreword to the most popular Hungarian piano method of the first decade of the 20th century, Kálmán Chován wrote that: "I have linked theory and practice so closely together that the child learns not just the instrument, but also music, for the instrument is merely a tool for expressing music", and "I should regard it as the finest reward for my work if from now on we teach even to beginners not just the instrument – but music too"; but from start to finish, his syllabus in fact centred on a systematic technical training of mediocre musical quality (at best).[19]

Chován's goal with the Music Academy curriculum was to "make [it] Hungarian, to rework it in Hungarian fashion", and this was for the most part completed by the time the Academy had moved into its new building on what is now Liszt Square. [20] This goal, however, was only realised in part. According to the yearbooks and regulations of the Music Academy, Chován revised (or, rather, simply supplemented) the uniform piano syllabus in 1905, 1908, and 1913. The new syllabus took students from the beginnings to the "highest artistry", and was complemented with new Hungarian compositions, including most of the latest piano works of the young Bartók. Both in terms of repertoire and approach it reflected a spirit that Kodály traced back to German music teaching, and even decades later was to condemn:

> "We are cultivating digital dexterity, but the intellect is dragging its feet after the flighty fingers. Yet the intellect should be leading the way.

18 Zoltán Laczó: Kovács Sándor – a zongorapedagógus [Sándor Kovács, the piano pedagogue], in: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai* [Sándor Kovács's selected Musical Writings], ed. by Péter Balassa, Budapest 1976, pp. 451–471, here p. 455.

19 Kálmán Chován: *Elméleti és gyakorlati zongora-iskola mint zenei nevelési eszköz kezdők számára* [Theoretical and Practical Piano Method as a Music Educational Tool for Beginners] Op. 21, Budapest [1]1905.

20 From the foreword, dated September 1907, to the 2nd edition of the piano method, p. 2.

> With us, the psychological process is this: music on the page, the creation of the note, post-fact listening, and perhaps correction. But the correct path should be the reverse: written music, imagining the sound, and execution. When this happens, there is little to correct.
> The ancient opposition of Latin and German music teaching is reflected in these two opposing methods."[21]

A few years later, Kodály provided a more nuanced view:

> "[I]n this piece [*Über das Dirigieren*] [Wagner] discusses at length the difference between the French (he includes Italian here) and German music-making. He says that the German is a mixture of mathematics, philosophy and gymnastics, from which nothing can come that would affect the sensitive listener. An exaggeration it may be, but we have first-hand experience of the truth of it, because for one hundred years music teaching was conducted in the spirit of second- and third-rate German Musiklehrers, and this is the influence it diffused. [...] German musicians cannot even read in the sense that a French or Italian musician can. A striking example of this is Koessler [Hans Koessler, who taught Kodály and Bartók at the Music Academy, and was himself a pupil of Rheinberger] who while he was marking assignments, clenched a pencil between his fingers and pressed the chords on the desk, because in spite of being an excellent musician he was unable to hear the chords internally without feeling the position of the chords. This is another example of what German music teaching was like."[22]

It would appear that despite their intentions, the teachers that compiled the turn-of-the-century Music Academy syllabus, placing technical training at its core, were unable to break away from what Kodály had called the "German" route. Due to the influence of tradition, their hands were tied.

"Gradus ad Parnassum": The purgatory of instrumental technique The unbiased observer may well see a dichotomy between Chován's declaration of a "music-centred" attitude and his own pedagogical practice as the leading piano master at the Music Academy, where on a daily basis he applied a piano method prioritising technical training. This contradiction is merely an illusion, however, and is resolved as soon as we examine the views held by Chován, Szendy and Bartók on the function of independent technical training. Extant documents would appear to show that they shared these views, even though they were merely hinted at in chance remarks (albeit quite telling ones).

> "Alongside a relaxed position of the hand, the deep depression of the keys, even playing throughout, a smooth tucking under of the thumbs, and the strict adherence to fingering, are the requirements which are indispensable not just for scale studies, but for the successful surmounting of all other difficulties of finger technique",

remarks Chován in a note in an edition of Czerny. He continues:

21 Zoltán Kodály: *Visszatekintés* [Retrospection], ed. by Ferenc Bónis, Budapest 2007, Vol. 1, p. 192 (from Kodály's speech at the opening ceremony of the academic year 1946/47 of the Music Academy).

22 Ibid., p. 253 (from Kodály's reflections on the reform plan of Hungarian music education, 1952).

> "Primarily, this is what students should concentrate on, and only *after* having achieved a certain skill in this should they try to colour the notes, by trying to strengthen or weaken them in volume, and to gradually accelerate the tempo."[23]

Thomán, an heir to the Liszt school, expresses the same principle in relation to daily technical training in volume 2 of his *A zongorázás technikája* [The Technique of Piano-Playing]: "Particularly at the beginning, scales should be practised hands separately, slowly, and forcefully. Dynamic shading is added only at a more advanced level, when they can be played with sure certainty and faultless evenness."[24] But the most detailed account of the practising ethos of the era was given by Szendy, the other of Liszt's pupils to have had a considerable influence on pedagogy, when he wrote an explanatory introduction for the collection entitled *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából* [2 Daily Exercises from Clementi's *Gradus* to Strengthen the Fingers Evenly]. In this he showed how technical training and musical expression are to be separated in pedagogy, and suggests they may be built one on the other somewhat mechanically:

> "The nascent 'technician' – the main aim being for the moment the acquisition of technique as a means – should employ both exercises. Initially, of course he should practise them *slowly, if possible*, and take the utmost care that the semiquavers of the right or left hand follow one another *at regular time intervals*; the dynamic nuances of both the details and the etude as a whole should, initially, be disregarded. This can be left for later, when the evenness of attack is no longer vulnerable to the smaller or greater working of the muscles concomitant with dynamic shaping. Also to be left for later is the practice of *staccato, which is absolutely necessary*. In addition to paying attention to the *rhythmic* evenness mentioned above, we should pay equal attention to *dynamic* evenness. They go hand in hand. The notes, made with correct finger motions, should be evenly loud – *mezzoforte* or *mezzopiano* notes."[25]

Furthermore, in forewords to several instructive editions, Szendy sets out, in various turns of phrase, the idea that although "it is self-evident that technique is merely a means to achieve a higher purpose", for the sake of the latter "the technical difficulties must be overcome in the minutest detail".[26] In his foreword to the Chopin etudes he writes at greater length about the relationship between technical training and the expression of musical content:

23 Kálmán Chován: *Elötanulmányok Czerny "Kézügyesség iskolája" hoz* [Preparatory Studies to Czerny's "The School of Velocity"], Budapest [n. d.], p. 3 (my emphasis, L. S.).

24 István Thomán: *A zongorázás technikája* [The Technique of Piano Playing], Vol. 2: Hangsoriskola [School of Scales], Budapest [n. d.], p. 4.

25 *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősitésére Clementi Gradus-ából* [2 Daily Exercises from Clementi's Gradus to Strengthen the Fingers Evenly], ed. by Árpád Szendy, Budapest 1914, p. 1 (emphases original).

26 From Szendy's foreword to his edition of Bach's two-part inventions, Budapest (n. d.).

> "They [Chopin's Etudes] are written with great poetic inspiration, they sprang from a deeply sensitive soul, and were created by a soaring imagination. [...] if we do not master them with utter sovereignty, technically and musically, in a manner that is arrived at only after many long years of work, then we have only a distorted image of them.
> We shall then only tackle these studies if our technique (the speed, grace, and strength of our fingers, hands, wrists, and even arms) has developed to the extent that the difficulties can be overcome playfully, with mechanical precision, facility and – let us note – close to *tempo*, effortlessly."[27]

The idea put forward by Szendy that technique (or indeed "mechanical precision") is merely a means to achieve a higher aim would in theory have been self-evident to all teachers of the time. Shortly afterwards, however, a controversy would arise about the largely nineteenth-century notion that teaching instrumental technique can be separated from teaching musical expression. A decade later, this would be opposed by one of the most famous of Szendy's pupils (the best-known throughout the 20th century, of international fame and whose instructional material has been widely used even into the 21st century) who seemingly owed neither her skill nor her fame to her teacher: Margit Varró.[28] In a contemporary review of a book still in use in the 21st century, an amateur musician (a notable Hungarian writer, poet, and playwright) offers an insight both into Varró's principles and into the practice of music teaching at the time:

> "And what simple fundamentals [...]. For indeed these are familiar principles of child psychology, but each and every one is of fundamental importance, and as to why nobody has yet applied them in music teaching (apart from Sándor Kovács, I am told), and why it is a struggle to get them recognised today: I have not the faintest idea. [...] the main principle of her book is that the purpose of music is to bring delight, first and foremost to the one who works with music, that what should be taught is music, and not just instrumental technique, as so many are wont to do. [...] We must constantly see to it that [the beginner at the piano] finds pleasure in music and, from the very first, we must accordingly draw attention to the music itself, we must get the learner to love it, and we must not allow technical requirements to obscure the essence of the matter. [...] And if I now think back to how I was taught music, how I was left for years with no answer to my most important questions, how my interest in

27 From Szendy's foreword to his edition of Chopin's Etudes, Op. 10, Vol. 1, Budapest 1911, p. 2.

28 In Varró's writings we almost never find explicit references to Szendy; the most detailed characterisation of her Academy teacher – without naming him explicitly – can be found in an illuminating pedagogical paper written by Varró in 1942 (decades after her studies with him), with a shrewdly ironic upbeat: "I owe much to my last teacher. Mr D., an excellent pianist and musician but an embittered man, frustrated in his aspirations to become known as a brilliant virtuoso. Pupil of Liszt and the holder of one of the most prominent teaching positions in Hungary, he was an experienced, inspiring master. But alas, his artist-pupils paid dearly for everything by which they profited: whatever the master bestowed upon them in knowledge, he took ample toll for it on their self-confidence. His favourites were those who emulated, or rather imitated him; a student who tried to find his own way has a hard time of it ..." Margit Varró: Visszatekintve a nehézségekre [Problems in Retrospect], in: *Két világrész tanára – Varró Margit* [*A Teacher in Two Worlds*], ed. by Mariann Ábrahám, Budapest 1991, p. 393.

music was left untended, how I was tortured with soulless exercises – then I am grateful to Mrs Varró for her work".[29]

It appears that Bartók too accepted and was a proponent of technical *foundations* in piano teaching, to judge from a noteworthy remark he once made. When his sister Elza wanted to learn the piano in autumn 1902, Bartók, then a student at the Budapest Music Academy, sent the following message to his mother, who was living with his sister in Pozsony:

"'Oh Elza! Elza! why do you want to start tinkling the ivories!' Tell her [viz., Bartók's mother should tell Elza] that anyone who passed over such a wonderful opportunity as she [Elza] did last year, when I wanted to teach her as a favour, does not deserve to be taught. And then it would only be worth learning the piano if she were to dedicate at least an entire hour to serious practice every day [...] and started her studies with thorough practise of finger exercises. That is what I say, as a pianist, composer, and private music teacher!"[30]

Could the finger exercises to which the brother refers possibly have been pieces from Clementi's *Gradus*, which László Erkel used to rebuild Bartók's technique, and which were again part of the syllabus of Bartók's first year at the Music Academy, when he started his studies with Thomán?[31] In the absence of further data in the Bartók literature, this question cannot be answered with certainty. In his later teaching at the "Parnassus" of the Music Academy, there was typically no mention of technical training, and Bartók expected his pupils to solve all technical problems themselves. This attitude resembles Liszt's approach in his later years, and was transferred through one of his favourite pupils, Thomán, to Bartók. In any case, it is worth noting that Storm Bull, an American pupil of Bartók's over three decades later, remarked that as far as he knew the only collection of studies that Bartók used in the first half of the 1930s was the very selection from *Gradus* that Szendy had edited.[32] In a piece published in 1941, only a few years after his studies

29 Milán Füst: [book review of] Varró Margit: *Zongoratanítás és zenei nevelés* [Margit Varró: *Piano Teaching and Education through Music*], in: *Nyugat* 16 (1923), pp. 295 f. Varró's ground-breaking book in instrumental pedagogy was published in 1921 by Rózsavölgyi.

