

KLAVIERSPIEL UM 1905 IM SPIEGEL DES WELTE-MIGNON-SYSTEMS

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Manuel Bärtsch

Promotionsdatum: 20.März 2020

eingereicht bei

Prof. Dr. **Cristina Urchueguía (Institut für Musikwissenschaft)** der Universität Bern

und

Prof. Dr. **Kai Köpp**, Hochschule der Künste Bern

Manuel Bärtsch

Rautistrasse 315
8048 Zürich

Matrikel-Nr. 11-130-333

Bern, den 18.12.2019



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Erklärung zur Dissertation

Hiermit bestätige ich, dass ich die Dissertation (Titel):

Klavierspiel um 1905 im Spiegel des
Welt-Mignon-Systems

im Fach

Musikwissenschaft

unter der Leitung von Prof. Dr.

Cristina Urdueguía

ohne unerlaubte Hilfe ausgeführt und an keiner anderen Universität zur Erlangung eines akademischen Grades eingereicht habe.

Datum

17.12.2019

Unterschrift

Manu Baul

Vorwort

Als ich vor acht Jahren zum ersten Mal im Augustinermuseum Freiburg in Breisgau auf das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier traf, ahnte ich noch nicht, dass sich die Beschäftigung mit diesem System zu einer solch umfangreichen Untersuchung ausweiten würde. Klar war hingegen vom ersten Moment an, dass die Abspiegelung einer Klavierrolle auratische Wirkung haben kann: Chopins Nocturne op.15/2 in der Interpretation von Camille Saint-Saëns auf dem Flügel von Edwin Welte hinterließ bei mir den Eindruck, dass Saint-Saëns tatsächlich am Flügel sitze und nur – wohl wegen seines Alters – unsichtbar sei.¹

Schon dieser erste Eindruck zeigte mir, dass man sich diesem Instrument von verschiedenen Seiten nähern kann: Faszinierte mich auch die mediale Aura des Welte-Mignon, so war doch schnell klar, dass sich mein Hauptinteresse als Pianist auf die Rollen und die darin gespeicherten Interpretationen richten werde. Da diese Wiedergaben jedoch vom Reproduktionssystem abhängen, lernte ich ganz verschiedene Forschungsgemeinschaften kennen; es gibt eine konservatorische und technisch-organologische Forschung, die aufführungspraktische Bewegung hat diese Rollen als Quellen entdeckt, und die empirische Interpretationsforschung misst sie gerne aus, gerade auch weil ihre Möglichkeiten im Zeitalter der Digitalisierung in stürmischer Entwicklung begriffen sind. Überall gibt es offene Fragen, die allerdings ganz unterschiedliche Dinge betreffen, und trotz allseitiger Bemühung scheinen mir diese Forschungsgruppen gewisse Verständigungsprobleme noch nicht ganz überwunden zu haben. Es wäre nun eine Möglichkeit gewesen, mit der Beantwortung einer solchen Frage eine entsprechende Community direkt zu adressieren. Mir schien jedoch, dass eine Kombination dieser Ansätze mit einer historischen und pianistischen Perspektive aufschlussreichere Resultate liefern könne. Diese Grundanlage der Studie hatte einige Schwierigkeiten in der Darstellung zur Folge; insbesondere die Einführung, aber auch die einleitenden Teile der Analysen mussten sicherstellen, dass einem breiteren Fachpublikum als nur gerade den wenigen auf diese Fragen spezialisierten Fachleuten die für das Verständnis der Argumentation nötigen Informationen an die Hand gegeben werden, ohne dabei auf Diskussionen einzugehen, die abseits der Zielsetzung dieser Arbeit liegen, ohne aber auch der Versuchung der allzu starken Vereinfachung zu erliegen.

Eine spezifische, eher psychologische Gefahr bestand in einer eigenartigen Wirkung der zu analysierenden Klangdokumente. Dass man sich bei einer solchen Arbeit auf Ungewöhnliches einlässt, ist selbstverständlich. Es gibt aber auch eine Faszination des Fehlerhaften, eine Art musikalisches Pidgin, das seine eigene Rhetorik entfaltet,² dergestalt, dass man nach einem Tag Beethoven mit Welte bereit ist, Klangerlebnisse musikalisch interessant zu finden, deren Merkmale nicht auf die damaligen Interpreten, sondern auf die Defizite des reproduzierenden Instruments zurückgehen.

Ein weiterer grundsätzlicher Entscheid bestand darin, insofern von der üblichen Systematisierung solcher Arbeiten abzuweichen, als dass kein starkes Paradigma benutzt wird, um die Arbeit thematisch von vorneherein zu bündeln und zu etikettieren.³ Ein entsprechender Versuch, eine umfassende

¹ Es stellte sich im Verlauf dieser Arbeit heraus, dass dieser Eindruck stark vom Zustand des Reproduktionsinstruments abhängt; die Illusion findet nur statt, wenn das Reproduktionsinstrument sowohl in klavierbauerischer als auch in pneumatischer Hinsicht hervorragend gewartet und kundig bedient wird. Im Falle des Augustinermuseums waren für diesen nahezu idealen Zustand Hans-W. Schmitz, Gerhard Dangel und das Pianohaus Lepthien verantwortlich.

² Dieser Gedanke stammt aus einem Seminar der Graduate School of the Arts, vgl. Robert Stockhammer: Waiting for the Barbarismos. An African Reading in/of the Rhetoric Tradition. In: Neohelicon XXXII 2, Heidelberg, 2005. S 303-312.

³ Ausführlicher dazu: Manuel Bärtsch: Wer hat das schönste Paradigma? Interpretationsforschung unter der Lupe. In: Dissonance/Dissonanz, 2016, Nr. 135. S. 2-8.

Bestimmung des Begriffs Interpretation zu schreiben, ergab überambitionierte und unterkomplexe Resultate; es musste also das Wagnis eingegangen werden, mit einer wohldefinierten Versuchsanordnung empirisch vorzugehen und sich in diesem Prozess auf die zunächst schwierig zu verstehenden Ergebnisse einzulassen.⁴ Dass auf diese Weise am Ende doch eine geschlossene Darstellung möglich war, gehörte zu den angenehmen Überraschungen dieser Arbeit.

Ohne tatkräftige Unterstützung von vielen Seiten wäre daraus allerdings nichts geworden.

Die lange Liste der Personen, denen ich zu großem Dank verpflichtet bin, beginnt mit meiner Doktor-mutter Frau Prof. Dr. Cristina Urchueguía, die mich ermutigte, diesen ungewöhnlichen Weg einzuschlagen, mich von intellektuellen Abwegen abbrachte, mit ihren präzisen Kommentaren die Konzeption der Studie entscheidend schärfte und meine Neigung zum essayistischen Barock erfolgreich unterband. Auf Prof. Dr. Kai Köpp geht es zurück, dass ich überhaupt auf das Welte-Mignon als Quelle der Interpretationsforschung aufmerksam wurde; in den Diskussionen mit ihm und seiner Forschungsgruppe mit Johannes Gebauer und Camilla Köhnken habe ich viel gelernt, wie auch in den Kolloquien und Seminaren des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Bern und in den Gesprächen mit Prof. Dr. Anselm Gerhard. Die konstante intellektuelle und dokumentarische Hilfe meines Kollegen Sebastian Bausch war für diese Arbeit außerordentlich wichtig; seiner Bereitschaft, neue eigene Forschungsergebnisse jederzeit zu teilen, verdanke ich es, dass ich während der langen Entstehungszeit dieser Arbeit in technischer und inhaltlicher Hinsicht stets mit den neuesten Entwicklungen konfrontiert wurde; und sein Enthusiasmus für die Rollenforschung half mir über einige analytische Durststrecken hinweg. Entstanden ist diese Dissertation im Rahmen des von Thomas Gartmann geleiteten SNF-Projektes „Ignaz Moscheles’ Beethoven-Editionen sowie Welte-Aufzeichnungen als Quellen pianistischer Aufführungspraxis und Interpretationsästhetik zwischen 1830 und 1914“ an der Berner Graduate School of the Arts, wo ich auch zahlreiche Anregungen erhielt, die den Blick über die disziplinären Grenzen herausforderten. An Dr. Thomas Gartmann geht ein besonderer Dank dafür, dass er auch noch so lange und unfertige Texte vollständig durchlas und erhellend kommentierte. Schließlich wäre dies alles unmöglich gewesen ohne die praktisch jederzeit verfügbare Unterstützung von Gerhard Dangel, des Augustinermuseums Freiburg i.Br., des Museums für Musikautomaten in Seewen unter der Leitung von Dr. Christoph Hänggi und des Sammlers André Scheurer; auch die technischen Erklärungen am Instrument von Hans-W. Schmitz und Heinrich Sulzener waren unverzichtbar. Die Dauerleigabe eines Welte-Instruments mit einer bedeutenden Rollensammlung der Erbegemeinschaft Niggeler, eine Initiative von Hans-Ulrich Lanz für die Forschungsabteilung der HKB, half durch den damit verbundenen täglichen Umgang mit einem Welte-Klavier stark beim Verständnis der Möglichkeiten und Grenzen des Instruments. Der Rollenscanner, eine Konstruktion von Prof. Daniel Debrunner leistete entscheidende Hilfe, und unter seiner Leitung entwickelte David Luggen eine Analysesoftware, die ganz neue Untersuchungen insbesondere durch ihre Kollationsfunktionen ermöglichte. Nicht zu vergessen ist das Verständnis und die Unterstützung meiner Arbeitgeber, des Instituts Interpretation und des Fachbereichs Musik der HKB und meiner Familie, die das Ende der Arbeit kaum erwarten kann.

Was trotz dieser umfassenden Hilfe und Betreuung an Ungenauigkeiten noch stehenblieb, verantwortete ich ganz allein.

Zürich, den 14.12.2019

Manuel Bärtsch

⁴ Hier ergibt sich eine gewisse Parallele zu Hans-Jörg Rheinbergers Experimentalsystemen, siehe Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Göttingen, 2001.

Inhalt

Einführung	10
Fragestellungen und struktureller Überblick	10
Historische Einordnungen	12
Ein Blick in die Rollenkataloge	15
Forschungsstand	19
Traditionen	19
Quellenkritische Forschung	20
Interpretationsforschung heute	21
Quellenkritik	23
Funktionsprinzipien	23
Die empirische Abspielung	25
Die Rolle als Interpretationsdokument	28
Aktuelle Situation	33
Ohne Edition? Beobachtungen zu einer vermeintlichen Voraussetzung	34
Bewertung	43
Methodik	45
Befund	46
Kontextualisierung	49
Deutung	49
Beethovens letzte Sonate	51
Ausgangslage	51
Beethoven, der „Inbegriff“	51
Das numinose «Spätwerk»	52
Die schwierige letzte Sonate	53
Offene interpretatorische Fragen	54
Die Aufnahmen	55
Daten	55
Biographische Konstellation	56
Befund	58
Die Introduction des ersten Satzes	58
Allegro con brio ed appassionato	61
Arietta und Variationen	66

Synopsis	79
Kontext	79
Die musikalischen Texte: Hans v. Bülow, Hugo Riemann, Frederic Lamond	80
Strukturdarstellung	87
Emil Gerber: Ein Rezeptionsdokument	95
Fazit	98
Interpretatorische Reaktion auf die Aura der Sonate op.111	98
Die Suche nach der metrischen Ambivalenz	99
Emphatisches Klima	99
Performative Extremsituationen: Ferruccio Busoni und Emil von Sauer spielen Liszts Don-Juan-Paraphrase	101
Ausgangslage	101
Paraphrasen als anrühiges Genre	101
Die Don Juan-Paraphrase	103
Biographisches zu den Pianisten	108
Offene Fragen	109
Aufnahmen	110
Daten, Spezifika	110
Befund	110
Das Verfertigen von Aufnahmeversionen	111
Physiologische Spuren der pianistischen Ausführung	113
Klangfarbe	117
Komplizierte Wiedergabe populärer Themen	123
Kontext	125
Busonis «kritisch-instruktive» Edition	125
Deutung	133
Ironische Überhöhung	133
Die unsichtbare Geste	135
Das Primat der Performativität	136
Valses lentes, vales brillantes: Französische Walzer in der Ausführung ihrer Komponisten	137
Ausgangslage	137
Die Kompositionen	140
Befund	142
La plus que lente	142

Valse nonchalante	151
Synopsis	153
Kontext	154
Der französische Walzer	154
Das Wiener Modell	161
Deutung	164
„Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt“ – Alfred Reisenauer und Bernhard Stavenhagen	166
Ausgangslage	166
Liszt-„Schule“	166
Biographisches	167
Rhapsodien	172
Zusammenfassung	173
Befund	174
Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. Alfred Reisenauer	174
Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 12. Bernhard Stavenhagen	181
Kontext	184
Kompositions- und klaviertechnische Einordnungen	184
Improvisation, Komposition, tradierte Varianten?	189
Fazit	195
Die Nähe zu Liszt	195
Intertextualität	196
Erinnerung und Konfabulation	197
Synopsis	
Quellenbewertung	197
Klavierrollen für das Welte-System	197
Intermediale Vergleiche	198
Instruktive Editionen, Annotationen, Skizzen	198
Zusammenfassungen	199
Aufführungspraktische Beobachtungen	199
Pianistische Interpretation um 1905	202
Ausblick	204
Quellenverzeichnis	206
Nachlässe	206

Rollendigitalisate	206
Aufnahmen	207
Label <i>tacet</i> . The Welte Mignon Mystery:	207
Eigene Aufnahmesessions	207
Verzeichnis der zitierten Literatur	207
Web	212
Hörbeispiele youtube	212
Benutzte Notenausgaben	213
Anhang 1.1	215
Anhang 1.2	216
Anhang 1.3	217
Anhang 1.4	217
Anhang 1.5	218
Anhang 1.6	218
Anhang 1.7	219
Anhang 1.8	219
Anhang 1.9	220
Anhang 1.10	221
Anhang 1.11	222
Anhang 2.1	223
Anhang 2.2	223
Anhang 2.3	224
Anhang 2.4	224
Anhang 2.5	225
Anhang 2.6	226
Anhang 2.7	227
Anhang 2.8	227
Anhang 2.9	228
Anhang 2.10	229
Anhang 2.11	230
Anhang 3.1	231
Anhang 3.2	232
Anhang 3.3	233

Anhang 4.1	235
Anhang 4.2	236
Anhang 4.3	237
Anhang 4.4	238
Anhang 5.1	239
Anhang 5.2	240

Einführung

Fragestellungen und struktureller Überblick

Diese Arbeit untersucht das Klavierspiel um 1905, wie es sich in den Aufnahmen für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier zeigt. Bis zu welchem Grad kann mittels dieses Mediums auf das damalige Klavierspiel geschlossen werden? Nach welchen Regeln, Gesetzmäßigkeiten, Gewohnheiten oder Sachzwängen richtete sich das klingende Resultat? Wie verhalten sich die verschiedenen Agentia einer Interpretation, die Auffassung des Notentexts, die pianistische Körperlichkeit, aufführungspraktische Traditionen und Individualstil zueinander? Wie verändern sich diese Kategorien je nach Objekt der Untersuchung, und erweisen sich die dank dieses spezifischen Mediums erzielten Ergebnisse als so konsistent, dass mittels der erwähnten Kategorien auf allgemeine Charakteristiken der pianistischen Auführungskultur im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geschlossen werden kann?

Diese übergeordneten Fragen verorten die vorliegende Untersuchung in der Geschichte der Interpretationsforschung der letzten dreißig Jahre und basieren auf einem Forschungsstand, der gerade im Hinblick auf dieses spezifischen Reproduktionssystem mittlerweile eine solide Grundlage für genaue Untersuchungen bietet. Die Rollenaufnahmen für das Welte-Mignon-System sind aus mehreren Gründen eine besonders interessante Quelle, um diese Fragen einer Beantwortung zuzuführen: Erstens dokumentieren sie eine Zeit des musikalischen und personellen Umbruchs, die eine besondere Vielfalt in Hinsicht auf interpretatorische Vorgehensweisen, pianistische Verfahren, musikalische Traditionen und kreative Lösungen verspricht. Zweitens tun sie dies in einer spezifischen, für die Dokumentation von Klavierspiel besonders geeigneten Weise. Da sich die instrumentale Bedienung des Klaviers im Vergleich etwa zum Spiel auf einem Streichinstrument relativ einfach in einzeln messbare Parameter auflösen lässt, entsteht auf den Rollen ein vereinfachtes, doch in seinem Informationsgehalt immer noch äußerst detailliertes Interpretationsdokument, das unter Beachtung quellenkritischer Einschränkungen dem Betrachtenden präzise Einblicke in physische und musikalische Details der Interpretationen erlaubt. Und drittens kommt durch die Tatsache, dass für das Welte-System bis zu einer Viertelstunde ohne Unterbrechung aufgenommen werden konnte,⁵ ein besonders substantielles Repertoire in den Blick, das sich in akustischen Aufnahmen erst Jahrzehnte später findet; so ist es zum Beispiel aus medialen Gründen unmöglich, auf anderem Weg über die Ausführung der späten Sonaten Ludwig van Beethovens um 1900 klingende Auskunft zu erhalten.

Die Medialität des Welte-Mignon-Verfahrens zeigt aber nicht nur diese dokumentarische, sondern auch eine illusionistische Seite; paradigmatisch dafür ist die Tastenbewegung, die den Eindruck des von einem unsichtbaren Pianisten gespielten Instruments maßgeblich mitverursacht; dabei ist sie technisch nicht nur verzichtbar, sondern beeinträchtigt die einwandfreie Abspielung.⁶ Diese beiden Absichten der Konstrukteure, die für einige Widersprüche sowohl in der Anmutung der Abspielungen wie auch in den Rollendokumenten selbst verantwortlich sind, können nur mit einem gewissen methodischen und technischen Aufwand getrennt werden. Die teilweise Intransparenz des Aufnahme- und die Vereinfachung des Wiedergabevorgangs machen die Quellenkritik zu einer komplexen Herausforderung. Die Frage, wie weit das Vertrauen in die dokumentierten Informationen gerechtfertigt ist, bildete bislang für jede Arbeit zu Klavierrollen eine unumgängliche, wenn auch derart weitläufige Aufgabe, dass sie die eigentlichen inhaltlichen Ziele der Untersuchungen oft zu überlagern drohte.

⁵ Zu Beginn etwas weniger, circa 12min, danach wird diese Länge sukzessive auf bis zu 18min gesteigert.

⁶ Gerhard Dangel pflegt bei Abspielungen auf dem Welte-Instrument des Augustiner-Museums die Tastenbewegung auszusprechen.

Es ist eine Absicht dieser Arbeit, diese technischen Schwierigkeiten soweit aus dem Weg zu räumen, wie es die Beantwortung der eingangs skizzierten Fragestellungen erfordert, ohne den Versuch zu unternehmen, alle offenen technischen Fragen zu klären. Nach der Analyse soll die Qualität der erzielten Ergebnisse in Bezug auf Genauigkeit, Reichhaltigkeit und kontextueller Anschlussfähigkeit ihrerseits über den Wert von Methodik und Quelle Rechenschaft ablegen.

Der Gesamtkatalog der europäischen Rollen für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier verzeichnet über viertausend Rollen,⁷ wobei etwa ein Viertel davon für die Beantwortung der eingangs gestellten Fragen relevant sein könnte, der Rest sind Rollen mit Unterhaltungsmusik, gezeichnete Rollen, populäre Lieder und Ähnliches, ein Material, das noch kaum erforscht ist. Diese ungeheure Menge an Forschungsobjekten, von denen bisher nur ein kleiner Teil wissenschaftlich diskutiert wurde, stellt eine große Versuchung für weit ausgreifende Untersuchungen dar; dieser Versuchung steht jedoch die großen Datenfülle jeder einzelnen Aufnahme im Wege. Die deshalb nötige starke Eingrenzung des zu analysierenden Materials berücksichtigt verschiedene Faktoren. Zunächst drängte sich in Anbetracht der Forschungsgeschichte mit einigen aussagekräftigen diachronen Untersuchungen eine synchrone Anlage auf, und es war naheliegend, als Zeitraum den unmittelbaren Beginn der Welte-Aufzeichnungen zu wählen, da der überwiegende Teil der Aufnahmen in den ersten drei Jahren der Firmengeschichte eingespielt wurde. Eine starke Einschränkung ergab sich aus der Tatsache, dass viele Aufnahmen, die in den Katalogen von Larry Sitzky⁸ oder Dangel/Schmitz verzeichnet sind, heute nicht mehr gefunden werden können; dies betraf ungefähr einen Drittel der für diese Untersuchung in Betracht gezogenen Rollen. Ein weiteres Drittel war nur als virtueller Datensatz oder als Rollenkopie, nicht aber als Original lokalisierbar oder stand nicht für einen Scan zur Verfügung; die durchgeführten quellenkritischen Untersuchungen machten es unverzichtbar, mit den Originalen zu arbeiten. Dafür stellte sich heraus, dass sich in den großen Rollensammlungen des Augustinermuseums Freiburg im Breisgau und des Museums für Musikautomaten in Seewen (SO) relativ viele Aufnahmen desselben Stücks in verschiedenen Interpretationen erhalten haben. Dies ermöglichte es, innerhalb des historischen Querschnitts eine komparative Anlage der Analysen zu wählen.

Trotz dieser vom Material vorgegebenen Grenzen blieb noch genügend Auswahl, um die Analysen inhaltlich nach historischer Relevanz zu ordnen. So behandeln die ersten beiden Kapitel Stücke der Klavierliteratur, die aus entgegengesetzten Gründen um 1905 ikonisch waren: Die letzte Sonate von Ludwig van Beethoven galt als Herausforderung für tiefsinnige Interpretinnen und Interpreten, die *Réminiscences de Don Juan* von Franz Liszt wurden als pianistischer Prüfstein gefürchtet. Als Kontrast folgen diesen beiden langen, komplizierten und vielbesprochenen Werken zwei Analysen, die informellere Musik in den Blick nehmen: Konzertwalzer für Klavier und Ungarische Rhapsodien von Franz Liszt. Mit dieser Anlage sollen Grenzpositionen in Bezug auf den Werkbegriff, auf die Performativität, den Traditionseinfluss und der kreativen Aneignung beleuchtet werden. Die interpretatorischen Reaktionen, die von diesen Extremsituationen ausgehen, könnten wiederum in unterschiedlicher Intensität in anderem Repertoire wiedergefunden werden.

Zwei methodische Hauptschwierigkeiten waren zu überwinden: Da es ja gerade ein Alleinstellungsmerkmal dieser Quellengattung ist, weiträumige musikalische Formen dokumentieren zu können, erschien es wichtig, diesen Vorteil nicht durch eine enge Vorauswahl der zu analysierenden Stellen zugunsten einer Begrenzung des Arbeitsaufwandes zu verlieren. So liegen den Analysen Befunde

⁷ Gerhard Dangel, Hans-W. Schmitz: Welte-Mignon Klavierrollen. Gesamtkatalog der europäischen Aufnahmen 1904-1932 für das europäische Welte-Mignon Reproduktionspiano. Stuttgart, 2006.

⁸ Larry Sitzky: The Classical Reproducing Piano Roll, a Catalog-Index. New York, 1990.

zugrunde, die aus einer akribischen Untersuchung des gesamten Dokumentationsmaterials entstanden. Eine Gesamtdarstellung dieser Untersuchungen erwies sich jedoch als unmöglich, da die Verschriftlichung ein unakzeptabel hermetisches Ergebnis zeitigte; eine Auswahl der Befunde war unausweichlich. Diese richtet sich nach drei Kriterien: Nach der Häufigkeit und Konsistenz des gefundenen Phänomens, nach seiner intermedialen Kontextualisierbarkeit und nach der Bedeutung, die der Schreibende aus seiner eigenen, reflektierten künstlerischen Perspektive dem Befund beimaß. In diesem letzte Kriterium konkretisiert sich eine aufführungsgeleitete Herangehensweise, die die besondere Erfahrung des praktischen Musikers in die Reflexion integriert; eine genaue Beschreibung dieser Perspektive soll es ermöglichen, die Paradigmata des Schreibenden zu verstehen und ihren Einfluss auf diese Selektionsprozesse nachvollziehen zu können. Die zweite Schwierigkeit bestand darin, den Befunden Bedeutung zu geben; der potentiellen Kontingenz von Interpretationsanalysen wird mit einer möglichst genauen Kontextualisierung begegnet, wobei die angestrebte historische und personelle Nähe des Kontextmaterials dazu führte, dass unter anderem Quellen angezapft wurden, die ihrerseits eine Diskussion über ihre Konsistenz herausfordern.

Die Analysen liefern zwei prinzipiell verschiedene Arten von Resultaten: Eine Absicht der Auswertung zielt darauf, Interpretation um 1905 so gesamthaft wie möglich zu beschreiben; dabei werden aufführungspraktische Stilmittel, aber insbesondere auch deren Wechselwirkungen zu formalen, performativen und improvisatorischen oder kompositorischen Verfahrensweisen beschrieben. Die zweite Zielsetzung ist eine Bewertung des Quellenmaterials angesichts der Konsistenz der Resultate, und zwar einerseits der Klavierrollen, andererseits auch der manchmal experimentell eingesetzten Kontextquellen.

Soweit ein Überblick; die skizzierten Zusammenhänge werden im Folgenden eingehend dargestellt.

Historische Einordnungen

Mit der Erfindung der Reproduktionsklaviere erfolgte nach 1904 im Bereich der mechanischen Musikinstrumente ein Paradigmenwechsel. Die Vorgängerkonstruktionen, mit denen sie viele technische Ähnlichkeiten teilen, wurden zu ganz anderen Zwecken hergestellt: Orchestrrien dienten sowohl der Unterhaltung wie auch der Verblüffung des Publikums, wobei die technische Faszination Teil der Unterhaltung war.⁹ Die Selbstspielklaviere wie das Pianola waren dazu bestimmt, Leuten, deren manuelle Fähigkeiten nicht zum Klavierspiel ausreichten, trotzdem die Möglichkeit zu geben, ein Stück zu «interpretieren», indem sie Dynamik, Rubato und Pedalisierung den vom Instrument gespielten Noten beim Abspielvorgang hinzufügen konnten.¹⁰ Der Chirurg Ferdinand Sauerbruch spielte auf diese Weise seinen Gästen eine Bearbeitung von Beethovens *Egmont-Ouvertüre* vor.¹¹

Stand bei diesen Vorgänger-Instrumenten also die tätige Mitwirkung und gelegentlich auch die aktive künstlerische Gestaltung der Benutzer im Zentrum, rückte mit der Erfindung der Reproduktionsklaviere die selbständige Wiedergabe in den Vordergrund. Damit traten sie bezüglich Klangqualität und

⁹ Zur Geschichte der Welte-Orchestrrien siehe Durward C. Carter: Welte-Orchestrrien – Jahre der Fülle. In: Aus Freiburg in die Welt. 100 Jahre Welte-Mignon. Ausstellungskatalog des Augustiner Museums Freiburg i. Br. Gerhard Dangel (Hg.). Freiburg 2005. S. 40-59.

¹⁰ Vrgl. Gerhard Dangel: Was ist ein Pianolist? In: ibidem, S. 174-177.

¹¹ Vrgl. Jürgen Hocker: Faszination Player Piano. 2009 Bergkirchen, S. 65

Effekt in eine klare Konkurrenz zu den akustischen Reproduktionsverfahren. In einer Broschüre von 1909 schreibt die Firma Welte:

Was man bisher für unmöglich gehalten hatte, das individuelle Spiel, die persönliche Auffassung eines Künstlers festzuhalten und zu jeder Zeit mit allen charakteristischen Merkmalen wiederzugeben, das war mit einem Schlage gelungen; eine große Perspektive eröffnete sich für die Musikwelt.¹²

Dieser Wechsel von einem Konzept, das die Mitwirkung des Abspielenden herausforderte, zu einer reinen Dokumentationsstrategie, mit der als erste die Firma Welte 1904 warb, leitete einen durchschlagenden ökonomischen Erfolg ein, der viele Konkurrenten auf den Plan rief: Die Firma Hupfeld mit ihrem DEA-System (1907), Philipps Duca (1909), Ampico (1911) und die Aeolian Company mit dem Duo-Art (1914).¹³ Welte baute 1912 eine Fabrik in Poughkeepsie (New York) und war finanziell so stark, dass die Firma die Enteignung dieses Werks im ersten Weltkrieg überstand; erst die Weltwirtschaftskrise und die verbesserte Audio-Aufnahme beendeten den weltweiten Erfolg der Reproduktionsklaviere.¹⁴

Für diesen Erfolg gab es sachliche Gründe wie die offensichtlichen Vorteile in Länge und Klarheit der Aufnahmen im Vergleich mit der akustischen Aufnahme nach der Jahrhundertwende, die höchstens vier Minuten bewältigte, erhebliche Klangverluste gegenüber dem originalen Spiel in Kauf nehmen musste und von den Interpretinnen und Interpreten weitgehende spieltechnische und interpretatorische Anpassungen forderte.¹⁵ Die darüber hinaus wirkende Mischung aus historischem Interesse, Nostalgie, Faszination für das körperlose Klavierspiel und Heldenverehrung zeigt eine Rezension eines Welte-Konzertes aus dem Jahr 1926:

Konzert

Ein eigener Reiz, die Großen, Vollendeten auf dem Klavier an sich vorbeiziehen zu hören, im Wettstreit gewissermaßen, wie bei der Prüfung einer Jury; eine viel höhere Freude, vor Weltes Mignon zurückzudenken an eigene Erlebnisse, tiefe und nachhaltige Lebenseindrücke, die verstorbene Künstler uns in wehevollen Stunden zurückgelassen haben. Zwischen beiden hindurch, Lebenden und Toten, führte uns ein Paulussaalkonzert, das die Firma M. Welte u. Söhne GmbH mit ihrem Welte-Reproduktionsflügel am Mittwoch gab. Es ließe sich dieser Konzertgedanke, der ursprünglich ja nur zu Propagandazwecken gedient haben dürfte, noch ausbauen, etwa zur Ehrung verstorbener Komponisten, deren Werke dann allein, von einer Reihe von Pianisten vorgetragen, zu Gehör kämen. Ich könnte mir in der Tat kaum eine schönere Totenfeier denken, als die vor der Büste des zu Ehrenden beim unbedienten, gewissermaßen vom Künstler verlassenen Flügel. Da scheidet alles Lebendige, und nur der Geist verbindet. [...] ¹⁶

Offenbar erkannten die Interpretinnen und Interpreten schnell, welche Möglichkeiten ihnen diese technische Innovation bieten konnte. Der Wunsch, den eigenen Interpretationen Dauer zu verleihen, lässt sich aus vielen Eintragungen der Pianistinnen und Pianisten in den sogenannten Gästebüchern der Firmen finden, die Klavierrollen aufnahmen. Solche Einträge von Berühmtheiten wurden jeweils zu Werbezwecken benutzt und sind deshalb vielfach überliefert; in der Regel sind sie in den

¹² Ibidem, S. 97.