30 *Béla Bartók's Life in Letters*, letter No. 71.

31 *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke*, pp. 217 f. and 241.

32 Szendy edited the following two selections from the *Gradus*: (1) Clementi–Szendy: *20 gewählte Studien aus Clementi's "Gradus ad Parnassum"*, Budapest 1908, ²1914 (corrected and augmented edition published as *23 gewählte Studien aus Clementi's "Gradus ad Parnassum"*); (2) the above mentioned *2 Daily Exercises from Clementi's Gradus* from 1914. For another private pupil from 1930, however, Bartók mentioned that he himself used Joseffy's exercises but suggested to the student to make up individual finger exercises for her own technical problems; see Irma K. Molnár: Zongorázni tanultam tőle [I learned to play the piano from him], in: *Bartók-könyv 1970–1971* (*Bartók Book 1970–1971*), ed. by Ferenc László, Bucharest 1971, p. 112. Rafael Joseffy's finger exercises from 1902 (*Schule des höheren Klavierspiels. Uebungen*, New York/Leipzig) provide rather standard finger training in the spirit of Liszt's, Brahms', Thomán's or Cortot's finger exercises.

with Bartók, Bull makes reference to the "complete" technical foundation he received: "Bela Bartok is a firm believer in a technical equipment so complete that physical difficulties cannot in any way hinder a facile expression of musical thought. The mind must be free to devote all its energies to the task of giving life to music."[33]

... back to Beethoven? In order to locate the source of this nineteenth-century attitude typical of Bartók's generation, promoting the primacy of a sound technical foundation, we must sift through the advice of the preceding generations, primarily that of István Thomán. Bartók gave his mother no account of his piano lessons with Thomán; but from the letters of Ernő Dohnányi, who enrolled at the Music Academy five years earlier, we learn that Thomán immediately set this young man from Pozsony to re-learning and consolidating his technical foundations. "I have had 2 lessons from Thomán", wrote the 17-year-old Dohnányi to his father on 21 September 1894. "He starts the teaching right from the beginning. For 1 or 2 weeks I'll practise nothing but finger exercises, to get a softer 'anschlag' [attack]."[34] But Dohnányi was a brilliant pianist, and progressed through the technical "purification phase" in a few weeks. In a letter dated 17 October he reports that "it seems I've made great progress with Thomán, because he's let me jump from the simplest exercises, a little Bach, the Haydn F minor variations, and the Mozart C minor fantasy, straight to the most difficult Beethoven concerto (G major, Op. 58)."[35]

We have very few actual sources on the piano pedagogy of Thomán's youth, but there are far more on the youthful attitude of his most famous, and probably most influential, teacher, Franz Liszt. When her daughter took a piano lesson from Liszt in Paris in 1832, Caroline Boissier noted down what Liszt said:

> "Then he [Liszt] insisted on the importance of bending the fingers and making them more flexible in every direction, doing various exercises for at least three hours a day, various scales, in octaves, thirds, all forms of arpeggios, trills, chords, indeed everything imaginable. When one has fingers perfectly supple and strong, one has mastered the greatest difficulties of the piano. He did not approve of the painstaking execution of pieces; he wants one to get the spirit of them".

The twenty-year-old virtuoso urged the girl to do at least three hours a day of varied technical exercises.[36]

33 *Bartók Remembered*, ed. by Malcolm Gillies, London 1990, pp. 147. Bull privately studied with Bartók between 1932 and 1935; see ibid., p. 147.

34 From the young Dohnányi's letter dated 21 September 1894; see *Dohnányi Ernő családi levelei* [*Ernő Dohnányi's Family Letters*], ed. by Éva Kelemen, Budapest 2011, p. 50.

35 Ibid., 54.

36 "Ensuite il a appuyé fortement sur l'urgence de plier et d'assouplir les doigts dans tous les sens en faisant au moins trois heures par jour des exercices multiples, gammes diverses, en octaves, en tierces, des arpèges sous toutes leurs formes, des trilles, des accords, enfin tout ce que l'on peut faire. Quand

The direct model for this attitude was in all certainty his own teacher. When Liszt began his studies with Czerny in Vienna, the latter recalled him being a musical savage,

> "and, by showing him scale exercises, etc., [I] also instructed him [Liszt's father] how to continue the little boy's training in the interim. About a year later Liszt [Franz's father] and his son came to Vienna and moved to the same street where we lived; since I had little time during the day, I devoted almost every evening to the young boy. Never before had I had so eager, talented, or industrious a student. Since I knew from numerous experiences that geniuses whose mental gifts are ahead of their physical strength tend to slight solid technique, it seemed necessary above all to use the first months to regulate and strengthen his mechanical dexterity in such a way that he could not possibly slide into any bad habits in later years. Within a short time he played the scales in all keys with a masterful fluency made possible by a natural digital equipment especially well suited for piano-playing. Through intensive study of Clementi's sonatas (which will always remain the best school for the pianist, *if one knows how to study them in his spirit*) I instilled in him for the first time a firm feeling for rhythm and taught him beautiful touch and tone, correct fingering, and proper musical phrasing, even though these compositions at first struck the lively and always extremely alert boy as rather dry.
> Because of this method it was unnecessary for me to pay much attention to technical rules when a few months later we took up the works of Hummel, Ries, Moscheles, and then Beethoven and Sebastian Bach; instead I was able to acquaint him immediately with the spirit and character of the various composers."[37]

on a les doigts parfaitement souples et forts, on a dompté les plus grandes difficultés du piano. Il [Liszt] n'approuve pas qu'on finisse minutieusement les morceaux, il veut qu'on en prenne l'esprit [...]." Madame Auguste Boissier [Caroline Boissier]: *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier*, Paris 1927, pp. 46 f. Liszt's quoted remark is not unique in this recollection about his playing; further clarifications by Mme Boissier confirm Liszt's determination regarding finger exercises and the many hours of daily technical training.

37 "[...] gab ihm zugleich die Anweisung, auf welche Art er einstweilen den Kleinen selber weiter fortbilden solle, indem ich ihm die Skalenübungen usw. zeigte. Ungefähr ein Jahr später kam Liszt mit seinem Sohne nach Wien, bezog in derselben Gasse, wo wir wohnten, eine Wohnung, und ich widmete dem Kleinen, da ich bei Tag wenig Zeit hatte, fast täglich jeden Abend. Nie hatte ich einen so eifrigen, genievollen und fleißigen Schüler gehabt. Da ich aus mancher Erfahrung wußte, daß gerade solche Genies, wo die Geistesgaben der physischen Kraft vorauseilen, das gründlich Technische zu versäumen pflegen, so schien es mir vor allem andern nötig, die ersten Monate dazu anzuwenden, seine mechanische Fertigkeit dergestalt zu regeln und zu befestigen, daß sie in späteren Jahren auf keinen Abweg mehr geraten könnte. In kurzer Zeit spielte er die Skalen in allen Tonarten mit aller der meisterhaften Geläufigkeit, welche seine, zum Klavierspiel höchst günstig organisierten Finger möglich machten, und durch das ernste Studium der Clementischen Sonaten, welche stets für den Klavieristen die beste Schule bleiben werden, wenn man sie in seinem Sinne zu studieren weiß, gewöhnte ich ihm die bisher ganz mangelnde Taktfestigkeit, den schönen Anschlag und Ton, den richtigsten Fingersatz und richtige musikalische Deklamation an, obwohl diese Kompositionen dem lebhaften und stets höchst munteren Knaben anfangs ziemlich trocken vorkamen. Diese Methode bewirkte, daß ich, als wir einige Monate später die Werke des Hummel, Ries, Moscheles, sodann Beethoven und Seb. Bach vornahmen, nicht mehr nötig hatte, auf die mechanischen Regeln zu viel zu achten, sondern ihn gleich den Geist und Charakter dieser verschiedenen Autoren auffassen lassen

This excerpt about Czerny's teaching from his autobiographical *Erinnerungen aus meinem Leben* well demonstrates his pedagogical attitude, regardless of the veracity of the recollections themselves. By contrast, one oft-cited letter from Beethoven to Czerny offers us a primary written source (and not someone else's remark or a recollection) that enables us to deduce the attitude of the previous generation. Beethoven arranged for Czerny to teach his nephew Karl the piano, and the instructions he gave to Czerny reflect the didactic approach outlined above in the process of learning a piece of music:

> "treat him with love, but also seriously, then [...] with respect to his playing I ask you, once he has attained the correct fingering and can also play in time and once he reads the notes without too many mistakes, to draw his attention to matters of interpretation only then, and once he has developed that far not to stop him on account of slight mistakes and to point these out to him only at the end of a piece. Although I have given few lessons, I have always followed this method, it soon creates musicians which, in the end, is one of the foremost purposes of art, and it tires both master and pupil less".[38]

Czerny's own memories of his first lessons with Beethoven, at the age of nine (ten according to Czerny), tally with the words quoted above. Czerny recalled that in the first lessons Beethoven made him play nothing but scales, and instructed him in the "correct" position of the hand and in the use of the fingers.[39]

It would thus appear that in the main current of history of performance, the notion of the purifying phase of mechanical technical practice, transmitted from generation to generation and embodying the steps to Parnassus for both training pianists and learning individual pieces of music, can be documented from Beethoven to Bartók's generation. To put it pointedly, this attitude was the product of a pedagogy based on discipline and external motivation, which in relation to piano teaching began to come under serious scrutiny in the 20th century in the country of Bartók and Dohnányi, the trustees of the

konnte." Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, ed. by Walter Kolneder, Baden-Baden 1968, p. 27 f.; id.: Recollections from my life [1842], transl. by Ernest Sanders, in: *The Musical Quarterly* 42 (1956), pp. 302–317, here p. 315.

38 "[...] begegnen sie ihm so viel als möglich mit Liebe jedoch *ernst*, [...] in Rücksicht seines Spielens bey ihnen bitte ich sie ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdenn im Takte richtig wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdenn erst ihn in Rücksicht des Vortrages anzuhalten, u. wenn man einmal so weit ist, *ihn* wegen *kleinen Fehlern* nicht aufhören zu laßen, u. selbe ihm erst beym Ende des Stücks zu bemerken; obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt, sie bildet bald *Musiker*, welches doch am Ende schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist, u. ermüdet Meister u. schüler weniger". Beethoven to Carl Czerny [February/March 1816, No. 912], in: Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, München 1996, pp. 236–238, here p. 236. The English translation is based on the following website (Ingrid Schwaegermann, 2003): www.raptusassociation.org/czerny_e2.html (accessed 17 January 2019).