¹³ Vrgl. <http://www.pianola.org/reproducing/reproducing.cfm>, 5.8.2019.

¹⁴ Zur Geschichte der Firma Welte siehe Hagmann, S. 12-38.

¹⁵ Vrgl. zB. Ferruccio Busoni: Briefe an seine Frau 1913-1923. Friedrich Schnapp (Hg.) Erlench-Zürich/Leipzig 1935. S. 364.

¹⁶ Dr. Gustav Mohr in: Freiburger Zeitung vom 15. Oktober 1926, 1. Morgenausgabe, siehe Anhang 1.1.

Rollenkatalogen zu finden. Auch wenn bei diesen in der Regel euphorischen Urteilen Vorsicht geboten ist,¹⁷ so zeigen sie doch einige Konstanten, die in diese Richtung weisen. Emil von Sauer schreibt:

In ein Zauberreich glaubte ich mich versetzt, eingewiegt in Träume längst verklungener Zeiten, als mir von diesem Wunderapparat die grundverschiedenen Spielweisen meiner einstigen Mitschüler Meister Liszt's entgegenschollen, so plastisch und unverkennbar, dass schon nach einigen Takten über die Person des jeweiligen Interpreten kein Zweifel mehr bestand. Heil unserer Pianisten-Generation! Unsere Töne sind nicht mehr verrauscht für die Ewigkeit, sondern wir dürfen dereinst in dem freudigen Bewusstsein die Augen schließen, dass die Art unseres Wirkens durch Mignon späteren Geschlechtern als Vermächtnis bewahrt bleibt.¹⁸

Eugene D'Albert drückt seine Zufriedenheit darüber aus, dass sein Spiel mittels des Welte-Mignon-Klaviers an die Nachwelt weitergegeben wird,¹⁹ und Frederic Lamond²⁰ und Camille Saint-Saëns²¹ bedauern, dass die Erfindung nicht früher gemacht wurde, weil man dann Chopin und Liszt beziehungsweise Mozart und Beethoven spielen hören könnte.

Oft zeigen diese Äußerungen einen nostalgischen Zug, der die Schreibenden zumindest gedanklich noch stark vom 19. Jahrhundert geprägt erscheinen lässt. Nicht zu vergessen ist allerdings, dass diese Reminiszenzen ebenso oft auf einen persönlichen Bezug zum aufgenommenen Inhalt hinweisen. Das Aussterben direkter musikalischer Zeugen hatte Veränderungen im Verhältnis zur Tradition, zum Notentext und zum Stellenwert des Interpreten zufolge. Diese Veränderungen waren um 1905 naheliegenderweise nach Alter der Komponisten unterschiedlich fortgeschritten, diesbezüglich zeigt die synchrone Anlage der Untersuchungen ein reizvolles Panorama: Bei Beethoven erweist sich diese Ablösung von der auktorialen Überlieferung um 1905 schon weitgehend abgeschlossen, wie die Vorworte verschiedener Sonateneditionen zeigen.²² Im Kreis um Liszt hingegen, der sich im Falle von Beethoven sowohl um die Philologie wie um die Reinterpretation dieser Traditionsobjekte bemüht, ist der Gedanke eines unmittelbaren Traditionszusammenhangs noch sehr präsent, wenn er auch unterschiedliche musikalische Reaktionen auslöst, wie die Aufnahmen der Liszt-Schüler Emil von Sauer und Bernhard Stavenhagen zeigen.

Emil Sauers Zitat weist aber auch darauf hin, dass der «unverwechselbare» Stil eines Pianisten vom Welte-Mignon getreu übertragen werde, sodass über das bloße Anhören der Rollen diese individuellen Merkmale zweifelsfrei zugeordnet werden können. In diesem Zusammenhang entstand auch die Idee des Aufnahmevergleichs: Welte zeigte Abbildungen des Anfangs von vier Rollen des Nocturnes Fis-Dur op. 15/2 «in der Auffassung vier verschiedener Künstler» in ihren Katalogen.²³

Überpersönliche Einflüsse spielen ebenfalls eine große Rolle, vor allem in der Form stilistischer und institutioneller Traditionen. Neal Peres da Costa hat die «longue durée» vieler pianistischer Verfahrensweisen dieser frühen Klavieraufnahmen nachgewiesen.²⁴ Interessant erscheinen neben diesen gut erforschten pianistischen Stilmerkmalen vor allem Traditionen, deren Grad an Verschriftlichung in keinem Verhältnis zur praktischen Bedeutung steht. Insbesondere der Klavierwalzer fällt hier auf: Auch

¹⁷ Vrgl. Hocker: «Pianistenuurteile – kritisch gesehen», S. 150-156.

¹⁸ Zit. Nach Hocker, S. 102f.

¹⁹ Siehe Library of Welte-Mignon (licensee) Music Records, New York 1927. S. 9.

²⁰ Ibidem, S. 110.

²¹ Siehe Hocker, S. 104.

²² Siehe Anhang 2.1.

²³ Vrgl. Hermann Gottschewski, S. 267.

²⁴ Neal Peres da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, 2012.

bei einem Pianisten wie Artur Schnabel, der heute vor allem wegen seiner Pflege anspruchsvoller Werke renommiert ist, machen Walzer fast einen Drittel des aufgenommenen Welte-Repertoires aus, hingegen ist es außerordentlich schwierig, schriftliches Kontextmaterial zur Ausführung von Klavierwalzern zu finden; Walzer spielte man, so scheint es, nach Tradierung und nicht nach Lehrbuch.²⁵

Die Institutionalisierung der Musikausbildung war um 1905 abgeschlossen, wobei neben den großen Konservatorien Schülerkreise um bedeutende Lehrer eine Rolle spielten. Um 1900 waren neben dem bei Welte dominierenden Kreis um Liszt die Schule von Theodor Leschetitzky (1830-1915), die Konservatorien von Leipzig, St. Petersburg und das Conservatoire de Paris. Aber auch diese Institutionen wandelten sich. Das Conservatoire de Paris zum Beispiel, das gerade im Bereich des Klaviers durch die Bedeutung eines Lehrers wie Antoine François Marmontel (1816-1898) eine betont traditionelle und national verankerte Ästhetik verfolgte, wurde von modernen Zeiterscheinungen berührt. So gibt es im *Dictionnaire du Conservatoire* einen ausführlichen Artikel zu den «pianos de réproduction», wenn auch im Text dann ausschließlich die anders funktionierenden player pianos behandelt werden.²⁶

Insgesamt erweist sich die historische Positionierung dieser Untersuchung als hilfreich für die Analysen: Die pianistische Welt um 1905 versteht sich noch weitgehend als Kontinuum des vergangenen Jahrhunderts, empfindet jedoch selbst das Bedürfnis nach Dokumentation und erlebt die ersten Vorboten der Moderne; innert weniger Jahre zeigt sich eine Fülle von verschiedenen Einflüssen und Prägungen, die die Einbettung der nachfolgenden analytischen Resultate in unterschiedliche historische Zusammenhänge und Entwicklungen ermöglicht, wobei die Tatsache, dass die Interpretinnen und Interpreten selbst eine große Zahl von Schriften, Editionen und weiteren Ton-Aufnahmen produzierten, die Kontextualisierung bedeutend erleichtert. Die komplexe Beziehung von Individualstil, Traditionsverhaftung, biographischem Selbstverständnis und eigener kreativer Zutat bildet das Beobachtungsfeld dieser Untersuchung.

Ein Blick in die Rollenkataloge

Die Interpreten

Diese Übergangsphase zeigt sich in den periodisch erscheinenden Rollen-Katalogen des Welte-Systems vor allem in personeller Hinsicht. So nehmen dort Vertreter des akademischen Konservatismus wie der 80-jährige Carl Reinecke (1824-1910) oder Camille Saint-Saëns (1835-1921) ebenso bei der Firma Welte auf wie Ferruccio Busoni (1864-1924), dessen Manifest «Neue Ästhetik der Tonkunst» ihm den Ruf des Futuristen einbrachte. Liszts Schüler der zweiten Generation sind zahlreich vertreten, sowohl Prominente wie Bernhard Stavenhagen (1862-1914) und Alfred Reisenauer (1863-1907) wie auch heute nahezu Unbekannte wie Anatol von Roessel (1877-1967) oder Wera Timanova (1855-1942). Andererseits ist aber auch die Schule von Theodor Leschetitzky (1830-1915) präsent, nicht zuletzt mit ihm selbst, dann auch mit Fannie Bloomfield-Zeisler (1863-1927), Ossip Gabrilowitsch (1878-1936), Mark Hambourg (1879-1960) und anderen. Damals besonders berühmte Interpreten wie Teresa Carreño (1853-1917), Ignacy Paderewski (1860-1941), Eugen d'Albert (1864-1932) und Alfred Grünfeld (1852-1924) stehen neben den Welte-«Hauspianisten» Eugénie Adam-Benard (1862-1925), Richard Buhlig (1880-1952) Hans Haass (1897-1955), der bei Unterhaltungsmusik mitunter auch als John Hare auftritt.

²⁵ Auch dazu gibt es Ausnahmen, wie das Kapitel über die Konzertwalzer zeigen wird.

²⁶ Robert Lyon: Les instruments automatiques. In: Encyclopédie de la musique. Dictionnaire du conservatoire. Albert Lavignac, Lionel de la Laurencie (Hg.) Vol III. Paris 1927. S. 2117-2127. Dort S. 2119-2122.

Viele dieser Interpreten tragen dabei unter anderem eigene Kompositionen vor; es sind aber auch bekannte Komponisten vertreten, die ihre Werke dokumentieren, wie Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Ruggero Leoncavallo (1857-1919).

Die Rollenkataloge vor dem ersten Weltkrieg zeigen also eine große Diversität. Es gelang der Firma Welte während ihres Bestehens immer wieder, führende Pianistinnen und Pianisten, bedeutende Komponisten und alte Traditionsträger zu Aufnahmen zu bewegen. Besonders bemerkenswert erscheint auch die Fähigkeit, Talente zu erkennen, die später die pianistische Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts prägten. So nahmen Artur Schnabel (1882-1951), Rudolf Serkin (1903-1991), Wladimir Horowitz (1903-1989) bereits im Alter von 23-25 Jahren für Welte auf. Andererseits scheint der Welte-Katalog selbst kanonische Auswirkungen gehabt zu haben; es ist auffällig, dass sich Interpreten wie Carlo Zecchi (1903-1984), Youra Guller (1895-1980) und Guiomar Novaës (1896-1979), die im deutschen Sprachraum sonst weitgehend vergessen sind, bei Joachim Kaisers Versuch einer Kanonbildung wiederfinden.²⁷

Es gibt historische Versuche, diese Diversität hierarchisch zu ordnen. Im Zusammenhang mit dem Welte-Mignon ist vor allem Walter Niemann (1876-1953) relevant; er pflegte enge Kontakte zur Firma und erscheint auch als Interpret in den Welte-Katalogen. Sein Buch «Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit» bietet einen umfassenden Überblick über die pianistische Szene um 1919, wobei die geographische Perspektive sich erst im zweiten Teil über Europa hinaus öffnet.²⁸ An der Spitze stehen, wenig überraschend, die Beethoven-Interpreten:

Die großen Beethovenspieler	17
d'Albert. — Lamond. — Ansorge.	
Die großen Virtuosen	23
Busoni. — Godoswky. — Rosenthal. — Sauer.	
Die großen Virtuosinnen	31
Carrefio. — Menter.	
Die großen romantischen Koloristen	36
Reisenauer. — Pembaur.	
Die großen deutschen und österreichischen Akademiker ...	43
Pauer. — Dohnányi. — Backhaus.	
Die großen Chopinspieler	48
Pachmann. — Friedman. — Paderewski.	
Die großen französischen und italienischen Akademiker....	52
Frankreich: Planté. — Delaborde. — Mathias. — Diémer.	
— Philipp. — Rislér. — Pugno. — Cortot.	
— Vifès. —	
Italien:	Rendano. — Consolo.

29

Walter Niemann: Meister des Klaviers (1918). Ausschnitt des Inhaltsverzeichnisses.

Danach folgen zahlreiche Namen, die nicht mehr das Epitheton «groß» tragen dürfen, wobei sich eine Einteilung nach Schulen abzeichnet, die sich teils geographisch definieren, teils nach einer Gründerfigur benannt sind: «Französische und italienische Meisterspielerinnen», «von Rubinstein zu Leschetizky

²⁷ Joachim Kaiser: Grosse Pianisten unserer Zeit. München 1978.

²⁸ Walter Niemann: Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin 1919.

²⁹ Niemann, S. 11.

(Die russischen und deutsch-russischen Virtuosen)», «Lisztspieler und Lisztspielerinnen», die «großen Berliner» etc.³⁰

Diese Gliederung zeigt, wie prominent der Kreis der Pianisten, die biographisch mit Liszt in Verbindung gebracht wurden, damals wahrgenommen wurde. So sind von den ersten zehn genannten Namen nur drei keine Lisztschüler, und auch diese drei haben enge Bezüge zu Liszt: sowohl Busoni wie Godowsky setzen sich stark für Liszt ein, und Sophie Menter war mit ihm eng befreundet. Das Beethoven- und Chopin-Spiel gilt Niemann als eigene Kategorie, Virtuosität und Farbe sind wichtige Attribute der pianistischen Ausführung. Diese Kategorien sind kosmopolitisch, erst danach folgen die nationalen Schulen; deren Vertreter werden als Akademiker bezeichnet, was auf die damalige Bedeutung einer institutionellen Verankerung hinweist. Interessanterweise folgt zwischen diesen Akademien eine Kategorie «Lisztspieler und Lisztspielerinnen», was man in Anbetracht der «Liszt-Prominenz» in den ersten Kapiteln durchaus als Einschränkung verstehen kann. Alles Spätere wird nur noch geographisch eingeteilt, ohne inhaltliche Priorisierung.

Das Repertoire

Die Rollenkataloge spiegeln diese Paradigmen wider, sowohl in personeller als auch in inhaltlicher Beziehung. Von den in Niemanns Buch bis Seite 52 behandelten Interpreten finden sich nur Godowsky, Rosenthal und Menter nicht in den Aufnahmelisten, gerade von den an der Spitze der Niemannschen Hierarchie stehenden Pianistinnen und Pianisten wie d'Albert, Lamond, Busoni, Sauer, Carreño existieren viele Welte-Aufnahmen. Dem Paradigma der nationalen Schulen wurde dadurch Rechnung getragen, dass das Welte-Aufnahmegerät mindestens zweimal ins Ausland transportiert wurde: einmal nach Paris³¹ und 1910 nach St.Petersburg.³² Inhaltlich folgt der Katalog insofern der Niemannschen Hierarchie, als dass für einige Komponisten offenbar Vollständigkeit angestrebt wurde: Dies gilt insbesondere für Beethovens und Chopins Klavierwerk, bis zu einem gewissen Grade auch für Liszt. Von den Klaviersonaten Beethovens fehlen nur die Sonaten Es-Dur op.27/1, F-Dur op. 54 und die «leichten» Sonaten op. 49/1 und op. 49/2. Auch Chopins *Nocturnes* und Liszt's *Ungarische Rhapsodien* finden sich fast vollständig im Rollenkatalog wieder.

Auffällig sind dabei die häufigen Doppelaufnahmen, wobei hier drei Ursachen erkennbar sind: entweder wurde eine alte durch eine neue Aufnahme ersetzt, oder die einer unbekannteren Hauskraft durch diejenige einer Berühmtheit, oder aber Welte legte es bewusst auf einen Interpretationsvergleich an. In die erste Kategorie gehört die Aufnahme des Walzers op. 18/1 von Frédéric Chopin durch Eugenie Adam-Benard. Diese trägt die Nummer 111 und gehörte noch zur experimentellen Produktion des Jahres 1904. Diese Rolle wurde im Januar 1928 durch eine der spätesten Aufnahmen ersetzt: WR [Kürzel für Welte-Rot] 4177 mit Loubka Kolessa. Die Aufnahme des unbekannteren Lucien Wurmser des Walzers As-Dur op. 69/1 (WR 706) von 1905 wurde zwei Monate später durch eine Interpretation von Bernhard Stavenhagen ersetzt (WR 1039). Die Tatsache, dass die älteren -Aufnahmen heute in Sammlungen oft nicht mehr zu finden sind, legt nahe, dass Welte Interpretationen, die sich nicht gut verkauften, mit der Zeit ersetzte und aus dem Programm nahm.

Aufnahmevergleiche wurden aber in vielen Fällen angestrebt. Für das am meisten besprochene Stück in der Klavierrollenforschung ist das belegt: immer wieder findet sich der Vergleich von vier Aufnahmen des Nocturnes op.15/2 von Frédéric Chopin als Werbebild in den Welte-Katalogen. Bei anderen

³⁰ Ibidem.

³¹ Vermutlich zwischen 1912 und 1913.

³² Dangel/Schmitz, S. 24f.

ikonischen Werken scheint dies ebenfalls zuzutreffen, so insbesondere bei denjenigen Beethoven-Sonaten, die pittoreske Titel erhielten; «*Pathétique*», «*Appassionata*» und «*Mondscheinsonate*» finden sich jeweils in drei verschiedenen Interpretationen nicht nur im synoptischen Katalog von Dangel/Schmitz, sondern auch in den Verkaufskatalogen, zb. demjenigen von 1914. Diese Aufnahmen konnten also gleichzeitig erworben werden. Aber auch unbekanntere Werke gibt es bisweilen in auffälliger Häufung. So gibt es den Chopins Walzer op.70/1 von Frederic Lamond, Bernhard Stavenhagen und Fannie Bloomfield-Zeiser.³³ Die ersten beiden Aufnahmen entstanden im Abstand von 2 Monaten, die letzte nach 3 Jahren.

Insgesamt zeigt also die Strategie des Katalogaufbaus großen musikalischen Sachverstand. Eine nach Publikationsjahr aufgeschlüsselte Übersicht zu den Aufnahmen findet sich bei Peter Phillips. Dabei zeigt es sich, dass in Bezug auf die Häufigkeit Chopin immer an erster Stelle steht, in einer ersten Periode Liszt an zweiter Stelle, der darauf von Beethoven verdrängt wird.³⁴ Dies kann allerdings in die Irre führen, da sich keine Auflagenzahlen erhalten haben. In den Rollensammlungen sind aber diese Aufnahmen in sehr unterschiedlicher Häufigkeit anzutreffen, sodass davon ausgegangen werden muss, dass viele Rollen nur in sehr kleinen, andere in großen Auflagen produziert wurden. So findet sich die Aufnahme des *Liebestraum* Nr.3 von Eugen d'Albert in jeder Rollensammlung, die ich bisher gesehen habe, während Beethovens *Sonate op. 109* mit Conrad Ansorge weltweit in keinem mir zugänglichen Inventar erscheint. Dangel/Schmitz kommen hier zu folgender Übersicht:

Gruppe der TOP 10, 50-40fach vorhanden in den untersuchten Beständen

50x	Nr. 415	Liszt	Liebestraum, Nocturne Nr.3	d'Albert
50x	1263	Paderewski	Menuett, Humoresque de Concert	Paderewski
47x	188	Wagner-Liszt	Isoldens Liebestod	Grünfeld
47x	757	Liszt	II. Ungarische Rhapsodie	Merö
47x	1246	Beethoven	Mondschein-Sonate 1.+2. Satz	Paderewski
45x	192	J. Strauss	Frühlingsstimmen-Walzer	Grünfeld
44x	1249	Chopin	Ballade As-Dur	Paderewski
41x	560	Beethoven	Sonate Pathétique 1. Satz	Lamond
41x	1181	Wagner-Brassin	Rheingold: Walhall	de Greef
40x	367	Chopin	Ballade g-Moll	Carreño

Gerhard Dangel/Hans-W. Schmitz: Liste der heute am häufigsten in großen Sammlungen anzutreffenden Rollen.³⁵

In dieser Liste zeigt sich eine Kombination aus populären Stücken und berühmten Interpreten. Es ist bemerkenswert, dass Welte trotz dieser klaren Präferenz der Kunden Kompositionen der damaligen Avantgarde systematisch dokumentierte, wie zum Beispiel Gustav Mahlers 5. *Symphonie*, Bruchstücke aus *Salome* von Richard Strauss, Kompositionen von Debussy und Ravel jeweils in der Interpretation ihrer Autoren. Nach dem ersten Weltkrieg wird das Welte-Repertoire durch vereinzelte Aufnahmen von Strawinskys *Petruschka*-Bearbeitung, durch proprietäre Kompositionen für das Welte-System von

³³ WR 568, 1038, 1465.

³⁴ Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*. Sydney, 2016. S. 25, S. 35, S. 41.

³⁵ Dangel/Schmitz, S. 37.

Ernst Toch und Paul Hindemith und einer einzigen, jedoch bedeutsamen Einspielung von Musik der zweiten Wiener Schule ergänzt.³⁶

Forschungsstand

Traditionen

Musikalische Interpretation ist ein Gegenstand mit vielen Facetten, der sich in verschiedenen Medien spiegelt, wobei die unterschiedliche Medialität notwendigerweise auf das Resultat der Untersuchungen Einfluss nimmt. Die traditionelle aufführungspraktische Forschung wertete bis vor einigen Jahrzehnten gewöhnlich schriftliche Quellen aus; Editionen, Manuskripte, Traktate, Selbstzeugnisse, Resultate der organologischen Forschung und Rezeptionsdokumente standen dabei lange im Vordergrund.³⁷ Erst in letzter Zeit treten in dieser auf Schriftliches konzentrierten Forschungsrichtung Untersuchungen anderer Materialien wie instruktiver oder annotierter Ausgaben hinzu.³⁸ Die wissenschaftliche Erforschung von Tondokumenten ist ebenfalls ein jüngeres Forschungsfeld, das sich überdies je nach Zielsetzung in unterschiedliche Richtungen aufteilt. Immer noch einflussreich erscheinen dabei die älteren Pionierarbeiten wie zum Beispiel die Untersuchung von Robert Philip,³⁹ deren formaler Gliederung viele nachfolgende Arbeiten sich anschließen.⁴⁰ Auch die im Untertitel «Changing tastes in instrumental performance» sichtbare Zielsetzung dieser Arbeit hatte für viele nachfolgende Publikationen Vorbildcharakter; die diachrone Untersuchung des interpretatorischen Stilwandels nach der Jahrhundertwende ist darum oft ein paradigmatischer Hintergrund vieler Detailuntersuchungen. Eine minutiöse Nachzeichnung der diesbezüglichen Forschungsgeschichte findet sich in der monumentalen Monographie von Lars E. Laubhold zur Interpretationsgeschichte von Beethovens 5. Symphonie auf Tonträgern.⁴¹

Die Forschung an Klavierrollen stellt einen Spezialfall der Interpretationsforschung mit klingenden Dokumenten dar, die aufgrund der technischen Eigenheiten der Quelle früher einsetzte als die wissenschaftliche Erfassung der Audio-Aufnahme. Auf einer Klavierrolle manifestieren sich die Parameter einer Interpretation als Lochungen im Papier, also als digitale Information *avant la lettre*. Inwiefern sich in diesen Daten das Spiel der Künstlerinnen und Künstler wiederfindet, ist Thema des nachfolgenden Kapitels zur Quellenkritik. In den frühen Untersuchungen, die geschrieben wurden, während diese Systeme auf dem Markt waren und die Ausführenden noch konzertierten und manchmal sogar öffentlich in Konkurrenz mit den eigenen Klavierrollen traten,⁴² wird diese Frage kaum diskutiert; Aufnahmen, Rollen und Klavierspiel werden weitgehend gleichgesetzt. Dies gilt zum Beispiel für die Arbeit von Ludwig Riemann (1863-1927), die von besonderem Interesse ist, da ihr Autor der Firma Hupfeld, dem Hauptkonkurrenten von Welte, nahestand und somit Einblick in die Rollenproduktion hatte.⁴³ Anhand dieses Buchs wird auch deutlich, dass die Anfänge der systematischen Musikwissenschaft diesen Forschungszweig stark geprägt haben: Es geht hier nicht um historische Einbindung und Kontext, sondern um die Ergebnisse genauer Datenanalyse. Eine weitere Besonderheit der Klavierrollenforschung zeigt

³⁶ WR 3832 Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op.19. Walter Gieseking (vor 1923).

³⁷ Zb. Clive Brown: Classical and romantic performance practice 1750-1900. Oxford, 1999.

³⁸ ZB. Camilla Köhnken Shapiro: Liszt, Beethoven und Chopin «im Geiste Liszt's». Musikalische Gestaltungsideale der "Liszt-Tradition" im Spiegel von Textquellen, instruktiven Ausgaben und frühen Tondokumenten. Inauguraldissertation 2018, Universität Bern.

³⁹ Robert Philip: Early Recordings and Musical Style. Cambridge, 1992.

⁴⁰ Vrgl. z.B. Anatole Leikin: The performing style of Alexander Scriabin. Ashgate, 2011.

⁴¹ Lars E. Laubhold. Von Norrington bis Nikisch. Beethovens 5. Symphonie auf Tonträgern. München 2014. S. 45-66.

⁴² Vrgl Hocker, S. 155f.

⁴³ Ludwig Riemann: Das Wesen des Klavierklangs und seine Beziehungen zum Anschlag. Eine akustisch-ästhetische Untersuchung für Unterricht und Haus. Wiesbaden, 1911.

sich an der ebenfalls frühen Arbeit von John B. McEwen (1868-1948):⁴⁴ Die auf der Rolle relativ einfach zu messende Zeitgestaltung wird isoliert als Träger des Ausdrucks betrachtet. McEwen schreibt dazu:

Modern taste demands not only the employment of constant gradations and contrasts of tone quantities and qualities, but also a considerable use of variations in time-values. Such time variations constitute what is generally known as 'Tempo Rubato'-literally robbed or stolen time---and have generally been regarded as dependent on the taste and artistic sense of the performer.⁴⁵

Diese beiden Tendenzen, der Ausschluss des historischen Kontexts und der Fokus auf die Zeitgestaltung, finden ihren Höhepunkt in der Dissertation von Hermann Gottschewski, die ihr Programm im Titel trägt: «Die Interpretation als Kunstwerk».⁴⁶ Gottschewski weist in dieser Arbeit nach, dass die Zeitgestaltung von Interpretationen Eigengesetzlichkeiten zeigt, die ohne historischen Kontext und ohne Notentext aus den Daten ermittelt werden können und eine eigenständige Logik zeigen. Deshalb vertritt er die Position, dass Interpretation als autonome, klingende Kunstform eigenen Rechts zu behandeln sei.

Quellenkritische Forschung

Unterdessen hatte mit Peter Hagmanns grundlegender Dissertation eine wissenschaftlichen Kriterien genügende Quellenkritik eingesetzt.⁴⁷ Seine Untersuchung der Orgelrollen, die Max Reger einge-spielte, führte ihn zu einer differenzierten Einschätzung des Quellenwerts:

Die an den Instrumenten durchgeführten Untersuchungen bestätigen somit die Ansicht, der Quellenwert der Welte-Rollen sei insofern eingeschränkt, als sie wohl einzelne Aspekte der Aufführungspraxis zu repräsentieren, die individuelle Kunst eines Interpreten in ihrer Gesamtheit aber nicht zu erfassen vermöchten.⁴⁸

Seither muss jede Arbeit zu Klavierrolleninterpretationen Rechenschaft über ihr Verhältnis zum Quellenmedium geben; oft nimmt diese meist mit großem technischem Aufwand betriebene Quellenkritik einen überwiegenden Teil der Ressourcen in Beschlag. Dies ist der Fall in Ursula Winkels Dissertation zur Dynamik der Welte-Aufnahmen.⁴⁹ Wenn auch die Messwerte dieser Arbeit aus technischen und methodischen Gründen schwer nachzuvollziehen sind, so kommt sie doch zum Resultat, dass die Dynamikspuren auf den Welte-Rollen keineswegs künstlich anmuten, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit eine gemessene Realität widerspiegeln. Hermann Gottschewski liefert in diesem Teil seiner Dissertation wertvolle Hinweise zu Abspielgeschwindigkeit und Rolleneditorik. Hierher gehören auch eine Vielzahl technischer Publikationen, die sich mit Aufnahmeverfahren und Wiedergabe beschäftigen. Besonders hilfreich waren diesbezüglich die Ergebnisse der von Hagmann initiierten Forschung zur Welte-Philharmonie-Orgel. Da für die Orgelrollen ein unvollständiger Aufnahmeapparat gefunden wurde, konnten die Vorstellungen zum Aufnahmeprozess bis zu einem gewissen Grad konkretisiert werden.⁵⁰ Ebenfalls erlaubte die Auswertung der sogenannten Mutterrollen (Masterrollen),

⁴⁴ John B. McEwen: Tempo Rubato or Time Variation in Musical Performance. Oxford, 1928.