39 Czerny: Recollections from my life, p. 307.

Beethoven–Czerny–Liszt pedagogical legacy.[40] We should not, however, assume that it was only in teacher–pupil relationships in the main current of music history that this "purification by fire" approach to technical training was passed on. The most important figure in Hungarian-language nineteenth-century instrumental pedagogy, István Bartalus (whose music tutorials Bartók's mother, his first piano teacher, may have come across while studying at the teacher training college in Pozsony) "transcribed" his then highly popular pedagogical work *Gyermek Lant* [The Child's Lyre] "from Hungarian folksongs for learners of the piano".[41] Though we might view the basic concept of this Hungarian tutorial as a precursor to Bartók's *For Children*, Bartalus's pieces are quite certainly among those compositions of which Bartók said, much later, at the peak of his career as a composer, that they had "no real musical value".[42] In his foreword to his two-volume series, Bartalus clearly expounds the role of mechanical training in instrumental technique during musical studies:

> "though the main task of music is to ennoble the soul: [...] the teacher should not forget that for the beginner this is not the main thing; for soul can only be poured into tamed material. So the teacher must judge the moment when this book can be used with benefit alongside mechanical exercises. In training, the raw material can be trained first through mechanical exercises, and as we overcome their difficulties, the intellect will grow to a similar degree."[43]

In another two-volume collection of "folksong" arrangements, Bartalus carries this approach into the title: *Little artist / A Collection of familiar Hungarian songs for piano / for learners who have made progress in the mechanics* [of playing]. For the "little artist" rescued from the purgatory of "mechanical learning", the childhood Parnassus was represented by "folksongs" with first lines such as "Come to my lap, my sweetheart" and "When I was a

40 In Hungarian music pedagogy, see especially Margit Varró's *Zongoratanítás és zenei nevelés* [*Piano Teaching and Education through Music*], Budapest 1989 ([1]1921), especially pp. 174–179, as well as writings by Varró's contemporary Sándor Kovács who is perhaps still the most cited early 20th-century Hungarian author in music education to date – see particularly his essay entitled: Hogyan kellene a gyermekeket a zenébe bevezetni? [How we Should Introduce Children to Music?], in: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai* [*Sándor Kovács's Selected Musical Writings*], ed. by Péter Balassa, Budapest 1976, pp. 375–398.

41 István Bartalus: *Gyermek Lant* [*The Child's Lyre*], Budapest 1861.

42 "Already at the very beginning of my career as a composer I had the idea of writing some easy works for piano students. This idea originated in my experience as a piano teacher; I had always the feeling that the available material, especially for beginners, has no real musical value, with the exception of very few works – for instance, Bach's easiest pieces and Schumann's *Jugendalbum*. I thought these works to be insufficient, and so, more than thirty years ago, I myself tried to write some easy piano pieces." Excerpt from Bartók's text draft for a lecture-recital in 1940 in the United States, published as "Contemporary Music in Piano Teaching", in: *Béla Bartók Essays*, ed. by Benjamin Suchoff, London 1976, p. 426–430, here p. 426.

43 Bartalus: *Gyermek Lant*, p. 2.

bachelor". The situation was little improved in his piano methods, where Bartalus takes a stance against starting with scales at the very beginning of learning to play an instrument – but in reality in the first lessons he merely gives preference to other forms of technical training.

> "Many – perhaps even today – begin piano lessons with the enthusiastic teaching of scales, and they think that anyone who can play scales can play the piano. This is the worst of bad methods. [...] It deters mediocre and lesser talents from studying music for ever. – The teaching of scales is best advised when the learner has reached a level where he can play precisely, through having carried out technical and rhythmic exercises",

wrote Bartalus in 1862. As a summary of his pedagogical guidelines, he states: "It is to be desired that the learner should spend half of every lesson partly with finger exercises, and partly (if these have already been introduced) playing scales."[44]

The training in instrumental technique outlined above by Bartalus, and its foundational role in the daily practice of nineteenth-century Hungarian music pedagogy, seems of course somewhat extreme compared to the ideas espoused by Bartók. Indeed: in the Bartók/Reschofsky piano method, half a century after Bartalus, the works for performance (small character pieces composed by Bartók) are dovetailed into the technical training; in this respect the pedagogical work by Sándor Reschofsky and Bartók represents a more modern approach even than Chován's piano method published a few years earlier: despite Bartók's views, outlined above, on the role of technical training at the outset of learning an instrument, this piano method lays the foundation for a new generation and a new approach to instrumental pedagogy.[45]

44 István Bartalus: *Módszer a zongora helyes játszására* [Method for the Correct Playing of the Piano], Pest 1862, p. 18.

45 Béla Bartók/Sándor Reschofsky: *Zongoraiskola* [Piano School] [BB 66, Sz 52], Budapest 1913.

Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

Abbado, Claudio 424
Abel, Carl Friedrich 255
Violinsonate op. 5/5 255
Adam, Adolphe 19
Adorno, Theodor Wiesengrund 8 f., 439, 467, 483 f., 486
Aeolian (New York) 72 n., 75, 81, 87, 136, 154, 156–159, 162, 164, 166–172, 176 f.
Aggházy, Károly
Caprices 508
Agricola, Johann Friedrich
Anleitung zur Singekunst 292
Alard, Delphin 20 n.
Fantasie 20 n.
Alban Berg Quartett 487, 490, 493, 498, 502
Albéniz, Isaac 153
d'Albert, Eugen 10, 49–70, 109, 162 n.
Altmann, Wilhelm 379 f., 385
Ampico (Rochester) 38, 54, 75, 81, 87, 156, 164
André, Johann (Offenbach) 119 f., 199
Andriessen, Louis 468
Die neun Symphonien von Beethoven 468
Apollo (Chicago) 165, 175
Apponyi, Anton von 380 f.
Arrau, Claudio 109
Arteaga, Esteban (Stefano) de 254
Le rivoluzioni del teatro musicale italiano 254
Ashbery, John 483 n.
Attenelle, Albert 153, 155, 163
Attwood, Thomas 137 f.
Auer, Leopold 344, 347
Auernhammer, Josepha 267
Bach, Carl Philipp Emanuel 11, 253–257
Fantasie fis-Moll »C. P. E. Bachs Empfindungen« 254–256
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 116, 253, 292
Bach, Johann Christian 255
La calamità de cuori 255
Bach, Johann Sebastian 16, 215, 253–256, 258, 260, 293, 376, 476, 516 f., 519
Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-Dur 214 n.
Chromatische Fantasie 27
Englische Suite Nr. 3 g-Moll 506
Englische Suite Nr. 4 F-Dur 506
Fuge Es-Dur BWV 552 316
Inventionen 503, 508
Matthäus-Passion 122, 254
Messe h-Moll 451
Partiten für Klavier 508
Suiten für Klavier 508
Violinkonzert a-Moll BWV 1041 214 n.
Wohltemperirtes Clavier 255, 505, 507 f.
Backhaus, Wilhelm 162 n.
Badia, Conchita 153
Baillot, Pierre 17, 19, 347
Balanchine, George 495, 503
Barcelona 155, 159–161, 477 n.
Bartalus, István 519 f.
Gyermek Lant 519
Barthes, Roland 497, 504
Bartók, Béla 12 f., 505–520
A Duna folyása 507 n.
Gyermekeknek [Für Kinder] 519
Bartók, Elza 515
Baschkirow, Dimitri 367
Basel 459, 476 n.
Baumgarten, Sebastian 476
Tosca 476 n.
Bayreuth 222, 224–227, 230, 234, 431
Bechstein (Berlin) 302
Beck, Conrad 190
Konzert für Streichquartett und Orchester 190 n.
Becker, Hugo 35
Beethoven, Karl 518
Beethoven, Ludwig van 10–12, 16, 18, 20–23, 50 f., 72, 93–95, 97, 110, 115, 138, 149, 195–204, 208, 215, 222, 226, 238, 253–261, 263–266, 279–290, 293–333, 346, 369–377, 379–398, 430–432, 441, 456–459, 460, 464–480, 483 f., 486, 502, 506 n., 517–519
Ah! Perfido op. 65 256
Bagatellen 95 n.
Chorfantasie c-Moll op. 80 256, 482
Coriolan-Ouvertüre op. 62 471

Beethoven, Ludwig van (Fortsetzung)
Diabelli-Variationen op. 120 94 n., 308 f., 311–316, 471
Fantasie op. 77 256 f.
Fidelio 11, 238–247, 258, 460–462, 476 n., 477–479
Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 265
Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19 302–304, 381
Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 22, 264 f.
Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 23, 256, 304, 516
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 24, 259, 304
Klaviersonaten Es-Dur/f-Moll/D-Dur WoO 47 254 f.
Klaviersonate Nr. 1 f-Moll op. 2/1 255, 280–282, 296–298, 304
Klaviersonate Nr. 2 A-Dur op. 2/2 255, 296–298, 304
Klaviersonate Nr. 3 C-Dur op. 2/3 255, 296 f., 304
Klaviersonate Nr. 4 Es-Dur op. 7 296 f., 304
Klaviersonate Nr. 5 c-Moll op. 10/1 281–286, 289, 296, 304
Klaviersonate Nr. 6 F-Dur op. 10/2 296 f., 304, 377, 506
Klaviersonate Nr. 7 D-Dur op. 10/3 256, 282, 296 f., 304
Klaviersonate Nr. 8 c-Moll op. 13 (»Pathétique«) 93, 95 n., 296 f., 304, 471
Klaviersonate Nr. 9 E-Dur op. 14/1 12, 281, 283 f., 289 f., 296, 304, 306 f., 379–398
Klaviersonate Nr. 10 G-Dur op. 14/2 296 f., 304, 507 n.
Klaviersonate Nr. 11 B-Dur op. 22 105, 296, 304
Klaviersonate Nr. 12 As-Dur op. 26 95 n., 98, 296 f., 304, 307, 316
Klaviersonate Nr. 13 E-Dur op. 27/1 296 f., 316, 371
Klaviersonate Nr. 14 cis-Moll op. 27/2 (»Mondschein«) 91, 93, 95 n., 96–103, 296 f., 308, 316, 377, 471
Klaviersonate Nr. 15 D-Dur op. 28 256, 296 f., 308, 316
Klaviersonate Nr. 16 G-Dur op. 31/1 296 f.
Klaviersonate Nr. 17 d-Moll op. 31/2 (»Sturm«) 296 f., 471
Klaviersonate Nr. 18 Es-Dur op. 31/3 95 n., 285, 296 f.
Klaviersonate Nr. 19 g-Moll op. 49/1 296 n.
Klaviersonate Nr. 20 G-Dur op. 49/2 296 n.
Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53 (»Waldstein«) 94 f., 112, 164, 285–287, 296 f., 377, 471 f.
Klaviersonate Nr. 22 F-Dur op. 54 94 n., 287, 296
Klaviersonate Nr. 23 f-Moll op. 57 (»Appassionata«) 93 f., 287, 296 f., 312, 448 n.
Klaviersonate Nr. 24 Fis-Dur op. 78 94 n., 296
Klaviersonate Nr. 25 G-Dur op. 79 94 n., 296 n.
Klaviersonate Nr. 26 Es-Dur op 81a (»Les Adieux«) 93 f., 259, 296 f., 471
Klaviersonate Nr. 27 e-Moll op. 90 94 n., 296 f., 377
Klaviersonate Nr. 28 A-Dur op. 101 10, 12, 49–70, 93 f., 99, 105, 296 f., 305, 325 f., 431–440
Klaviersonate Nr. 29 B-Dur op. 106 (»Hammerklavier«) 91, 93 f., 105–112, 296 f.
Klaviersonate Nr. 30 E-Dur op. 109 94 n., 99, 296
Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110 12, 94 n., 99, 296, 305, 371–377
Klaviersonate Nr. 32 c-Moll op. 111 56 n., 94 n., 296, 308, 310, 477, 479, 481–483
Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 op. 138 244, 246 n.
Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 op. 72a 244–247, 471
Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72b 239, 244–247, 471
Messe C-Dur op. 86 256
Missa solemnis op. 123 309
Neue Liebe, neues Leben op. 75/2 332 n.
Polonaise C-Dur op. 89 95 n.
Rondo G-Dur op. 129 95 n.
Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21 195, 200, 204
Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (»Eroica«) 12, 201, 218 n., 259, 280 n., 284 n., 441, 445–452, 454 f.
Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 222, 256, 441 f., 455
Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (»Pastorale«) 256
Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93 312, 332
Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 11 f., 218–237, 247 n., 431 f., 441 f., 446–448, 452–455, 457, 471, 477 f., 481 f.