⁴⁵ Ibidem, S. 9.

⁴⁶ Hermann Gottschewski: Die Interpretation als Kunstwerk: musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber, 1993.

⁴⁷ Hagmann, Peter: Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik. Bern 1984. <https://freidok.uni-freiburg.de/dnb/download/608>. Besucht am 15.7.2019.

⁴⁸ ibidem, S. 153f.

⁴⁹ Ursula Winkels: Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen : Unter dem Aspekt der Dynamik und des Tempos. Köln 2001.

⁵⁰ Siehe: Hans-W. Schmitz: Untersuchungen am Aufnahmeapparat für die Welte-Philharmonie-Orgelrollen. In: Recording the Soul of Music. Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente? Christoph E. Hänggi, Kai Köpp (Hg.). Bern, 2018. S. 51-67.

Postproduktionsverfahren zumindest im Grundsatz zu beschreiben, obwohl sich während ihrer Erforschung zeigte, dass diese Dokumente nicht den ersten Arbeitsschritt nach der Aufnahme zeigen.⁵¹

Den wichtigsten quellenkritischen Beitrag der letzten Jahre stellt Peter Phillips Dissertation zu den technischen Verfahren der Datenaufbereitung von Klavierrollen-Interpretationen dar.⁵² Besonders wichtig erscheint dabei die dargelegte Methode, die es erlaubt, Klavierrollen nicht nur zu digitalisieren, sondern auch deren Dynamik physikalisch zu emulieren, sodass die Daten einer Interpretation vollständig auf einem virtuellen Instrument wiedergegeben werden können. Damit fällt die Unsicherheit, die das Wiedergabeverfahren auf alten Pneumatiken heute prägt, fort. Diese Emulationen sind von hoher Qualität, basieren aber auf einem physischen Abspielvorgang respektive seiner Nachbildung im virtuellen Modell. Wieweit dieser Prozess von den empirischen Unwägbarkeiten physischer Abspielvorgänge beeinträchtigt werden kann, ist bis jetzt nicht klar. Offenbar braucht Phillips mehrere Abspielungen, bis eine Emulation akzeptabel ist.

Auf diese Weise lassen sich heute Klavierrollen viel umfassender, sicherer und eleganter auswerten als vor ein paar Jahren. Dies hat nun auf die Forschung einen erheblichen Einfluss, denn damit gerät die vollständige analytische Erfassung langer Stücke in den Bereich des Möglichen, und die Fragestellungen müssen sich nicht mehr ausschließlich um die Zeitgestaltung drehen, auch wenn diese ein wichtiger Untersuchungsparameter bleibt.

Interpretationsforschung heute

Die Interpretationsforschung teilt sich heute in zwei prinzipiell unterschiedlich vorgehende Lager, wobei sich die Fragestellungen, das methodische Vorgehen und die Zielsetzungen der von statistischen Methoden aus der Naturwissenschaft inspirierten Forschung und der aufführungspraktisch orientierten Gemeinde nur selten überschneiden. Für die erste Richtung stehen die Resultate, die Nicholas Cook in seinem Buch «Beyond the Score» vorstellt.⁵³ Dieser Forschungszweig steht in der Tradition der frühen systematischen Musikwissenschaft; beispielhaft dafür steht die Frage, ob das Rubato, dessen Beschreibung von Mozart bis Saint-Saëns bemerkenswerte Parallelen aufweist,⁵⁴ auch in den Aufnahmen nachweisen lässt, oder ob die Verbindung von Dynamik und Tempo, das sogenannte *phrase arching*, in den frühen Aufnahmen auftritt.⁵⁵ Die Resultate beider Untersuchungen kommen dabei zum wenig überraschenden Schluss, dass die klingende Wirklichkeit komplizierter ist als es die schriftlichen Äußerungen vermuten ließen, Nicholas Cook schließt daraus: «Once again, then, the conclusion I draw is that written documents are an inadequate means of settling fundamental issues in the history of performance.»⁵⁶ In diesen Arbeiten wird für gewöhnlich mit einer beeindruckenden Zahl an Vergleichsaufnahmen gearbeitet, von denen dann allerdings aus Praktikabilitätsgründen nur ein kleiner Ausschnitt in den Blick genommen werden kann. Aus diesem Grund ist hier auch die automatische Extraktion von Interpretationsmerkmalen ein Thema, denn nur mit einer solchen Automatisierung würden sich die enormen Datenmengen einer Gesamtauswertung von Stücken mit so hohen Vergleichszahlen bewältigen lassen, und die Analysierenden könnten Ihre Verantwortung für ihre unvermeidliche Subjektivität an ein digitales System abgeben. Die Resultate, so statistisch überzeugend sie sich im ersten

⁵¹ Dominik Hennig: Dynamik auf der Welte-Philharmonie-Orgel. Einblicke in den Aufnahme- und Editionsprozess der Firma Welte. In: *Ibidem*. S. 84-92.

⁵² Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility*. Sydney, 2016.

⁵³ Nicholas Cook: *Beyond the score. Music as performance*. Oxford, 2014.

⁵⁴ *Ibidem*, S. 166.

⁵⁵ *Ibidem*, S. 182ff.

⁵⁶ *Ibidem*.

Punkt darstellen, sind im zweiten noch wenig ermutigend.⁵⁷ Es ist auch nicht zu übersehen, dass diese Untersuchungen, zumal wenn sie sich auf Welte-Rollen beziehen, gerne sich mit einer bestimmten Stückauswahl auseinandersetzen: Stücke in mittlerem Tempo, die charakteristische Rubati aufweisen, wie zum Beispiel der Anfangssatz von Beethovens *Sonate op. 27/2* oder Stücke aus Schumanns *Kinderszenen*. Besonders kleinere Werke von Chopin scheinen sich zu eignen: Neben Denis Condons Vergleich von 9 Rollen-Aufnahmen des *Nocturnes op.15/2*⁵⁸ wird das gleiche Stück von Hermann Gottschewski mit durchaus anderen Schlussfolgerungen analysiert,⁵⁹ eine Analyse desselben Materials habe ich aus der Dissertation ausgegliedert und separat veröffentlicht.⁶⁰ Mazurken in mäßigem Tempo werden ebenfalls so häufig in den Blick genommen, dass der Name des dazu geeigneten Teilprogramms des Sonic Visualizers schlicht Mazurka-Plugin heißt.⁶¹ Ebenfalls gerne werden «ikonische» Stücke bearbeitet, da es naheliegenderweise von diesen am meisten Aufnahmen gibt. Lars Laubhold wertet in seinem Buch zur Interpretationsgeschichte von Beethovens 5. Symphonie 135 Aufnahmen aus, was der schriftlichen Fassung ein Volumen von 649 Seiten beschert.

Auf der Seite der aufführungspraktischen Forschung, die vermehrt von Musikerinnen und Musikern mit wissenschaftlicher Qualifikation vorangetrieben wird, interessiert in erster Linie für die praktische Nutzenanwendung der Interpretationsdokumente. Hier wird das musikalische Subjekt der Analysierenden nicht nach Möglichkeit durch Technik ersetzt, sondern methodisch genutzt. Insbesondere die Methode des «Embodiments» hat in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen; die Physis des Analysierenden wird eingesetzt, um ein Gefühl für den Umgang mit den intentionalen, unbewussten und den sich aus spieltechnischen Gegebenheiten ergebenden Phänomenen zu erlangen und somit eine wenn auch nicht trennscharfe, so doch zumindest näherungsweise Unterscheidung zwischen konsistenten und kontingenten Interpretationsmerkmalen zu gelangen.⁶² Für gewöhnlich nimmt diese Forschung die Parameter in den Blick, die schon Robert Philip untersuchte, die nun aber in außerordentlicher Genauigkeit erhoben werden können. Die aktuellste und umfassendste Publikation dieser Art stellt Neal Peres da Costas Buch «Off the record» dar.⁶³ Die Kapitel des Buches sind, wie bei Philip, interpretatorischen Stilmitteln gewidmet, in diesem Fall sind dies: «Dislocation», worunter verschiedene Arten der des asynchronen Spiels beider Hände gemeint ist, unnotierte Arpeggien, metrisches Rubato und andere rhythmische Veränderungen, und schließlich Tempomodifikation. Dabei nutzt der Autor zum ersten Mal in der Forschungsgeschichte ein breites Repertoire; seine Zielsetzung ist es, diese pianistischen Stilmerkmale nicht nur nachzuweisen, sondern auch historisch einzuordnen. In den meisten Fällen gelingt ihm der Nachweis, dass diese eine lange Geschichte haben und oft bis in die Aufführungstraditionen des 18. Jahrhunderts verfolgt werden können. Die Tatsache, dass Peres da Costa diese Stilmerkmale in seinem eigenen Klavierspiel eindrücklich zu integriert weiss, gibt dem Buch zusätzliche Autorität.⁶⁴

⁵⁷ Vrgl. Meinrad Müller, Verena Konz: Automatisierte Methoden zur Unterstützung der Interpretationsforschung. In: Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl (Hrsg.) *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen (Klang & Begriff, 4)*, Mainz 2011, Mainz 2011, S. 139-204.

⁵⁸ *The Amica Bulletin, Journal of the Automatic Musical Instrument Collectors Association* Vol. 32/6. Nov/Dez. 1995, S. 396-404, vrgl. Hocker S. 168.

⁵⁹ Gottschewski, S. 264-307.

⁶⁰ Manuel Bärtsch: Welte vs. Audio. Chopins vielbesprochenes Nocturne Fis-Dur op. 15/2 im Intermedialen Vergleich. In: *Recording the Soul of Music*, S. 106-131.

⁶¹ <http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/>, besucht am 8.10.2019.

⁶² vgl. Kai Köpp, «Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900 – Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung», in: *Gemessene Interpretation*. S. 65-82.

⁶³ Neal Peres da Costa: *Off the record. Performance Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, 2012.

⁶⁴ <https://youtu.be/5kmma3RDu84>, besucht am 27.10.2019.

Während des Umgangs mit den physischen, digitalen und virtuellen Klavierrollen fiel im Verlaufe der dieser Dissertation zugrundeliegenden Forschungsarbeit auf, dass einige Aspekte der Quellenkritik durchaus noch nicht als gelöst angesehen werden können, sondern eine vertiefte Betrachtung verdienen. Bezüglich der Interpretationsanalysen kann festgestellt werden, dass sich komparative Anlagen fast nur in der systematischen Analyserichtung finden, die Auswertung reicherer Materials hingegen nur in der aufführungspraktischen Forschung. Diese Arbeit versucht, wie auf den nächsten Seiten dargestellt, die Vorteile beider Seiten zu vereinen. Dies bedingte jedoch die Erarbeitung einer spezifischen Methodik und einer Quellenbetrachtung, die sich in einigen Punkten an den vorangegangenen Arbeiten orientiert, allerdings im Bereich der Rolleneditorik zu abweichenden Schlüssen kommt.

Quellenkritik

Das vorliegende Kapitel knüpft bei den umfangreichen Arbeiten von Peter Hagmann,⁶⁵ Hermann Gottschewski und Peter Phillips, den Publikationen der Museen in Freiburg und Seewen und den Websites von Denis Hall und Jürgen Hocker an; diese Erkenntnisse werden ergänzt durch die eigenen Erfahrungen, die sich durch die jahrelange Beschäftigung mit Instrumenten, Rollen und der Beobachtung der periodisch notwendigen Wartungsarbeiten angesammelt hat; ein dritter Teil speist sich durch die im departementsübergreifenden Forschungsprojekt der Berner Fachhochschule «Der virtuelle Welte-Flügel» gewonnenen Resultate.⁶⁶ Dieses Projekt wurde nur so weit vorangetrieben, bis klar wurde, dass die angestrebten Hauptresultate einerseits innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit nicht genügend abzusichern waren und dass andererseits ein wichtiger Teil dieses Unterfangens durch die damals neu erschienene Dissertation von Peter Phillips abgedeckt wurde;⁶⁷ die hier angeführten Einsichten stellen gewissermaßen den Beifang dieses Unternehmens dar.

Die folgenden quellenkritischen Betrachtungen und Untersuchungen verfolgen ein dreifaches Ziel: Sie dienen als Basis und Begründung des im nächsten Kapitel dargestellten methodischen Vorgehens; daneben versorgt insbesondere der erste Teil die nicht mit den technischen Eigenheiten des Welte-Systems vertrauten Leserinnen und Leser mit einem Minimum der für das Verständnis der grundlegenden technischen Problematik notwendigen Informationen, und schließlich soll sie diejenigen Resultate zur Diskussion stellen, die der privilegierte Zugang zu den dokumentarischen Quellen mir ermöglichte; für diesen bedanke ich mich herzlich bei den Museen in Freiburg, Seewen, dem Sammler André Scheurer und der Erbegemeinschaft Niggeler.

Funktionsprinzipien

Instrument

Die Funktionsweise des Welte-Mignon-Reproduktionsklaviers ist gut dokumentiert. Die Dissertation von Peter Hagmann⁶⁸ leistete minutiöse Pionierarbeit, sodass hier nur das Notwendigste erwähnt werden soll, um die daraus erwachsenden Konsequenzen verständlich zu machen.

Das Welte-Mignon ist ein pneumatisches Instrument, das Informationen abspielt, die sich auf einer perforierten Papierrolle befinden. Die Konstruktion arbeitet mit Unterdruck, der von einem Windmotor erzeugt wird. Der Unterdruck wird für verschiedene Funktionen benützt: Für den Vortrieb der Rolle, sowohl für die Anschlagsbewegung der Hämmer wie für die Steuerung der Anschlagsstärke, für die

⁶⁵ Siehe vorhergehende Fußnoten und Literaturverzeichnis.

⁶⁶ <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=321>, besucht am 18.10.2019.

⁶⁷ Peter Phillips: Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility. Sydney 2016. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/1639m>, besucht am 18.10.2019.

⁶⁸ Peter Hagmann: Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik. Bern, 1984.

Bedienung der Pedale. Die Rolleninformation wird dabei so gelesen, dass ein Loch im Papier das Vakuum in einem Röhrchen aufhebt, das zu einem von diesem Vakuum geschlossenen Balg führt. Die Geschwindigkeit, mit der sich der Balg öffnet, hängt von der Stärke des Unterdrucks ab, der seinerseits durch zwei von solchen Bälgen gesteuertes Ventilsystemen reguliert wird. Diese beiden Systeme sind für je eine Hälfte der Tastatur zuständig, für den Bass von \underline{C} bis fis' und den Diskant von g' bis g'''' . Innerhalb dieser Tastaturregionen ist zur gleichen Zeit nur eine Dynamik möglich. Das Welte-Mignon wurde in verschiedenen Formen gebaut, zuerst als sogenanntes Welte-Kabinett, dann vor allem als Welte-Flügel, Welte-Klavier und als „Vorsetzer“, eine Art Kommode mit 88 mit Filz überzogenen Holz-fingern, die vor ein Instrument geschoben werden kann und dieses dann spielt.⁶⁹

Rolle

Die Informationen, die das System bedienen, befinden sich auf einer bis zu 30 Meter langen Papierrolle. Es gibt zwei grundlegend verschiedene Kodierungen, die nach der vorherrschenden Farbe des verwendeten Papiers Welte-Rot und Welte-Grün⁷⁰ oder nach der Anzahl der Lochspuren T-100 und T-98 bezeichnet werden. Diese Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit dem von 1904 bis circa 1918 gebauten ursprünglichen T-100-System; diese gilt heute als höherwertig, was zur Folge hat, dass der Forschungsstand zu diesem System ungleich grösser ist als für das Welte-Grün. Beim T-100-System befinden sich an beiden Rändern der Rolle je zehn Spuren, die Dynamik, Pedaleinsatz und Widerstand des Windmotors regeln. Die dynamischen Befehle sind nicht statisch wie bei Konkurrenzprodukten beispielsweise der Firma Hupfeld, sondern lösen langsame und schnelle Crescendi und Decrescendi aus. Zusätzlich gibt es einen Mezzofortehaken, dessen Einsatz die Dynamik bei einer mittleren Lautstärke begrenzt. Seine Aktivierung bewirkt, dass die Dynamik sich nur von piano bis mezzoforte oder nur von mezzoforte bis fortissimo bewegen kann. Auch der Einsatz dieses Hakens wird durch eine Papierspur kodiert.

Aufnahme

Die Firma Welte behauptete von sich, dass ihr System alle Nuancen des Künstlerspiels getreu wiedergibt.⁷¹ Aufnahmen fanden in Studios statt, die im Gegensatz zur damaligen akustischen-Aufnahme ein angenehm natürliches, konzertmässiges Spiel erlaubten, manchmal auch in Gegenwart von Publikum.⁷² Diese Aufnahmeräume sind photographisch gut dokumentiert,⁷³ im Gegensatz zu den technischen Details des Aufnahmeprozesses. Dieser wurde von der Firma Welte streng geheim gehalten, wie bei den meisten Konkurrenzfirmen auch, bei denen sogar auf den Fotos der Aufnahmestudios technische Details wegretouchiert wurden.⁷⁴ Konstrukteure und Beteiligte am Aufnahmeprozess schwiegen darüber Zeit ihres Lebens, und Apparaturen, Masterrollen und Ähnliches, was Aufschluss über die technischen Methoden hätte geben können, wurden durch das Bombardement der Stadt Freiburg am 27. November 1944 vernichtet. Seit der Auffindung eines fragmentarischen Aufnahmeapparats für die Welte-Mignon-Orgel haben sich einige Fragen geklärt.⁷⁵ Die Aufzeichnung eines gespielten Tons erfolgte auf elektrischem Wege; die niedergedrückte Taste schloss einen Kontakt, der bewirkte, dass ein mit Tinte benetztes Rädchen auf einer rotierenden Papierrolle so lange eine Linie zeichnete, wie die Taste gedrückt blieb. Diese Tintenspur wurde nachträglich ausgestanzt. Die rotierende Papierrolle

⁶⁹ Vrgl. http://pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm, 10.10.2019.

⁷⁰ Diese gebräuchliche Bezeichnung ist etwas irreführend: Das Rollenpapier des Welte-Rot-Systems ist nicht immer rot; das des Welte-Grün hingegen in aller Regel grün.

⁷¹ Siehe Hagmann, S. 13.

⁷² Vrgl. Hagmann, S. 51.

⁷³ Vrgl. Zb. Aus Freiburg in die Welt, S. 10, Hocker, S. 91, http://pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm, 12.10.2019.

⁷⁴ Im Fall der Firma Hupfeld vrgl. Hocker, S. 135

⁷⁵ Vrgl. Hans-W. Schmitz: Untersuchungen am Aufnahmeapparat für die Welte-Philharmonie-Orgelrollen. In: Recording the soul of music. Christoph Hänggi, Kai Köpp (Hg.). Seewen, 2013. S. 51-67.

wurde im Unterschied zur Abspielkonstruktion von einem Elektromotor angetrieben, der eine gleichbleibende Umdrehungszeit garantierte. Diese wurde mit einem Fliehkraftmesser kontrolliert. Die für die Welte-Philharmonie-Orgel in Seewen erhalten gebliebenen Masterrollen zeigen einen minutiösen Editionsprozess, in dem die Spieler eingebunden waren.⁷⁶

Der Orgel-Aufnahmeapparat sagt naturgemäß zur Diastematik aus, nicht aber zur Aufnahme der Klavier-Dynamik. Diese war aber die eigentliche Innovation des Welte-Systems, da erst ihre Erfassung eine musikalische Wiedergabe von Klavierspiel erlaubt. Die Funktionsweise der Dynamikaufnahme bei Welte ist bis heute unklar. Richard Simington behauptete, dass sie durch ein unter der Tastatur befindliche Apparatur erfolgte, die die Eintauchzeiten zweier ungleich langer, an der Unterseite der Taste befestigter Metallstifte in eine mit Quecksilber gefüllte Wanne erfolgte.⁷⁷ Diese Theorie wurde vielfach kritisiert und taucht doch in der einschlägigen Literatur immer wieder auf.⁷⁸ Es gibt Anhaltspunkte für die Systeme von Hupfeld und Ampico: Ludwig Riemann beschreibt ein System, bei dem durch unterschiedlich starke Quetschung von Schläuchen unter der Taste ein Dynamikwert ermittelt wird,⁷⁹ und bei Ampico wurde die Dynamik von zwei Redaktoren zeitgleich mit der Aufnahme aufgezeichnet.⁸⁰ Beide Verfahren sind für die Klärung der Frage bei Welte von begrenzter Wahrscheinlichkeit: das Hupfeld-Verfahren liefert statische Werte für jede Taste, während Welte eher eine dynamische Summe einer Tastaturhälfte benötigt, und musikalische kundige Redaktoren sind für die Anfangszeit von Welte nicht nachgewiesen. Ein Anhaltspunkt liefert eine Abbildung einer Mutterrolle in einem amerikanischen Welte-Katalog: hier sieht man zu beiden Seiten der Rolle eine Kurve, die an seismische Messungen erinnert.⁸¹ Diese beiden Kurven beziehen sich auf je eine Tastaturhälfte, was akustische Messung ausschließt, aber ein der seit 1896 bekannten Konstruktion von Binet und Courtier verwandtes System zumindest denkbar macht.⁸² Sie mussten wohl nach der Aufnahme händisch kodiert werden; auf welche Weise dies geschah, ist Gegenstand der laufenden Forschung.⁸³

Die empirische Abspielung

Es wäre nun naheliegend, Aufnahmen von physischen Abspielungen für die Analyse zu verwenden. Für die vorliegende Arbeit hat sich ein solcher Ansatz als ungenügend erwiesen; im Verlauf der Forschungsarbeit trat eine solche Zahl potentiell kritischer und zudem schwer kontrollierbarer Effekte auf, dass ein anderer Weg gesucht werden musste. Die Abspielungen behielten jedoch einen noch zu beschreibenden Platz im analytischen Workflow. Darum seien hier die wichtigsten kritischen Punkte aufgezählt, die während der Orientierungsphase dieser Arbeit aufgetreten sind und die das klingende Resultat grundsätzlich und in relevanter Weise beeinträchtigten. Diese Beobachtungen wurden hauptsächlich an vier verschiedenen Instrumenten gemacht: dem Flügel des Firmeninhabers Edwin Welte im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau, dem Flügel in der Dauerausstellung des Museums für Musikautomaten Seewen,⁸⁴ dem Flügel des Sammlers André Scheurer⁸⁵ und einem Klavier der Erbgemeinschaft Niggeler, das der Forschungsabteilung der HKB freundlicherweise als Dauerleihgabe zur

⁷⁶ Vrgl. Dominik Hennig, Dynamik auf der Philharmonie-Orgel. Einblicke in den Aufnahme- und Editionsprozess der Firma Welte. In: *Ibidem*, S. 84-95.

⁷⁷ Richard Simington: Die abenteuerliche Suche nach den «Schätzen» des Herrn Welte. Ein Augenzeugenbericht von 1948. In: *Aus Freiburg in die Welt. 100 Jahre Welte-Mignon*. Gerhard Dangel (Hg.). Freiburg, 2005. S. 14-29.

⁷⁸ Vrgl. Mark Reinhart: Der Welte-Mignon Aufnahmevorgang in Deutschland. In: *Ibidem*, S. 74-87.

⁷⁹ Ludwig Riemann: *Das Wesen des Klavierklangs und seine Beziehung zum Anschlag*. Leipzig, 1911.

⁸⁰ Vrgl. Reinhart, S. 83.

⁸¹ *Ibidem*, S. 82.

⁸² *Ibidem*, S. 76.

⁸³ Vrgl. http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm, besucht am 10.10.2019.

⁸⁴ <https://www.musikautomaten.ch/mma/de/home.html>, besucht am 10.10.2019.

⁸⁵ <http://www.grammophon.ch/weltemignon.ch.htm>, besucht am 10.10.2019.

Verfügung gestellt wurde. Zusätzlich konnten Wartungsarbeiten an den Instrumenten in Freiburg und Bern beobachtet werden, diese wurden von Hans-W. Schmitz und Heinrich Sulzener vorgenommen. Bei den Abspielungen in Freiburg war der Kurator Gerhard Dangel anwesend, in Seewen der Restaurator Bernhard Prisi.

- Spurverschiebung der Rollen:⁸⁶ Welte-Instrumente besitzen im Gegensatz zu einigen Konkurrenzprodukten keine Papierführung. Es kann also leicht geschehen, dass sich die Rolle im Verhältnis zum Geleitblock verschiebt und dann die Papierlöcher nur noch teilweise oder gar nicht mehr die pneumatischen Befehle auslösen. Da Papier auf unebene Lagerung und Veränderung der Luftfeuchtigkeit reagiert, ist es auch möglich, dass sich nur ein Teil der Spuren nicht dort befindet, wo sie sein sollten.⁸⁷ Aus diesem Effekt resultieren falsche Noten; dies ist ein verhältnismäßig einfach zu entdeckendes Problem. Viel heikler sind nicht oder nur teilweise ausgelesene Steuerspuren. Da es sich nicht um statische Befehle handelt, bewirkt ein Ausfall nicht eine Absenz einer dynamischen Stufe, sondern eine Veränderung der dynamischen Kurve, die unter Umständen ebenfalls plausibel wirkt. Es kann durchaus vermutet werden, dass die Konstrukteure den gelegentlichen Ausfall solcher Befehle voraussahen und mit ihrer Konstruktion dazu beitragen wollten, dass dies nicht sofort auffällt. Dieser Effekt trat bei den Museumsinstrumenten häufig auf; das Welte-Klavier scheint aus konstruktiven Gründen weniger anfällig für diesen Fehler.
- Papierqualität: Welte benutzte unterschiedliche Rollenpapiere, deren physikalische Eigenschaften leicht variieren. Besonders die neu kopierten Rollen benutzen ein deutlich dickeres Papier, das bei den mir zur Verfügung stehenden Instrumenten den Gleichlauf deutlich beeinträchtigt.
- Undichtigkeit: Das bei allen Bälgen verwendete Gummituch ist ein Verbrauchsprodukt, das nach einer gewissen Zeit der Beanspruchung an den Faltstellen undicht wird. Dies ist von außen nicht sichtbar, und die Undichtigkeit entwickelt sich schleichend.⁸⁸ Diese undichten Bälge können fast jeden Teil des Welte-Mechanismus progressiv beeinträchtigen. Auch hier erscheinen die Betonanlagen, das heißt die beiden pneumatischen Steuereinrichtungen der Dynamik, und der Windmotor besonders anfällig.
- Verschmutzte Ventile: Die Miniaturisierung der Pneumatik ist bei Welte so fortgeschritten, dass Staub leicht die Ventile partiell oder vollständig verstopfen kann. Während diverser Abspielungen trat dieser Effekt vor allem bei den Tastenventilen auf, Resultat war eine verminderte Ansprache und Ausfälle bei schnellen Repetitionen.
- Dichtigkeit der Kontaktstelle zwischen Instrument und pneumatischem Einbau beim Welte-Klavier: Wenn nach einem Transport oder einem Aus- und Einbau der Pneumatik diese Kontaktstelle nicht genau passend übereinandersteht oder die Dichtung an dieser Stelle Schaden genommen hat, erhält der Abspielemotor zu wenig Luft. Die Tempi sind dann zu langsam, oder die Dynamik kann halbseitig ausfallen.
- Kontakt zwischen Einbau und Klaviermechanik beim Welte-Flügel: Die Stoßzunge des pneumatischen Einbaus und ihre Auflagestelle in der Klaviermechanik müssen genau aufeinanderpassen, sonst arbeiten die Systeme gegeneinander, was zum Beispiel zur Folge haben kann, dass statt Triller Klopfgeräusche produziert werden. Eine organisatorische Schwierigkeit bei der Beseitigung dieses Problems besteht darin, dass Experten für Welte-Pneumatik und Klavierbauer zusammenarbeiten müssen.

⁸⁶ Vrgl. Hagmann S. 79.

⁸⁷ Vrgl Daniel Debrunner: Von der Welte-Rolle zur parametrisierbaren Wiedergabe auf synthetischen Instrumenten und midi-fähigen Selbstspielklavieren. In: Recording the Soul of Music. Symposium Seewen 2013. S. 96-105, dort Abbildung 1 S. 96.

⁸⁸ Mitteilung von Hans-W. Schmitz.

- Klavierbauerischer Zustand des Instruments:⁸⁹ Auch dort, wo die Pneumatik der Instrumente regelmäßig gewartet wird, tritt oft die klavierbauerische Komponente des Unterhalts in den Hintergrund. Vor allem betrifft dies die Intonation der Hämmer, die meist weder einem historischen Standard noch einer zeitgenössischen *best practice* genügt. Hier kann dann auch eine noch so differenziert funktionierende Pneumatik nichts ausrichten, wenn sie einen steinhart geklopften Hammer bewegt, der bei der sanftesten Berührung einen blechernen Ton produziert; vielmehr führt der Versuch einer Kompensation durch die pneumatische Einstellung zu einem erratischen Abspielverhalten.
- Tempodifferenz bei langen Rollen: Eigentlich ist das Tempo der Rollenabspielung klar definiert. Es gibt zwei Angaben, entweder 3m/min oder 2,9m/min, der Unterschied ist für das Anfangstempo musikalisch kaum relevant. Viel wichtiger ist, dass vor jeder Abspielung die Anfangsgeschwindigkeit jeder Rolle einzeln eingemessen wird, da sich der physikalische Widerstand jeder Rolle anders verhält.⁹⁰ Lange Rollen leisten dabei mehr Widerstand als kurze. Das Geschwindigkeitsverhalten dieser langen Rollen wird nach einigen Minuten je nach aktuellem Zustand des Welte-Instruments schwer voraussagbar.
- Positionierung der Kohlenstifte des Motors: Gemeinhin wird der Elektromotor als stabilste Komponente des Systems angesehen. Beim der HKB zur Verfügung gestellten Welte-Klavier, einem Steinway-Welte-Klavier aus dem Jahr 1914,⁹¹ zeigte sich allerdings, dass die Halterung der Kohlenstifte, die auf der Spule des Motors aufliegen, etwas lose war. Dies bewirkte unerklärlichen Verlangsamung der Abspielung. Eine winzige Bewegung dieser Kohlenstifte hat eine radikale Tempoänderung zur Folge. Während Hans-W. Schmitz hier durchaus Spielraum für Einstellungen sieht, verbietet Heinrich Sulzener jede Manipulation.
- Alterung der Widerstandsfedern. Hans-W. Schmitz weist darauf hin, dass die Federn, die den Ausgleichsbälgen der Nuancierungspneumatiken mit einer definierten Kraft Widerstand leisten, durch Materialalterung versteifen. Der Widerstand wird dadurch grösser, was eine zunehmend eingeschränkte Dynamik zufolge hat. Schmitz ersetzt diese Federn durch ein eigenes System aus zusammengehängten kleinen Federn, deren Widerstand sich subtil anpassen lässt.