Beethoven, Ludwig van (Fortsetzung)
»So oder so« WoO 148 306
Sonatine für Mandoline und Cembalo WoO 43a 381
Streichquartett F-Dur op. 14/1 12, 281, 283 f., 289 f., 307, 379–398
Streichquartette op. 18 389, 392, 397
Streichquartett Nr. 9 C-Dur op. 59/3 280 n., 328–332
Streichquartett Nr. 12 Es-Dur op. 127 110
Streichquartett Nr. 13 B-Dur op. 130 260
Streichquartett Nr. 14 cis-Moll op. 131 260, 487 n.
Streichquartett Nr. 15 a-Moll op. 132 12, 260, 487–490, 492–494, 498–503
Streichquartett Nr. 16 F-Dur op. 135 260
Trio B-Dur op. 11 (»Gassenhauer«) 282, 287
Trio B-Dur op. 97 20
Variationen F-Dur op. 34 93
Violinkonzert D-Dur op. 61 12, 215, 341–348
Violinsonate Es-Dur op. 12/3 282, 287
Violinsonate c-Moll op. 30/2 507 n.
Violinsonate A-Dur op. 47 (»Kreutzersonate«) 507 n.
Violoncellosonate F-Dur op. 5/1 284
Violoncellosonate A-Dur op. 69 20, 308 f.
Behn, Hermann 418, 420
Bel, Jérôme 496
Bergmann, Florian 477 n.
Berg, Alban
Violinkonzert 188–190
Bériot, Charles de 175
Berlin 190–192, 211, 214 f., 222, 294, 382, 410, 476 f.
Berlioz, Hector 10, 20, 22, 25 f., 112, 218
Le Chef d'Orchestre 218
Grand traité d'instrumentation 218
Bernstein, Leonard 260, 420 n., 421, 424 f.
Bie, Oscar 241
Bilson, Malcolm 125–127
Bistriţa (Beszterce) 506
Blanchard, Henri 20 f., 25
Blume, Walter 409–412
Blumenstengel, Albrecht 339
Blüthner (Leipzig) 302
Bockisch, Karl 81
Böhm, Joseph 340, 347
Böhm, Karl 215, 218 f.
Boissier, Caroline 516 f.
Boladeres, Guillermo de 153
Bonaparte, Napoleon siehe Napoleon
Bonn 255, 379, 465, 467 f.
Bösendorfer (Wien) 302, 341 n.
Boulanger, Nadia 260 f.
Boulez, Pierre 421, 424 f.
Bourges, Maurice 23
Braginski, Alexander 367, 370
Brahms, Johannes 12, 51, 136, 148 n., 215, 229, 302, 399–412, 430, 441, 515 n.
Akademische Festouvertüre c-Moll op. 80 400
Ein Deutsches Requiem op. 45 400
Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 400, 405
Klavierquinett f-Moll op. 34 405
Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11 400
Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16 400
Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68 399–408, 410, 412
Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73 399 f., 411
Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90 399–401, 405, 408 f.
Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98 399 f., 410
Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81 400
Triumphlied op. 55 400
Brandus (Paris) 351–363
Bratislava (Pozsony) 505, 507 f., 515 f., 519
Braun, Josefa von 385
Brautigam, Ronald 126
Brecht, Bertolt
Mutter Courage und ihre Kinder 463
Bregenz 490
Breitkopf & Härtel (Leipzig) 119 f., 127, 200, 244, 278, 287 f., 351–363, 379
Brendel, Alfred 388 f.
Brendel, Franz 26
Breton, André 480–482
Broadwood (London) 275
Brodzky, Jascha 336
Bronarski, Ludwik 374
Bruckner, Anton 11, 206 f., 216, 442
Sinfonie Nr. 5 B-Dur 211
Sinfonie Nr. 9 d-Moll 205–217
Budapest 505, 507 f.
Musikakademie 507–512, 515 f.
Bull, Storm 515 f.

Bülow, Hans von 26 f., 51, 60, 62 f., 68, 92–105, 107–113, 222, 224, 226 f., 234, 237, 288, 300, 369 n., 376, 417, 437 f., 509 n.
Nirwana 438
Bureau des Arts (d'Arts) et d'Industrie (Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien) 264, 379
Burgess, Anthony
A Clockwork Orange 456 f., 468 n.
Burghardt, Ursula 469
Busoni, Ferruccio 73 n., 162 n., 176, 205 f., 465
Cage, John 480–483, 486, 495, 504
Solo for Voice Nr. 35 480–482
Capet, Lucien 336, 339 f.
Carlos, Wendy 458 n.
Casella, Alfredo 190, 373
Serenata op. 46a 190 n.
Caspersen, Dana 487, 490 f., 498–502
Castorf, Frank 476
Die Meistersinger von Nürnberg 476 n.
Chaucet, Alice 496
Chişinău 367
Chopin, Frédéric 93, 95, 101, 112, 256, 260 f., 302, 349–365, 369, 374, 505, 513
Ballades 256
Ballade op. 52 350 n.
Barcarolle op. 60 12, 350–365
Etüden 513 f.
Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11 368
Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21 350 n.
Mazurka op. 59/2 350 n.
Mazurken 29
Nocturne cis-Moll op. 27/1 438
Préludes 508
Polonaise-Fantasie op. 61 351, 358
Violoncellosonate op. 65 351 n.
Chován, Kálmán 508, 511 f.
[Klavierschule] op. 21 511, 520
Opus 18 508
Chur 462
Cincinnati 47
Clement, Franz 346 f.
Clementi, Muzio (London) 343, 517
Gradus ad Parnassum 505 f., 508, 513, 515
Jupiter-Sinfonie (Mozart) 196
Correggio (Antonio Allegri) 19 n.
Corri, Domenico 275–278
Corri, Sophia 275
Cortot, Alfred 515 n.
Cotta (Stuttgart) 94, 120
Courvoisier, Carl 339
Cracroft, Bernhard 345
Craft, Robert 180–184, 187
Cramer, Johann Baptist 505 f.
Crelle, August Leopold 184–186, 190
Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag 184 f.
Cunningham, Merce 495 f., 504
Root of an Unfocus 495
Cutner, Solomon siehe Solomon
Czerny, Carl 107, 123, 304, 306, 367, 509 n., 512, 517–519
Kunst der Fingerfertigkeit 508
Pianoforte-Schule 293 f., 298
Damrosch, Walter 222
Daube, Johann Friedrich
General-Baß in drey Accorden 291
David, Ferdinand 337–340, 342–345, 347 f.
Debussy, Claude 172, 400
La mer 400
Dehmel, Richard 209
Den Haag 490
De Keersmaeker, Anne Teresa 496
Dessauer, Heinrich 342, 344, 346, 347 f.
De Vito, Onorio 339
Diabelli, Anton 288
Dohnányi, Ernő (Ernst) von 508, 516, 518
Dont, Jakob 339 f., 343 f., 347
Dorpat 343
Dorus, Louis 19
Dresden 224–226
Dreyschock, Raimund 347
Dukas, Paul 369
Duncker, Bastian 477 n.
Dürer, Albrecht 251 f.
Dussek, Johann Ladislaus 266, 275–278
Sonate B-Dur op. 24 275
Sonate F-Dur op. 25/1 275–278
Sonate D-Dur op. 25/2 275, 278 n.
Dvořák, Antonín 35, 399, 442
Eberl, Anton
Klavierkonzert C-Dur op. 32 265
Klavierkonzert Es-Dur op. 40 265
Konzert für zwei Klaviere B-Dur op. 45 265
Edinburgh 195

Edison, Thomas Alva 72
Enescu, George 215 n.
Érard, Sébastien (Paris) 21, 163 f., 266, 279, 286
Erkel, Ferenc 505, 507 f.
Erkel, Gyula 507
Erkel, László 505–507, 515
Ertmann, Dorothea 50
Escudier, Léon 20
Escudier, Marie-Pierre-Pascal-Yves 20
Fauré, Gabriel 162 n.
Fay, Amy 99, 111
Feinberg, Samuel 367
Fétis, François-Joseph 17 n., 19
Ferrari, Giacomo Gotifredo 390 f.
Feuermann, Emanuel 190 n.
Flesch, Carl 136, 215 n.
Flier, Yakov 369
Fontana, Julian 349
Förster, Emanuel Aloys 200
Forsythe, William 12, 487–504
Approximate Sonata 491
Duo 490
Four Point Counter 491
Impressing the Czar 487 n.
Tanztheater 489
The The 490
Trio 487–495, 497–504
The Vertiginous Thrill of Exactitude 491
Franchomme, Auguste-Joseph 20 n., 351
Frankfurt am Main 94, 105, 109, 113, 487–490
Franz Joseph II. von Österreich 197 n.
Freiburg im Breisgau 160
Frescobaldi, Girolamo
Toccaten 254
Frey, J. (Paris) 336–339
Friedheim, Arthur 95 f., 99–101, 104
Friedrich, Julius 216
Frimmel, Theodor von 470
Frisch, Max 462–464
Als der Krieg zu Ende war 462 f.
Nun singen sie wieder 462
Fritzsch, Ernst Wilhelm (Leipzig) 226
Frömsdorf, Robert 160
Fuller Maitland, John Alexander 137
Fürstenberg, Joseph von 119
Furtwängler, Wilhelm 215 n., 227, 237, 247
Galamian, Ivan 336
Galloway, Stephen 490
Gardiner, John Elliot 125
Garriga, Carlota 151, 153, 163
Gassner, Ferdinand Simon 218
Dirigent und Ripienist 218
Gautier, Théophile 23
Gawrilow, Andrei 366
Genève (Genf) 462
George, Stefan 209
Gesualdo, Carlo 253
Gielen, Michael 424 f.
Gilels, Emil 366
Ginzburg, Grigori 367
Glasenapp, Carl Friedrich 224
Glasgow 51
Gluck, Christoph Willibald
Iphigenie in Aulis 225
Gobbi, Henrik 507–509
Godani, Jacopo 487, 490 f., 498–501
Goethe, Johann Wolfgang von 148 n.
Goldenweiser, Alexander Borissowitsch 12, 366–377
Goldenweiser, Boris 367
Göllerich, August 108 n.
Grädener, Carl Georg Peter 26 f.
Granados, Enrique 11, 150–179
Allegro de Concierto 154 f., 158
Danzas españolas 154–156, 158, 161, 165–167, 169–172, 174, 176–178
Danza op. 37/1 158
Goyescas 153, 158, 161
Los requiebros 158
El colquio en la reja 158
El fandango de candil 158
Quejas, o La maja y el ruiseñor 158, 166 f.
El pelele 158, 178
Improvisation (Jota Valenciana) 158
María del Carmen 158
Pièce de Scarlatti B-Dur 155, 158, 161, 166 f., 173, 178
Prelude sur une Copla Murciana 158, 161
Rêverie 158
Sardana Clarga 158
Valses Poéticos 158 f., 161 f., 164–167, 173–175, 178
Granados, Natalia 154 n.

Grétry, André-Ernest-Modeste 118
Grimm, Jacob 384
Grimm, Wilhelm 384
Grünfeld, Alfred 176
Grünwald, Adolf 339
Grzymała, Wojciech 351 n.
Gutmann, Walter 192 n.
Guttmann, Wilhelm 190 n.
Haas, Robert 15, 206–208
Habeneck, François-Antoine 22 f., 219
Hagen 20
Hallé, Charles 18, 20–22, 24, 98
Romances sans paroles 21 f.
Hals, Frans 252
Hamburg 417 f., 420
Händel, Georg Friedrich 25, 293
Hanslick, Eduard 93 f., 196–198, 201–203
Harlan, Veit 458
Jud Süß 458
Hatzfeld, August Graf von 258
Hauer, Joseph Matthias 190
Drei Szenen aus Salambo op. 60 190 n.
Häusermann, Ruedi 477, 479
Gang zum Patentamt 477 n.
Haydn, Joseph 115, 195–197, 202 f., 258, 260, 263, 383, 445
Die Jahreszeiten 202 f.
Die Schöpfung 202 f.
Sinfonie Nr. 100 G-Dur (»Militär«) 420
Variationen f-Moll 516
Haydn, Michael 137
Heim, Ernst 339
Heller, Stephen 22–25
Hellmesberger, Josef (Vater) 339 f.
Hellmesberger, Josef (Sohn) 339 f., 343, 347
Henle (München) 214 n.
Hiller, Ferdinand 143
Hindemith, Paul 214
Hinnenberg-Lefèbre, Margot 190 n.
Hirschfelder, Hermann 206
Hitler, Adolf 207 n., 443
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 441
Hogwood, Christopher 126
Holz, Karl 304
Honegger, Arthur
Symphonie liturgique 462
Hubay, Jenö 344
Hubermann, Bronisław 46
Hubl, Hermann 206
Hummel, Johann Nepomuk 18, 123, 143, 259 f., 517
Ausführliche theoretisch-practische Anweisung 138 f., 147
Hupfeld (Leipzig) 38, 51, 53–56, 72 f., 75–78, 87, 126, 131, 156–160, 162–165, 167, 173, 175, 178
Hyrtl, Anton 505
Ibach (Wuppertal) 302
Igoumnov, Konstantin 369
Iliopoulos, Panagiotis 477 n.
Inbal, Eliahu 180, 189 f.
Immerseel, Jos van 126
Jahn, Otto 201
Jansons, Mariss 424
Joachim, Joseph 43, 136, 139, 341–348, 410–412
Romanze 43
Jochum, Georg Ludwig 213
Joseffy, Rafael
Schule des höheren Klavierspiels 515 n.
Kabalewski, Dimitri 367
Kacsóh, Pongrác 505 f.
Kagel, Maurizio 465–475, 485 n.
Duo 471
Ludwig van 12, 465–475
Sankt-Bach-Passion 475
Staatstheater 475
Variationen ohne Fuge 475
Kahnt (Leipzig) 218 n., 226
Kapustin, Nikolai 367
Kashkashian, Kim 259
Keller, Robert 401
Sinfonie Nr. 1 (Brahms) 401 f., 407–409
Sinfonie Nr. 3 (Brahms) 401
Kersch, Ferenc 505 f.
Kessler, Joseph 508
Kirnberger, Johann Philipp 255
Klemperer, Otto 190–192, 227
Klindworth, Karl 369
Knab, Armin 205, 209–213, 216 f.
Knab Yvonne 209 n.
Koch, Heinrich Christoph
Versuch einer Anleitung zur Composition 291
Kodály, Zoltán 511 f.

Koessler, Hans 512
Köhler, Louis 509 n.
Kolář, Jiří 469
Köln 423
Kovács, Sándor 514, 519 n.
Kowal, Marian 444
Krasner, Louis 188, 190
Kreisler, Fritz 215
Kristeva, Julia 480–482
Kross, Emil 339
Kubrick, Stanley 456–458, 464, 468 n.
A Clockwork Orange 12, 456–459, 464
Kulenkampff, Georg 216
Kullak, Theodor 508
Kunst- und Industrie-Comptoir siehe Bureau des Arts et d'Industrie
Kunz, Otto 210
Kurtág, György 259, 476
Kurth, Ernst 433 f.
Lachner, Ignaz 119 f.
Lamond, Frederic 10, 49–70, 99 f., 102, 104–106, 108 f.
Landowska, Wanda 8, 162 n.
Lang, Oskar 208–211
Larrocha, Alicia de 151
Laty, Madame 20 n.
Laurens, Jean-Joseph-Bonaventure 23 n.
Leibnitz, Gottfried Wilhelm 460
Leibowitz, René 180 f., 183 f.
Leipzig 92, 119, 136, 147, 159 f., 195, 200, 202, 205 f., 209, 211–214, 216, 218 n., 230, 255, 278, 342 f., 345, 349
Lenz, Wilhelm von 101
Léo, Auguste 351
Leoncavallo, Ruggero 430
Pagliacci 229 n.
Leschetitzky, Theodor 106
Leßmann, Otto 95, 226
Leverkusen 490
Levi, Hermann 413, 417, 441
Levin, Robert 126, 146
Levine, James 114
Lichnowsky, Karl Alois 260
Liebermann, Rolf 456, 458–464
Leonore 40/45 12, 456, 458–464
Lindemann, Klaus 471
Lissabon 261
Liszt, Franz 11, 16, 25 f., 50 f., 92–106, 108–113, 135, 229, 367, 438, 474 n., 505, 507 f., 509 n., 513–517, 519
Bülow-Marsch 93
Faust-Sinfonie 415
Litolff (Braunschweig) 227 f.
Lliurat, Frederic 153
Llongueras, Juan 153
Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian von 260, 302
London 137 f., 160, 195 f., 224, 260, 266, 275, 349
Löschen, Wilhelm (Wien) 255 n.
Löwe, Ferdinand 211
Lublin 366
Luque, David 477 n.
Macfarren, George Alexander 114, 137 f.
Madrid 159, 466
Madriguera, Paquita (Francisca) 153–155
Mahler, Alma 416 f., 427
Mahler, Gustav 11 f., 37, 222–224, 226 f., 229, 234, 237–244, 246 f., 414–425, 427 f., 476 n.
Des Knaben Wunderhorn 419
Das Lied von der Erde 442
Lieder eines fahrenden Gesellen 419
Sinfonie Nr. 1 D-Dur 413, 417
Sinfonie Nr. 2 c-Moll 417
Sinfonie Nr. 3 d-Moll 417 f.
Sinfonie Nr. 4 G-Dur 419 f.
Sinfonie Nr. 5 cis-Moll 419–424, 427
Sinfonie Nr. 9 442
Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur 442
Todtenfeier 417
Maho, Jacques 351
Malats, Joaquin 153
Mandafounis, Ioannis 492
Mann, Thomas
Doktor Faustus 438, 482 f.
Marshall, Frank 151, 153–155
Marthaler, Christoph 476, 479
Die schöne Müllerin 476 n.
The unanswered Question 476 n.
Martin, Frank 462
In terra pax 462
Martinez, Lucia 477 n.
Marton, David 476
La Sonnambula 476 n.

Marx, Adolph Bernhard 11, 291, 294–300, 438, 509 f.
Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke 295–298
Lehre von der musikalischen Komposition 294 f.
Mason, William 108 n.
Massart, Aglaé 17 f., 22
Massart, Lambert 339
Mattmann, Louise 17 f., 20, 22–24
Maurer, Ludwig (Louis) 347
McManus, Thomas 487, 490 f., 498–503
Medtner, Nikolai 368
Meiningen 409
Mendelssohn, Felix 21, 135, 218, 260 f., 347, 399, 506
Menuhin, Yehudi 215
Mercier, Philippe 251 f.
Metzger, Heinz-Klaus 467
Meyer, Waldemar 339, 344, 347 f.
Meyerhold, Wsewolod 446
Mollo, Tranquillo (Wien) 384 f.
Monteverdi, Claudio 260
Monteys, María Teresa 153, 163
Morris, Mark 496
Morrow, David 488
Moscheles, Ignaz 517
Moser, Andreas 342
Moskau 367–369, 443
Mottl, Felix 414
Mozart, Anna Maria (geb. Pertl) 258
Mozart, Constanze (geb. Weber) 119
Mozart, Franz Xaver Wolfgang 140 n.
Mozart, Leopold 116, 118, 120 f., 132–134, 137, 140, 197, 199
Versuch einer gründlichen Violinschule 118, 253, 292
Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 21, 25, 114–128, 131, 136–139, 143, 146–149, 196 f., 199–203, 226, 253–258, 260 f., 266 f., 280, 383, 463, 506
Così fan tutte 261
Don Giovanni 249 f., 252, 258
Fantasie c-Moll KV 475 516
Fantasie d-Moll KV 397 255–257
Klavierkonzert Nr. 9 Es-Dur KV 271 (»Jeunehomme«) 136
Klavierkonzert Nr. 12 A-Dur KV 414 255
Klavierkonzert Nr. 17 G-Dur KV 453 267 n.
Klavierkonzert Nr. 20 d-Moll KV 466 128 n., 136, 138, 256
Klavierkonzert Nr. 21 C-Dur KV 467 149
Klavierkonzert Nr. 23 A-Dur KV 488 114, 116–136, 138–149
Klavierkonzert Nr. 24 c-Moll KV 491 136
Klavierkonzert Nr. 26 D-Dur KV 537 (»Krönungskonzert«) 119 n., 136
Klaviersonate Nr. 6 D-Dur KV 284 256
Klaviersonate Nr. 8 D-Dur KV 311 256
Klaviersonate Nr. 9 a-Moll KV 310 258
Klaviersonate Nr. 12 F-Dur KV 332 146
Klaviersonate Nr. 13 B-Dur KV 333 273
Klaviersonate Nr. 17 B-Dur KV 570 267–274, 279
Klaviersonate Nr. 18 D-Dur KV 576 256
Konzert für zwei Klaviere Es-Dur KV 365 267 n.
Quintett für Klavier und Bläser KV 452 267 n.
Rondo a-Moll KV 511 258
Sinfonie Nr. 9 C-Dur KV 73 201
Sinfonie Nr. 22 C-Dur KV 162 201
Sinfonie Nr. 28 C-Dur KV 200 201
Sinfonie Nr. 31 D-Dur KV 297 (»Pariser«) 197
Sinfonie Nr. 34 C-Dur KV 338 201
Sinfonie Nr. 36 C-Dur KV 425 (»Linzer«) 123, 201
Sinfonie Nr. 38 D-Dur KV 504 (»Prager«) 123
Sinfonie Nr. 40 g-Moll KV 550 123, 201, 221, 231
Sinfonie Nr. 41 C-Dur KV 551 (»Jupiter«) 11, 195–204, 225, 253
Sinfonie Nr. 46 C-Dur KV 96/111b 201
Sonate für zwei Klaviere D-Dur KV 448 (375a) 267
Streichquintett Nr. 3 C-Dur KV 515 258
Streichquintett Nr. 4 g-Moll KV 516 258
Streichquintett Nr. 5 D-Dur KV 593 258
Streichquintett Nr. 6 Es-Dur KV 614 258
Violinsonate A-Dur KV 526 255, 268
Violinsonate Es-Dur KV 481 268
Die Zauberflöte KV 620 122, 244
Mrawinski, Jewgeni 444
Muck Carl 229
Muffat, Georg 116
Müller, August Eberhard 255
Münch-Holland, Hans 206, 214