Als besonders tückisch erweist sich, dass viele Ausfallerscheinungen durch manuelle Veränderung der Geschwindigkeit oder des Motorwiderstands wenn auch nicht beseitigt, so doch ihre Auswirkung gelindert werden können. Solche Anpassungen waren durchaus von Welte vorgesehen; der Benutzer hat einen Hebel zur Verfügung, der die Geschwindigkeit beeinflusst, und der Wartungstechniker kann mittels der Ledermuttern an den Ausgleichsbälgen der Nuanciervorrichtungen die Gesamtdynamik, aber auch das dynamische Verhältnis der beiden Tastaturhälften zueinander verändern. Diese Einstellungen haben aber ihrerseits Einfluss auf andere Parameter: So kann, wie oben beschrieben, der Widerstand der Federn verringert werden, um den unangenehmen Klang hart gespielter Hämmer zu korrigieren; dadurch verändern sich aber andere Parameter, wie zum Beispiel die Zuverlässigkeit der Ansprache, die allerdings auch durch verunreinigte Ventile verursacht werden könnte. Welte-Instrumente, die künstlerischen Ansprüchen genügen sollen, befinden sich darum meist in einem permanenten Zustand der Revision, bei der die Lösung eines Problems die nächsten Schwierigkeiten nach sich zieht.

Insgesamt zeigen sich also diese mittlerweile über hundert Jahre alten Instrumente als fragil und wartungsintensiv. Diesen Aufwand an Material, Arbeit und kuratorischer Sachkunde können sich in der

⁸⁹ Vrgl: Edoardo Torbianelli, Sebastian Bausch: Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen? In: Recording the soul of music. S. 132-137, dort S. 134f.

⁹⁰ Diese Praxis von Gerhard Dangel hat sich auch bei allen anderen Instrumenten als notwendige Voraussetzung für eine korrekte Wiedergabe erwiesen.

⁹¹ Modell K-W T100 Nr. 169196.

Regel nur Museen leisten, aber auch da sind die Mittel nicht unbeschränkt verfügbar. Es besteht überdies die Gefahr, dass das dazu nötige Wissen und handwerkliche Können dem bevorstehenden Generationenwechsel zum Opfer fällt; von den Experten, mit denen der Autor zusammenarbeitete, hat beim Abschluss dieser Arbeit nur einer das Pensionsalter noch nicht erreicht. Wie un- oder falsch gewartete Instrumente klingen, lässt sich leicht auf youtube verfolgen; solche Abspielungen sind für einen Großteil der Ablehnung verantwortlich, die den Reproduktionsklavieren und ihren Aufnahmen auch heute noch entgegenschlägt. Es gibt weltweit aber einige Instrumente in hervorragendem Zustand; dazu zählen insbesondere der Flügel von Edwin Welte im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau, der Vorsetzer von Hans Schmitz und der Flügel von Denis Hall. Trotzdem erscheint das Ermessen der Techniker auch hier ein so weites Betätigungsfeld zu finden, dass es unvermeidlich war, als Primärquelle nicht die empirischen Abspielungen, sondern Rollenscans zu verwenden.

Trotz aller dieser Schwierigkeiten gibt es einen historischen Anhaltspunkt dafür, wie Welte-Abspielungen klingen sollen. Karl Bockisch nahm für das Label Odeon in zwei Sessions ein umfangreiches Repertoire im Reichsrundfunk auf.⁹² Diese Aufnahmen wurden auf einem Welte-Konzertflügel mit dem T 98-System gemacht, was übrigens die Lehrmeinung, dass es sich dabei um ein minderwertiges System handelt, zumindest relativiert. Heute sind nur ein kleiner Teil dieser Aufnahmen noch auffindbar, sie zeigen jedoch ein überaus elegantes, präzises Klavierspiel mit großer dynamischer Bandbreite, sodass diese Aufnahmen kaum von Liveeinspielungen zu unterscheiden sind. Leider ist dieses Instrument 1945 im Reichsrundfunk verbrannt; jedoch sind von diesen Aufnahmen einzelne Rollen erhalten, die einen interessanten Einblick in Karl Bockischs Praxis bieten (siehe Unterkapitel: Ohne Edition?).

Die Rolle als Interpretationsdokument

Die vielfältigen praktischen Schwierigkeiten, die die empirischen Abspielungen heute verursachen, lenken den Blick auf die Rolle selbst. Diese enthält alle aufgenommenen Informationen; eine geeignete Lektüre sollte also den empirischen Abspielvorgang überflüssig machen. Diesem Zweck diente ein Umbau der Software des von der Berner Fachhochschule für die Seewener Welte-Philharmonie-Orgel entwickelten Rollenscanners.⁹³ Da bekannt war, dass ein Teil der Rollen in der Sammlung des Augustinermuseums handschriftliche Vermerke tragen, wurde eine zusätzliche Farbkamera installiert. Softwareseitig wurde eine mit dem Sonic Visualizer⁹⁴ vergleichbare Zeitanalyse-Funktion implementiert; ebenfalls erschien es wichtig, Rollen kollationieren zu können; die Endversion der Software kann bis zu drei Rollenscans übereinanderlegen; auf diese Weise war es möglich, Abweichungen rasch und sicher zu erkennen. Auch die Umwandlung der optischen Informationen in MIDI-Befehle war verfügbar, jedoch ohne dynamische Emulation. Eine Schnittstelle für mechanisch gemessene Dynamikinformationen wurde vorbereitet; durch den unzuverlässigen Funktionszustand des zur Verfügung stehenden Instruments wurde aber auf den Ausbau dieser Funktion verzichtet, zumal in der Zwischenzeit die dynamisch emulierten Files von Peter Phillips diese Lücke füllten.

Diastematik

Durch die Analyse des Orgel-Aufnahmeapparats ist es klar, wie die Töne des Spielenden ihren Weg auf die Rolle fanden. Ob und wie stark nach der Aufnahme bearbeitet wurde, muss zunächst offenbleiben. Hie und da findet man überklebte Stellen, insbesondere bei frühen Verkaufsrollen. Diese Korrekturen haben in der Regel keine erkennbare musikalische Tendenz und finden sich in allen Spuren; sie sind

⁹² Vrgl Gerhard Dangel: Archäologie eines Klangs. In: Recording the Soul of Music. S. 13-19. Dort: S. 16f.

⁹³ <http://www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-1.html>, <http://www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-2.html>, <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=321>, besucht am 10.10.2019.

⁹⁴ <https://www.sonicvisualiser.org/>, besucht am 13.12.2019.

wohl Korrekturen des Kopierprozesses, auf jeder Rolle dieser frühen Verkaufsphase findet sich der Stempel «kontrolliert». Bei Welte sind im Vergleich zur Konkurrenz zwei Tendenzen auffällig:

- Welte lässt oft falsche Noten stehen, auch wenn sie recht auffällig sind. Eugen d'Alberts fehlerhafte Ausführung des Fugato-Themas im letzten Satz von op.101 bleibt unangetastet, auch wenn es nur eines minimalen Klebers bedurft hätte, um den überflüssigen Ton zum Verschwinden zu bringen.⁹⁵
- Welte verlängert nur sehr selten die Kontaktinformation, die durch die Tonlänge sichtbar wird. Ein Vergleich mit einer Hupfeld-Rolle zeigt, wie genau Welte die Tonenden wiedergibt, unabhängig davon, ob dadurch ein akustisches Ereignis folgt.⁹⁶ Man kann also davon ausgehen, dass Welte-Rollen in der Regel genaue Rückschlüsse über die physische Seite des Vortrags zulassen.

Im Verlauf der Analysearbeit zeigte sich, dass das System mitunter auch ganz subtile Nuancen der Zeitverschiebung, die eigentlich jenseits der Aufnahmegenauigkeit liegen, auf der Rolle kodiert. Ein Beispiel dafür ist der sogenannte «melody-lead»⁹⁷ im Thema des zweiten Satzes von op.111 in der Version von Fannie Bloomfield-Zeisler.⁹⁸ Wie es dazu kommt, ist unklar.

Pedal

Die Pedalbefehle sind einfach zu erkennen, sie befinden sich beim T-100-System auf den nach dem Rücklauf innersten beiden Spuren in der Diskanthälfte, ein Loch auf der Spur 93 hebt die Dämpfer von den Saiten, ein Loch auf der darauffolgenden Spur senkt sie.⁹⁹ Pedalisierung ist ein wichtiges, wenn auch bis jetzt vernachlässigtes Gebiet der pianistischen Interpretationsforschung; es handelt sich hierbei um einen Parameter, der nur mittels Klavierrollen zuverlässig erforscht werden kann. Da schriftliche Instruktionen zum Pedalgebrauch ausgesprochen pauschal bleiben müssen, ist diese Seite der Rolleninformationen besonders interessant. Dabei stellt sich allerdings die Frage, wie diese Befehle gelesen werden sollen. Da der Balg, der das Pedal bedient, im Verhältnis zu den Tastenbälgen ein Mehrfaches an Volumen fasst, wäre es denkbar, dass grundsätzlich eine Verspätung im Verhältnis zu den Tonbefehlen einzurechnen wäre; dies wäre von großer Bedeutung, denn ob ein Pedaleinsatz kurz vor, gleichzeitig oder kurz nach einem gespielten Akkord erfolgt, verändert seine Wirkung fundamental.

Hier hilft nun ein Blick auf die sogenannte Skalenrollen.¹⁰⁰ Davon gibt es drei Ausführungen: eine Skalenrolle, die dem Besitzer zur Funktionskontrolle diene, eine Monteurrolle für den Klaviertechniker und eine Fabrikrolle. Die erste testet nur die Ansprache der Töne, während die zweite den vollen Funktionsumfang prüft; die dritte, von der ich bis jetzt nur ein Exemplar im Besitz von Hans-W. Schmitz gesehen habe, fügt subtile Tests durch, die zum Beispiel die Durchlässigkeit der Ventile sicherstellen. In der zweiten Variante gibt es nun einen Test, der die Ansprache des Pedals prüft, indem ein sehr kurzer Ton und ein Pedalbefehl gleichzeitig gelocht sind; das Pedal muss den Ton verlängern.¹⁰¹ Dieser Test zeigt also, dass der Pedalbefehl bei korrekt funktionierender Pneumatik gleichzeitig mit den Tönen auslösen muss; er kann also ohne Verzögerung gelesen werden.

In einer anderen Beziehung zeigt sich jedoch, dass die Digitalisierung der Rollen die Abspielungen nicht vollständig ersetzen. Bekanntlich kennt das Welte-Mignon nur Vollpedal oder kein Pedal; feinere

⁹⁵ Vrgl. WR 2973.

⁹⁶ Siehe Unterkapitel Quellenkritik.

⁹⁷ Zum Begriff siehe Werner Goebel: Die ungleichzeitige Gleichzeitigkeit des Spiels: Tempo rubato in Magaloffs Chopin und andere Asynchronitäten. In: Gemessene Interpretation. S. 145-156, dort S. 149f.

⁹⁸ Vrgl. das folgende Kapitel.

⁹⁹ Vrgl. Hagmann, S. 178.

¹⁰⁰ Vrgl. Hagmann, S. 180ff.

¹⁰¹ Vrgl. Hagmann, S. 185.

Nuancierungen, bei denen die Dämpfer die Schwingung der Saiten nur teilweise unterbinden, sind technisch nicht vorgesehen. Bei der Abspielung der oben erwähnten *Réminiscences de Don Juan* zeigt es sich aber, dass vor allem im letzten Teil viele Instrumente (analog zu menschlichen Spielern) an ihre pneumatischen Grenzen kommen. Das Vakuum reicht auf den letzten Seiten dieses Werks oft nicht mehr aus, um die Dämpferleiste vollständig anzuheben. Nun befinden sich auf der Busoni-Rolle in diesen Passagen sehr lange Pedalräume.¹⁰² In den Abspielungen der mir zur Verfügung gestellten Instrumente resultierte hier statt eines vollständig durchgehenden Pedals ein pneumatisch bedingtes Halbpedal, dessen Wirkung sehr gut zur Ausführung der Stelle passt. Ob dies Absicht von Welte, Artefakt der von mir benutzten Instrumente, eine erratische Überforderung der pneumatischen Technik ist oder tatsächlich von Busoni so beabsichtigt war, konnte nicht entschieden werden. Dieser Effekt weist jedenfalls darauf hin, dass die Rollenkodierung nicht in erster Linie zum Lesen, sondern zur Bedienung des Welte-Instrumentes dient. Entsprechend kann das physische Welte-Instrument als Interface nicht vollständig aus dem Analyseworkflow ausgegliedert werden, denn es kann nicht ausgeschlossen werden, dass das Instrument Rollenbefehle anders ausliest, als es das technisch gesehen tun sollte und dass ein solches technisches Fehlverhalten sogar bekannt und beabsichtigt war. Peter Hagmann jedenfalls wagt die These, dass ein gewisses Maß an technischer Unzulänglichkeit für eine künstlerisch zufriedenstellende Welte-Abspielung erforderlich war und vom damaligen Publikum erwartet wurde,¹⁰³ und auch der an Rollenaufnahmen von Hupfeld direkt beteiligte Ludwig Riemann spricht, wenn auch in einem etwas anderen Zusammenhang, von der «Ästhetik des Ungenauen».¹⁰⁴ Diese analogen Unwägbarkeiten zwar als essentiell zu betrachten, sich aber wegen der damit verbundenen Komplikationen auf die digitalen Rolleninformation zurückzuziehen, wie das Hermann Gottschewski vertritt,¹⁰⁵ erscheint für sein Vorhaben zwar möglich, für den Zweck dieser Arbeit wäre dies jedoch widersinnig; vielmehr zeigt diese technische Reaktion, dass die physischen Abspielungen Teil der analytischen Erfassung einer Rolle bleiben müssen, so mühselig und aufwendig der Umgang mit Ihnen auch sein mag.