München 208 f., 476 n., 490
Mussorgki, Modest
Bilder einer Ausstellung 445
Napoleon Bonaparte 259, 454 f.
Neuhaus, Heinrich 368, 372
Neumann, Angelo 229
New York 154, 222, 229, 495, 500
Ney, Elly 216, 471 f.
Nietzsche, Friedrich 229
Nikisch, Arthur 222, 226, 237
Nikolajewa, Tatiana 366 f.
Nirvana
Milk it 502
Nottebohm, Gustav 324, 379–381, 397 n.
Odeon (Berlin) 81, 157 f., 165–167, 169–171, 178
Oettingen-Wallerstein, Ernst 199
Oradea (Nagyvárad) 506
Orel, Alfred 206–208, 212, 415
d'Ortigue, Joseph 22
Ottawa 490
Ozawa, Seiji 424
Paderewski, Ignacy Jan 374
Paër, Ferdinando
Walzer E-Dur 278 f.
Palma de Mallorca 159
Papst, Paul (Pawel) 367
Paris 17–25, 101, 112, 153 n., 160, 175, 196, 219, 258, 263, 266, 275, 278, 349, 459, 463, 490, 510 n., 516
Conservatoire 22
Pauli, Hansjörg 467
Pembaur, Josef 220 f.
Peters, Carl Friedrich (Leipzig) 242 n., 243, 289, 336–340
Pfitzner, Hans 205, 414
Philipps (Frankfurt am Main) 73 n., 75 f., 78, 86 f., 156
Planté, Francis 162 n.
Pleyel (Paris) 157 f., 302
Pleyel, Ignaz 153 n.
Pleyel, Marie 17–19
Ployer, Barbara 146, 267
Popper, Hugo 160
Porges, Heinrich 226, 230–234
Potter, Cipriani 128 n., 137
Prag 196, 229
Prill, Karl 347
Prokofjew, Sergej
Symphonie classique 455
Puccini, Giacomo 476
Pujol, Joan Baptista 152 f., 175
Quantz, Johann Joachim 116, 140
Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen 121, 124, 132, 134, 253, 292
Rachmaninow, Sergej 368
Raffael (Raffaello Santi) 19 n.
Rameau, Jean-Philippe 8
Ravel, Maurice 399 f.
La valse 400, 412
Rebstock, Matthias 12, 476, 478 f., 484, 486
Büro für postidentisches Leben 476–486
Reinecke, Carl 37, 62 f., 72, 100, 114, 119, 126–150
Andante A-Dur (Mozart) 119 f., 126–135, 138–149
Larghetto A-Dur (Mozart) 119 f., 128, 133 n.
Reinecke, Franz 119 n.
Reinhart, Hans 462 n.
Rembrandt van Rijn 19 n., 250, 252 f.
Reschofsky, Sándor 520
Rheinberger, Josef Gabriel 512
Richter, Hans 222, 226
Richter, Swjatoslaw 366
Riedel, Carl 230
Riemann, Hugo 68, 105, 300
Ries, Ferdinand 264, 449, 455 n., 517
Ritter, Alexander 415
Riva, Douglas 151
Rode, Pierre 340
24 Caprices 12, 335–341
Röhn, Erich 215 n., 216 n.
Roldós, Mercedes 153
Roller, Alfred 240–244, 247
Rom 490
Röntgen, Julius 136
Rossini, Gioachino
La donna del lago 20 n.
Semiramide 21
Roth, Dieter 469
Roth, François-Xavier 420, 424
Rovaart, Marinus Cornelis van de 220
Rubens, Peter Paul 19 n.
Rubinstein, Anton 92, 99, 116, 125–127

Rudolph von Österreich, Erzherzog 259 f., 304
Rzewski, Frederic 474
Sabater, Rosa 153
Sachs, Curt 214
Safonow, Wassili Iljitsch 175
Saint-Saëns, Camille 430
Sak, Yakov 369
Salomon, Johann Peter 195
Salzburg 137
Satie, Erik 483 n.
Sauer, Emil 99–101
Sauer, Ignaz 323 n.
Scarlatti, Domenico 155
Schalk, Franz 211
Schantz, Johann (Wien) 263, 286
Scheck, Gustav 214 n.
Schenker, Heinrich 95, 222, 237, 273, 300, 433
Scherchen, Hermann 220, 223
Schiff, András 122, 302, 316
Schilling, Gustav 182 n., 183 n., 293
Schindler, Anton 20, 203, 245, 393, 506 n.
Schirmer (New York) 95 n.
Schlesinger, Maurice (Paris/Berlin) 19 n., 20, 304
Schmid, Erich 190 f.
Schnabel, Arthur 106 f., 127 n., 373, 376
Schnebel, Dieter 467
Schönberg, Arnold 190 f., 205, 209
Die glückliche Hand op. 18 415 n.
Orchesterstücke op. 16 414 f.
Schönfeld, Johann Ferdinand 196
Schostakowitsch, Dmitri 441–455
Lady Macbeth von Mzensk 444
Sinfonie Nr. 5 D-Dur op. 47 446
Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 60 (»Leningrader«) 442 f.
Sinfonie Nr. 8 c-Moll op. 65 442 f., 445
Sinfonie Nr. 9 Es-Dur op. 70 12, 441–455
Sinfonie Nr. 10 e-Moll op. 93 455
Schott (Mainz) 431
Schubart, Christian Friedrich Daniel 118
Schubert, Franz 21, 149, 257–260, 302, 305, 391, 442
Klaviertrio Es-Dur D 929 260
Sechs Deutsche Tänze D 820 184–187, 189
Sinfonie Nr. 7 (8) h-Moll D 759 (»Unvollendete«) 502
Sinfonie Nr. 8 (9) C-Dur D 944 491
Ständchen D 957/4 20 n.
Streichquartett G-Dur D 887 260
Streichquintett C-Dur D 956 216
Die Winterreise D 911 260
Schumann, Clara 16, 26, 94 f., 136, 143
Schumann, Robert 26, 93, 135, 211, 261, 302
Album für die Jugend 519
Schuller, Gunther 220 f.
Schuppanzigh, Ignaz 304, 392
Schwarz, Bärbel 477 n.
Seidl, Anton 222, 226
Seiler, Emil 206, 214
Senff (Leipzig) 339
Seyß-Inquart, Arthur 207
Sieber (Paris) 278
Siloti, Alexander 92 f., 367
Simon, Eric 192
Simrock (Bonn) 339, 379
Simrock, Fritz 400
Simrock, Peter Joseph 288
Singer, Edmund 339
Singer, Otto 417, 420 n., 421 n., 428
Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch 175 f., 368
Soldan, Kurt 243, 245
Solomon (Cutner) 109
Sonnleithner, Joseph 238
Sorge, Georg Andreas
Vorgemach der musicalischen Composition 291
Spinoza, Baruch de 493
Spohr, Louis 123, 218, 342
Messe op. 54 123 n.
Streichquartett Es-Dur op. 58/1 123 n.
Streichquartett f-Moll op. 38/3 123 n.
Violinschule 147
Spontini, Gaspare 218
St. Petersburg 261
Stadlen, Peter 192
Staier, Andreas 316
Staiger, Emil 467
Stalin, Josef Wissarionowitsch 443–445, 454 f.
Starke, Friedrich 118
Wiener Pianoforte-Schule 118
Stege, Fritz 191 f.
Stein, Fritz 214 n.

Steinbach, Fritz 409
Steingräber (Bayreuth) 302
Steinway & Sons (Hamburg) 302
Steuermann, Eduard 415
Stockhausen, Karlheinz 467 f.
Kurzwellen 468
Kurzwellen mit Beethoven (Opus 1970) 468
Stradal, August 100
Straßburg 416
Strauss, Richard 12, 162 n., 219, 222–224, 226 f., 229, 234, 237, 247, 413–418, 425–430, 437 f.
Cäcilie op. 27/2 415
Elektra 417
Feuersnot 417, 426
Guntram 417
Ein Heldenleben op. 40 426
Der Rosenkavalier 426
Salome 416 f., 426–429
Stimmungsbilder op. 9 426 n.
Strawinsky, Igor 182, 260
L'Histoire du soldat 462 n.
Streicher, Johann Andreas (Wien) 288 f., 383
Strobel, Heinrich 12, 459–463
Strub, Elgin 215
Strub, Max 206, 211 n., 214–216
Stuttgart 489
Supka, Mariel 477 n.
Szarvády, Wilhelmine 22 f.
Szarvas 508 n.
Székely, Júlia 507 n.
Szendy, Árpád 508 f., 512–515
Tappert, Wilhelm 226, 230, 233
Tardieu de Malleville, Charlotte 22, 25
Taubert, Wilhelm 143
Tausig, Carl 93, 99, 508
Taut, Kurt 209 n.
Thalberg, Sigismund
Fantasie über La donna del lago 20 n.
Fantasie über Semiramide 21
Thomán, István 505, 508 f., 513, 515 f.
[Klaviertechnik] 513
Thoreau, Henry David 482
Tiepolo, Giovanni Battista 252
Tintoretto, Jacopo 252
Tizian (Tiziano Vecellio) 19 n.
Toch, Ernst 190
Konzert für Violoncello op. 35 190
Togni, Felice 339
Tolstoi, Lew 368
Toscanini, Arturo 223
Traeg, Johann (Wien) 200
Trampler, Walter 214
Tschaikowski, Pjotr Iljitsch 369
Sinfonie Nr. 6 h-Moll (»Pathétique«) 451
Turczyński, Józef 374
Türk, Daniel Gottlob 121, 124 f.
Klavierschule 121, 124 f., 185 n., 253, 292
Universal Edition (Wien) 95 n.
Urhan, Chrétien 24
Valero, Marta 477 n.
Valéry, Paul 261
Vallotti, Francesco Antonio 255 n.
Varèse, Edgar 414
Varró, Margit 514 f., 519 n.
Verdi, Giuseppe
Don Carlos 258
Vidiella, Carles 153
Vieuxtemps, Henri 339, 343 f., 347
Vilalta, Emili 162 n.
Viotti, Giovanni Battista 335
Voit, Marie 507
Voltaire (François-Marie Arouet)
Candide 460 f.
Wagner, Cosima (geb. de Flavigny/Liszt, verh. von Bülow) 225, 227, 431, 439, 449
Wagner, Richard 11 f., 36, 50, 218–237, 239 f., 242, 416, 430–441, 449, 476, 512
Beethoven 225, 431, 439
Mein Leben 225
Eine Mitteilung an meine Freunde 224 f.
Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 431
Der Ring des Nibelungen 258, 431
Rheingold 222
Tristan und Isolde 12, 415, 432–440
Über das Dirigieren 218–221, 231, 512
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's 219
Wagner, Wieland 476 n.
Waldstein-Wartenberg, Ferdinand Ernst von 264
Walenstadt 462
Wallenstein, Alfred 116
Wallnöfer, Adolf 227–236
Eddystone 229

Walter, Anton (Wien) 263, 265 f., 273, 282 f., 305
Walter, Bruno 51, 219, 227
Warschau 351 n., 366
Wartel, Thérèse 17 f.
Weber, Carl Maria von 218
Die drei Pintos 417
Weber, Gottfried 122 f.
Webern, Anton 182–190, 414
Orchesterstücke op. 16 (Schönberg) 414 f.
Sechs Deutsche Tänze (Schubert) 184–187, 189
Sinfonie op. 21 11, 180–192, 255
Variationen op. 27 184
Weimar 93, 105
Weingartner-Studer, Carmen 242 n., 243, 245
Weingartner, Felix 11, 219, 227, 238, 241 n., 242–247
Weißheimer, Wendelin 112
Welte (Freiburg im Breisgau) 10, 37, 50–56, 67, 72 f., 75 f., 80, 84–86, 128, 156–160, 162–178, 414 f., 418–430
Welte, Edwin 80
Welte, Elisabeth 80
Wernicke, Herbert
Actus tragicus 476 n.
Wesendonck, Otto 224
Wessel (London) 351–363
Westerman, Gerhart von
Streichquartett Nr. 2 c-Moll op. 8 216
Wien 11, 106, 114, 119 f., 122, 137 f., 192, 195–204, 209, 222, 225, 227, 229 f., 238–247, 255 f., 259, 263, 267 f., 286, 304, 337, 339–342, 344–347, 379, 416 f., 468, 508, 517
Wildberger, Jacques 467
Wilhelmj, August 344–347
Willems, Thom 488, 490 f.
Willens, Michael Alexander 126
Wolf, Hugo 209
Wölfl, Joseph 137 f.
Würth, Joseph Baron von 201, 204
Wyttenbach, Jürg
Beethoven: Sacré? – Sacré Beethoven! 475
Yablonskaya, Oxana 367
Ysaÿe, Eugène 341
Zelter, Carl Friedrich 294
Zemlinsky, Alexander 209
Zürich 224–226, 432, 463, 467, 476 n.

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

Roger Allen ist Emeritus Fellow in Music am St Peter's College der University of Oxford. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschen und englischen Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, mit besonderem Fokus auf Wagner. Aktuell widmet er sich in seinen Analysen den langfristigen strukturellen und harmonischen Prozessen bei Wagner, Bruckner und Elgar. 2018 erschien zudem eine umfassende Biografie des Dirigenten Wilhelm Furtwängler: *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*.

Daniel Allenbach ist in Frutigen geboren und aufgewachsen. An den Universitäten in Bern und München studierte er Musik-, Theater- und Medienwissenschaft. Im Sommer 2012 schloss er zudem den Master Performance im Hauptfach Horn bei Thomas Müller, Markus Oesch und Raimund Zell an der Hochschule der Künste Bern (HKB) ab. Parallel zu seinem Studium leitete er das Forschungsprojekt Cor Chaussier zu historischen Horninstrumenten in Frankreich. Mittlerweile arbeitet er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HKB, daneben verfasst er Programmtexte für verschiedene CD-Produktionen und Konzerte und spielt als Hornist auf modernem und historischem Horn in diversen Orchestern und Kammermusikensembles.

Manuel Bärtsch ist Pianist, Professor und Forschungsdozent an der Hochschule der Künste Bern. Nach Studien an der Musikakademie Basel und einem Solistendiplom mit Auszeichnung konzertiert er als Solist, Kammermusiker und Mitglied des Ensemble Phoenix. Zudem absolvierte er den Master of Arts in Music Research (Musikwissenschaft) an der Universität Bern und arbeitet momentan an einer Dissertation über das Klavierspiel um 1900 im Spiegel des Welte-Mignon-Systems. Seine Veröffentlichungen beschäftigen sich vorwiegend mit der Interpretationsforschung. Zum *Handbuch der Medienrhetorik* (München 2017) trug er den Grundsatzartikel »Musik und Rhetorik« bei.

Sebastian Bausch studierte Orgel, Cembalo und Klavier in Basel und Freiburg. Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Forschungsprojekt von Kai Köpp »Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen« an der Hochschule der Künste Bern. In diesem Rahmen promoviert er innerhalb der Berner Graduate School of the Arts über Interpretationsstile im Klavierspiel des späten 19. Jahrhunderts. Neben seiner Forschungstätigkeit konzertiert er regelmäßig als Solist und ist Mitglied mehrerer auf historische Aufführungspraxis spezialisierter Ensembles.

Leo Dick ist Komponist und Regisseur. Er studierte unter anderem bei Friedrich Goldmann (Universität der Künste Berlin) und als Meisterschüler bei Georges Aperghis (Hochschule der Künste Bern). Der Fokus seiner künstlerischen Arbeit liegt auf Formen des Composed Theatre. Er ist an der Hochschule der Künste Bern (HKB) als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts Interpretation beschäftigt und unterrichtet im Masterstudiengang Composition and Theory, Studienbereich Théâtre Musical. 2017 schloss er seine Dissertation zum Sprechauftritt im Composed Theatre ab.

Carolina Estrada Bascuñana ist ausgebildete Pianistin und hat ein PhD im Bereich Musik abgeschlossen. Sie wirkte unter anderem als Gastdozentin an der Tokyo University of the Arts sowie als Artist in Residence der Japanese Society of Spanish Piano Music (JSSPM) und der Tokyo Nikikai Opera Foundation. Zudem unterrichtete sie am Konservatorium in Sydney, an der Sultan Qaboos University sowie am Reus Musikkonservatorium und erhielt Einladungen für Gastvorlesungen an den Universitäten in New York, Sydney, Melbourne, New England und Straßburg.

Thomas Gartmann studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte zum Instrumentalwerk Luciano Berios. Er wirkte als Leiter Musik bei Pro Helvetia, NZZ-Rezensent, Lehrbeauftragter an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten und übernahm 2011 eine HKB-Forschungsprofessur und das Forschungsmanagement an der Hochschule für Musik Basel. Heute ist er (Co-)Leiter des Berner Doktoratsprogramms »Studies in the Arts«, der HKB-Forschung und von SNF-Projekten zur NS-Librettistik, zum Schweizer Jazz, zu Beethoven-Interpretationen (»Vom Vortrag zur Interpretation«), zur Ontologie des musikalischen Werks sowie zum mittelalterlichen Rebec.

Johannes Gebauer studierte Musikwissenschaft am King's College, Cambridge. Ab 1993 war er musikwissenschaftlicher Mitarbeiter von Christopher Hogwood und an zahlreichen Publikationen beteiligt. Als Geiger war er unter anderem Mitglied der Academy of Ancient Music. 2007 gründete er das Camesina Quartett, mit dem er mittlerweile drei CDs eingespielt hat. Ab 2012 war Johannes Gebauer

Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Instruktive Ausgaben« an der Hochschule der Künste Bern, wo er 2017 seine Doktorarbeit über Joseph Joachim abschloss.

Ivo Haag ist Teil des ungarisch-schweizerischen Klavierduos Haag – Soós. Gemeinsam mit seiner Frau Adrienne Soós feierte er in der jüngsten Vergangenheit große Erfolge beim Lucerne Festival und beim Berner Symphonieorchester unter Mario Venzago. Im scheinbar Altbekannten Neues entdecken, entlegene Winkel des Repertoires erkunden, dafür steht der Name des Klavierduos seit einem Vierteljahrhundert. Zurzeit beschäftigen sich die beiden Pianisten mit den Klavierduo-Fassungen der Sinfonien von Johannes Brahms. In einer Concert Lecture, die von Ivo Haag kommentiert wurde, gaben die beiden im Rahmen des Symposiums einen Einblick in ihre Werkstatt.

Tomasz Herbut stammt aus Lublin, Polen, und studierte bei Bronislawa Kawalla, Nikita Magaloff und Homero Francesch Klavier sowie bei Irwin Gage Liedinterpretation. 1986 war er Preisträger des xix. Internationalen Festivals Jeunes Solistes in Bordeaux. Seit 1977 ist er regelmäßig als Solist und Kammermusiker zu Gast an internationalen Festivals; seine besondere Aufmerksamkeit gilt der Liedkunst. 2002 wurde er mit dem großen polnischen Schallplattenpreis fryderyk ausgezeichnet. An der hkb leitet er eine Klasse für Klavier und Liedinterpretation; dazu gibt er Meisterkurse in Europa, Asien, Nord- und Südamerika. Von 1991 bis 2016 wirkte er als Gründer, Präsident und künstlerischer Leiter der Bernischen Chopin-Gesellschaft.

Luisa Klaus studierte Blockflöte bei Han Tol an der Hochschule für Künste in Bremen und anschließend im Masterstudium Music Performance bei Michael Form an der hkb. Im Rahmen dieses Studiums, das sie 2016 mit Auszeichnung abschloss, absolvierte sie den Minor Forschung mit einer biografischen Arbeit über den Bratschisten Emil Seiler sowie die anfänglichen Entwicklungen der historischen Aufführungspraxis in der ns-Zeit. Sie ist Mitarbeiterin des Sophie Drinker Instituts in Bremen. Derzeit geht sie weiteren Studien im Fach Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover nach.

Camilla Köhnken studierte Klavier bei Pierre-Laurent Aimard in Köln, Jerome Rose in New York und Claudio Martínez Mehner in Basel. Sie verfolgt eine pianistische Karriere und trat als Solistin in Sälen wie der Carnegie Hall oder dem Teatro La Fenice auf. Seit 2014 ist sie an Kai Köpps Projekt »Die Idee des Componisten ins Leben zu rufen« zu instruktiven Notenausgaben an der hkb beteiligt, wo sie zur Interpretationspraxis des Liszt-Kreises forscht und 2018 ihre Dissertation zum Thema abgeschlossen hat.

Kai Köpp ist Professor für Musikforschung und Interpretationspraxis an der Hochschule der Künste Bern (hkb). Er absolvierte ein Doppelstudium aus Musikwissenschaft (M.A., Dr. phil.) und Musikpraxis (Orchesterdiplom Viola) in Freiburg und wurde an der Universität Mozarteum Salzburg mit der Arbeit *Musikgeschichte als Interpretationsgeschichte* habilitiert. Dank einer dreijährigen Zusatzausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis wirkte er an mehr als 40 Schallplattenproduktionen zur Aufführungspraxis des 17. bis 19. Jahrhunderts mit. Nach Stationen in Zürich und Trossingen arbeitet er seit 2008 an der hkb im Institut Interpretation mit (unter anderem von 2011 bis 2016 als snf-Förderungsprofessor), wo er das Forschungsfeld »Angewandte Interpretationsforschung« aufbaute.

Michael Ladenburger studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Orgel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien. 1979 erhielt er die Lehrbefähigung für Orgel, 1985 promovierte er zum Dr. phil. mit der Dissertation *Justin Heinrich Knecht (1752–1817). Leben und Werk. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen.* Von 1982 bis 1984 war er Mitarbeiter des Internationalen Quellenlexikons der Musik rism (Landesstelle Österreich), danach war er bis zu seiner Pensionierung 2018 als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Beethoven-Hauses Bonn tätig. Von 1990 bis 2018 war er dort verantwortlich für das Museum und die Sammlungen. Zahlreiche Veröffentlichungen über Beethoven, Haydn, Orgelbau und Orgelmusik sowie die Herausgabe von Begleitpublikationen zu Sonderausstellungen sowie Faksimiles prägen seine Bibliografie.

Michael Lehner ist Dozent für Musiktheorie und Forschungsdozent an der Hochschule der Künste Bern. Er studierte Klavier, Schulmusik, Geschichte, Musikwissenschaft und Musiktheorie in Hannover, Bremen und Venedig, von 2007 bis 2011 hatte er mehrere Lehraufträge für Musiktheorie an Musikhochschulen in Norddeutschland inne. Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, analytische Studien zu zeitgenössischer Musik und das Musiktheater Richard Strauss'.

Robert Levin tritt als Kammermusiker wie als Solist mit den bekannten Sinfonieorchestern ebenso wie mit Spezialistenensembles auf. Berühmt für seine Improvisationen von Kadenzen klassischer Konzerte, hat er ein umfangreiches Repertoire aufgenommen (Bach, Konzerte von Mozart und Beethoven, das Klavierwerk Dutilleux' und vieles mehr). Als Verfechter der Neuen Musik gab er eine große Zahl von

Werken in Auftrag, die von ihm uraufgeführt wurden. Als Mozart-Experte vervollständigte und ergänzte er unter anderem das *Requiem*, die c-Moll-*Messe* und Instrumentalkonzerte. Er leitete das Sarasota Music Festival und ist Professor an der Harvard University und an der Juilliard-School, Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters und der Akademie für Mozartforschung sowie Präsident des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs (Leipzig).

Christoph Moor studierte, nach einer Ausbildung zum Photolithographen, Dirigieren und Tuba am Konservatorium Basel und Philosophie an der Universität Basel sowie Musikwissenschaft an der Australian National University in Canberra. Nach einer eher praktisch orientierten Phase arbeitet er momentan an der Hochschule für Musik Basel im Forschungsmanagement und war im Rahmen des SNF-Projekts »Annotierte Dirigierpartituren als Primärquellen für die Erforschung der Interpretationsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert« Doktorand der GSA in Bern.

Lukas Näf studierte Musikwissenschaft, Allgemeine Geschichte und Philosophie an der Universität Zürich. Von 2005 bis 2008 war er Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds und schrieb eine Dissertation über die Beckett-Vertonungen von Marcel Mihalovici. Als Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Zürcher Hochschule der Künste arbeitet er an Werkeditionen und Publikationen zur Musik des 20. Jahrhunderts und zur Schweizer Musikgeschichte sowie zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte.

Neal Peres Da Costa ist Associate Dean (Forschung) und Professor für historische Aufführungspraxis am Sydney Conservatorium of Music der University of Sydney. Als Spezialist für Interpretation auf historischen Tasteninstrumenten hat er in seiner Monografie *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing* (Oxford University Press, New York 2012) und in der von ihm betreuten Bärenreiter-Ausgabe von Brahms' Sonaten für Soloinstrument und Klavier zentrale Aspekte zum Wissensstand beigetragen. Vom Australian Research Council erhielt er 2017 einen Discovery Project grant für die weitere Erforschung der Klavierpraxis des 19. Jahrhunderts.

John Rink ist Professor für Musical Performance Studies an der University of Cambridge. Er arbeitet insbesondere zu Chopin, Performance Studies, Musikanalyse und digitaler Musikwissenschaft. Bei Cambridge University Press publizierte er sechs Bücher, zudem ist er Herausgeber einer Reihe zu Performance Studies bei Oxford University Press. Von 2009 bis 2015 leitete er das AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (www.cmpcp.ac.uk) ebenso wie drei Projekte für Chopin Online (www.chopinonline. ac.uk).

Federica Rovelli absolvierte ihre Studien in Musikwissenschaft an der Università degli Studi di Pavia, Cremona, und schloss diese mit einer Magisterarbeit zur Genese der Klaviersonate op. 53 von Ludwig van Beethoven ab, um eine Promotion in Musikwissenschaft und Philologie mit einer Dissertation über das instrumentale Rondo anzuschließen. Als Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung kam sie zum Beethoven-Archiv. Von 2014 bis 2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Projekts »Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition«, seit 2018 ist sie Junior-Professorin für Musikphilologie an der Università degli Studi di Pavia, Cremona. Sie wirkt als Herausgeberin der Bände *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 bis 1816* (Scheide-Skizzenbuch) sowie *Klaviersonaten*, Band 3.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien sowie Traverso in Brüssel. Neben seiner Aktivität als Flötist in Barockorchestern unterrichtete er Musiktheorie mit Stationen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2006 ist er Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium, seit 2007 Leiter des Instituts Interpretation und Dozent Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern.

Laure Spaltenstein studierte Musikwissenschaft und Lateinische Philologie in Basel und Berlin. Ihre an der Humboldt-Universität zu Berlin entstandene Dissertation (*Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz 2017) wurde mit dem Promotionspreis 2015 der Gesellschaft für Musikforschung ausgezeichnet. Seit 2015 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der SNF-Förderprofessur für Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität Luzern. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und der Wissenstransfers, insbesondere zwischen Musik und Physiologie.

László Stachó ist Musikwissenschaftler, Psychologe und Musiker. Er unterrichtet und forscht an der Liszt Academy of Music in Budapest sowie an der Universität Szeged. 2014 und 2017 war er zudem Visiting Fellow an der University of Cambridge. Seine Forschungsinteressen gelten Bartók, der Aufführungspraxis des frühen 20. Jahrhunderts, dem emotionalen Ausdruck von Musik sowie der Musikpädagogik. Als Pianist

und Kammermusiker spielte er in diversen europäischen Ländern sowie in den USA. Er leitet auch Workshops und Kammermusikkurse in Ungarn und darüber hinaus.

SIMEON THOMPSON studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Geschichte. Nach einer Lizentiatsarbeit zu Othmar Schoecks *Notturno* (abgeschlossen 2012) beschäftigte er sich im Rahmen des HKB-Projekts »*Das Schloss Dürande* von Othmar Schoeck. Szenarien zu einer interpretierenden Restauration« insbesondere mit dem Librettisten Hermann Burte. 2017 schloss er seine Dissertation zu diesem Thema an der Graduate School of the Arts von Hochschule der Künste und Universität Bern ab.

CHRIS WALTON studierte an den Universitäten von Cambridge und Oxford. Nach zehn Jahren als Leiter der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich und diversen Lehraufträgen wurde er 2001 Professor und Leiter des Konservatoriums an der Universität Pretoria. Er ist heute Honorarprofessor am Africa Open Institute an der Universität Stellenbosch, Dozent für Musikgeschichte an der Musikhochschule Basel und Leiter eines Nationalfondsprojekts an der Hochschule der Künste Bern.

ELIZABETH WATERHOUSE gehört zu den Gründungsmitgliedern der Forsythe Company, mit der sie von 2005 bis 2012 auf der Bühne stand. Seit 2015 ist sie Doktorandin an der Graduate School of the Arts von Universität und Hochschule der Künste Bern, wo ihre Dissertation *Dancing Together* vom Schweizerischen Nationalfonds SNF und der Volkswagenstiftung gefördert wird. Im Umland von New York aufgewachsen, studierte sie Physik in Harvard und schloss einen Master in Tanz an der Ohio State University ab. Sie ist Mitglied des Künstlerkollektivs HOOD.

LENA-LISA WÜSTENDÖRFER studierte Violine und Dirigieren an der Hochschule für Musik Basel sowie Musikwissenschaft und Volkswirtschaft an der Universität Basel und promovierte daselbst zu Gustav Mahlers *Vierter Symphonie* auf Tondokumenten. Sie vertiefte ihre Dirigierstudien bei Sylvia Caduff und Roger Norrington und war Assistenzdirigentin von Claudio Abbado. Engagements führen sie als Dirigentin zu renommierten Klangkörpern wie dem Zürcher Kammerorchester, dem Luzerner Sinfonieorchester oder dem Thailand Philharmonic Orchestra. Am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf dem Gebiet der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte, insbesondere zu Gustav Mahler und Felix Weingartner.

MICHELLE ZIEGLER ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DACH-Forschungsprojekt »Writing Music. Zu einer Theorie der musikalischen Schrift« an der Paul Sacher Stiftung (Basel). Sie studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Medienwissenschaft in Fribourg und promovierte 2018 an der Universität Bern mit einer Dissertation über die grafischen Notationen des Schweizer Komponisten Hermann Meier. Neben freier journalistischer Tätigkeit unter anderem für die *Neue Zürcher Zeitung* und *Dissonance* konzipierte und organisierte sie ab 2011 verschiedene Musikprojekte, unter anderem als künstlerische Co-Leitung des Musikpodiums Zürich (2012–2015) und für die Ausstellung »Mondrian-Musik« im Kunstmuseum Solothurn (2017/18) zum Abschluss des SNF-Forschungsprojekts »Das Auge komponiert« an der Hochschule der Künste Bern.

STEPHAN ZIRWES studierte Klavier und Musiktheorie in Karlsruhe und Basel. Seit 2008 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Bern. Daneben ist er Mitarbeiter im Institut Interpretation, wo er bereits an zahlreichen Projekten zur Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert beteiligt war. 2015 schloss er seine Dissertation zur Lehre von der Ausweichung in den deutschsprachigen theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts an der Universität Bern ab.

HKB
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts

Dieses Buch ist im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Eos*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hambug geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2019. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-94-9

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern

ISBN 978-3-931264-94-9