Dynamik

Dieser Parameter ist auf den Welte-Rollen, im Gegensatz zum Pedal, nicht direkt auslesbar, da die Befehle erst durch ihr fluktuierendes Zusammenspiel die Gesamt-Dynamik ergeben. Ursula Winkels maß in ihrer Dissertation¹⁰⁶ sowohl die im pneumatischen System herrschenden Drücke wie auch ihr akustisches Resultat und kam zum beruhigenden Schluss, dass sie korrelieren.¹⁰⁷ Dies heißt nun aber, dass Dynamikmessungen bedeutend einfacher als in Winkels Arbeit vorgenommen werden können, und zwar durch die Messung der Hauptventil-Bewegung beider Betonanlagen.¹⁰⁸ Die auf diese Weise erzielten Dynamikkurven sollten es erlauben, die Verbindung zwischen Code und Dynamik zu verstehen. Da es nur schwer vorstellbar ist, dass der Prozess der Dynamikkodierungen bei Welte in irgendeiner Weise automatisiert ablief, ist davon auszugehen, dass die Techniker eine Kurve in Code verwandeln konnte, mithin den Dynamik-Code lesen konnten.

Solche Messungen wurden im Verlauf des Projektes «Der virtuelle Welte-Flügel» durchgeführt. Die auf diese Weise erhobenen Werte zeigten sich allerdings als recht ungenau, einerseits wegen der suboptimalen Befestigung des Kunststoffstückes, das dem die Distanz messenden Laser als Ziel diente, auf dem Draht, der zum Hauptventil führte, andererseits wegen des pneumatischen Allgemeinzustandes

¹⁰² Siehe Anhang 3.1.

¹⁰³ Hagmann, S. 177-196.

¹⁰⁴ Ludwig Riemann: Das Wesen des Klavierklangs und seine Beziehung zum Anschlag. Leipzig 1911, S. 91f.

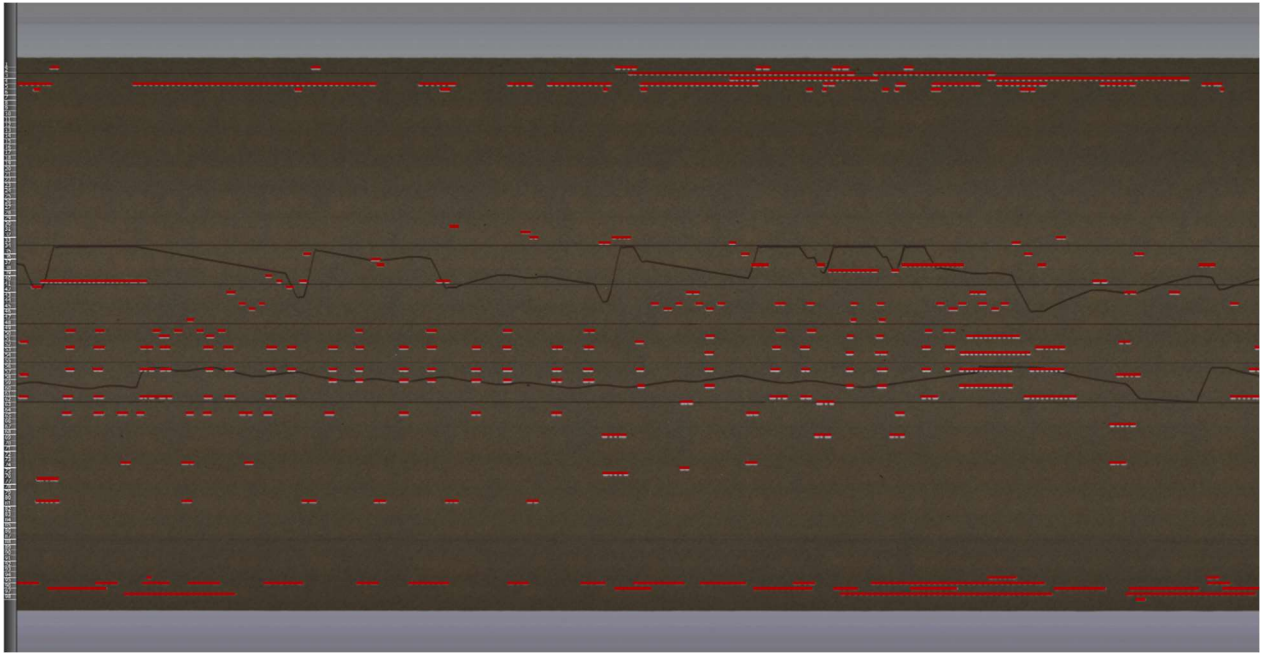
¹⁰⁵ Gottschewski, S. 32, Fussnote 35.

¹⁰⁶ Ursula Winkels: Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen unter dem Aspekt der Dynamik und des Tempos. Frankfurt a.M. 2002.

¹⁰⁷ Ibidem, S. 198.

¹⁰⁸ Siehe Anhang 1.7. und 1.9.

des Versuchsinstrumentes. Immerhin war aber zu sehen, dass die so erhobenen Kuren den Dynamiklinien gleichen, die Welte auf einer speziellen Art Rolle abbildet. Diese Rollen sind dafür gedacht, Welte-Rollen des T 98-Formats auch auf anderen Reproduktionssystemen abspielen zu können, schließlich war das der Zweck der T 98-Normierung, auf die sich die wichtigsten Produzenten schon 1909 einigten, deren Konsens Welte aber erst ab 1924 beitrug. Da damit zwar die Töne wiedergegeben werden konnten, die Dynamikerzeugung jedoch inkompatibel blieb, wick man auf eine Lösung aus, die zum Beispiel von den Animatic-Instrumenten der Konkurrenzfirma Hupfeld¹⁰⁹ bekannt und im Markt etabliert war: Der Abspielende konnte mit zwei Hebeln den auf der Rolle aufgezeichneten Dynamiklinien folgen. Diese Linien zeichnen nun ein überaus charakteristisches Bild von dem, was Welte als Rollendynamik betrachtete.



WG 192.¹¹⁰ Johann Strauss: Frühlingsstimmenwalzer in der Wiedergabe von Alfred Grünfeld. T-98-Rolle mit sogenannten «expression lines». Je näher die Linien dem Zentrum der Rollen kommen, desto lauter ist die Dynamik.



Mit Genehmigung des Originalverlages Aug. Cranz, G.m.b.H., Leipzig
 Aufführungsrecht vorbehalten
 Copyright 1926 by Ed. Bote & G. Bock, Berlin,

¹⁰⁹ Vgl. http://pianola.org/history/history_playerpianos.cfm, besucht am 27.10.2019.

¹¹⁰ WR steht für Welte-rot, WG für Welte-grün-Rollen.



Johann Strauss: Frühlingsstimmenwalzer op. 57, Bearbeitung von Alfred Grünfeld, Bote&Bock, Berlin 1926. T. 23-40.

Die große Differenziertheit der «expression lines» ist auffällig und nur in Umrissen mit der Partitur vereinbar. Insbesondere die *subito piani* der rechten Hand sind musikalisch sehr schön, aber nicht notiert, und die wellenförmige Dynamik der Begleitung in der linken Hand scheint sehr differenziert, aber nicht in irgendeiner Weise im Notentext zu verankern. Zudem kann diesem komplizierten doppelten Linienverlauf bei einer Abspielung unmöglich manuell mit den dazu dienenden Hebeln gefolgt werden. Dass diese Linien von einem Redaktor der gehörten oder von der Partitur kopierten Dynamik nachgezeichnet wurden, halte ich deshalb für sehr unwahrscheinlich; dafür sind sie zu kompliziert, zu spontan. Zwei Möglichkeiten der Genese dieser Linien bleiben denkbar: entweder benutzte Welte die originalen Dynamikaufzeichnungen, oder die Linien erfassen die Bewegungen der Dynamik-Hauptventile bei einer Abspielung. Ersteres ist nicht überprüfbar; die einzige Abbildung der Dynamikmessung in einem Welte-licensee-Katalog spricht eher dagegen.¹¹¹ Für die zweite Vorgehensweise spricht die Ähnlichkeit der Kurve mit den Resultaten meiner eigenen Versuche.

Tempo und Beschleunigung der Scans

Eine besondere Herausforderung stellt die Veränderung der Rollengeschwindigkeit dar, die dadurch entsteht, dass das auf einer Rolle aufgewickelte Papier von einem Scanner flach abgetastet wird. Im Welte-Instrument vergrößert sich der Durchmesser der Aufwickelspule mit zunehmender Abspieldauer, eine Umdrehung bei gleichbleibender Geschwindigkeit verbraucht also mehr Papier als zu Beginn, die Papiergeschwindigkeit steigt. Da dieser Prozess beim Aufnahmeapparat analog abläuft, ergibt das keine Tempoverzerrungen bei der Abspielung. Auf dem Papier jedoch werden die Befehle entsprechend weiter auseinandergezogen; beim flachen Lesen der Rolle muss also ein entsprechender Faktor der Beschleunigung einberechnet werden, sonst erscheint das Tempo im Verlauf abzunehmen.

Hermann Gottschewski schlägt für diesen Faktor eine ausgesprochen komplizierte Formel vor.¹¹² Ursprünglich war geplant, diese Formeln empirisch zu überprüfen. Dieses Vorhaben musste allerdings nach ersten Tests abgebrochen werden, denn es zeigte sich, dass die gemessenen Werte der Abspielgeschwindigkeit derart vom Wartungszustand des Instruments abhängen, dass Aussagen über das Geschwindigkeitsverhalten am Ende langer Rollen nur in unzulässiger Verallgemeinerung möglich gewesen wären. Um zu konsistenten Resultaten zu gelangen, wäre eine Testreihe mit mehreren perfekt gewarteten Instrumenten unter vergleichbaren klimatischen Bedingungen mit denselben, ebenfalls an das genau gleiche Klima angepassten Rollen notwendig. Dies hätte im Rahmen der vorliegenden

¹¹¹ Diese Abbildung findet sich in fast jeder grösseren Abhandlung über die Welte-Dynamik, wird aber immer nur pauschal kommentiert. Es scheint mir nicht zu übersehen, dass die «Kurven» am Rand sich meistens zwischen zwei Extremwerten hin- und herbewegen, nur die Frequenz dieser Bewegungen ändert sich und enthält möglicherweise die dynamische Information.

¹¹² Gottschewski, S. 138-140.

Untersuchung nur unter Preisgabe der eigentlichen Zielsetzung, der Interpretationsforschung, stattfinden können, bei unsicheren Aussichten auf ein konsistentes Resultat. Als sich diese Situation abzeichnete, wurde deshalb auf eine Weiterverfolgung dieses Experiments verzichtet.

Stattdessen bediene ich mich eines Notbehelfs. Theoretisch müsste die Beschleunigung, entgegen der Intuition, linear verlaufen. Im letzten Teil der *Réminiscences de Don Juan* von Franz Liszt findet sich eine Stelle, die höchste Geschwindigkeit erfordert; Ferruccio Busoni schreibt in der entsprechenden Fußnote seiner instruktiven Ausgabe:

Das «Tempo» sollte nach dem Vortrage eines virtuosen und geschmackvollen Sängers sich richten, doch empfiehlt der Herausgeber die größtmögliche Schnelligkeit erst für das letzte Auftreten des Hauptmotivs aufzusparen.¹¹³

In seiner Rollenaufnahme desselben Stücks erreicht Busoni offensichtlich ebenfalls ein sehr schnelles Zeitmaß. Ich bestimmte also an dieser Stelle, was mir als äußerstes Tempo noch pianistisch glaubwürdig erscheint. Da das Tempo des Anfangs definiert ist, ergibt sich daraus eine lineare Beschleunigung, deren Kurve die Steigung von 0.015mm/s^2 aufweist. Dieser Wert hat sich bei anderen langen Rollen, insbesondere beim zweiten Satz von Beethovens Sonate op. 111 in der Ausführung von Fanny Bloomfield-Zeiser und Frederic Lamond, bewährt. Ein solches Verfahren erscheint nun als sehr grobe Methode angesichts der knapp 100 Seiten, die Gottschewski diesem Problem widmet. Allerdings ergab die geschätzte lineare Beschleunigung Resultate, deren Anmutung nicht grundsätzlich von den erst kurz vor Abschluss dieser Arbeit verfügbaren Emulationen von Peter Phillip abwich. Aus Gründen der Vorsicht wurden jedenfalls Aussagen über absolute Geschwindigkeiten am Anfang der Rolle nur sehr zurückhaltend und später als 3min. nach Beginn einer Rolle gar nicht mehr gemacht. Diese Einschränkung beeinträchtigte die vorliegenden Analysen nur unwesentlich.

Aktuelle Situation

Heute gilt die Quellenkritik der Welte-Rollen zwar nicht als gelöstes Problem, jedoch förderte gerade die aufführungspraktisch orientierte Interpretationsforschung im letzten Jahrzehnt derart vielfältige und künstlerisch willkommene Resultate zutage,¹¹⁴ dass im Umgang mit diesen Dokumenten die sicherlich überkritische Haltung der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sich sehr stark abgeschwächt hat. Diese aktuelle Position kann so zusammengefasst werden: Der Aufnahmeprozess ist geklärt, soweit sich das auf die Diastematik bezieht,¹¹⁵ die Pedalbefehle vereinfachen das Originalspiel aus technischen Gründen,¹¹⁶ und über die Art der Dynamikaufzeichnung herrscht immer noch ein offenbar nicht lösbarer Streit, der sich vom historischen Bericht von Richard Simington¹¹⁷ über Ludwig Peetz¹¹⁸ bis Rex Lawson¹¹⁹ fortsetzt. Es gibt wenig Zweifel, dass Karl Bockisch und Edwin Welte einen Mechanismus zur Dynamikerfassung erfunden haben,¹²⁰ diesen aber auch kontinuierlich weiterentwickelten.¹²¹ Phillips geht davon aus, dass es kaum editorische Eingriffe gegeben habe;¹²² dies schließt er

¹¹³ Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. Grosse kritisch-instruktive Ausgabe von Ferruccio Busoni. Breitkopf&Härtel, Leipzig 1918. S. 48.

¹¹⁴ Vrgl. Neal Peres da Costa: <https://youtu.be/5kmma3RDu84>, besucht am 13.12.2019.

¹¹⁵ Phillips, S. 111. Vrgl. Hans.-W. Schmitz: Untersuchungen am Aufnahmeapparat für die Welte-Philharmonie-Orgelrollen. In: *Recording the Soul of Music*. S. 51-67.

¹¹⁶ Phillips, S. 114.

¹¹⁷ Richard Simington: Die abenteuerliche Suche nach den «Schätzen» des Herrn Welte. Ein Augenzeugenbericht von 1948. In: *Aus Freiburg in die Welt*. S. 14-29.

¹¹⁸ Ludwig Peetz: Das Welte-Mignon-T 100-Aufnahmeverfahren: Aktuelle Forschungsergebnisse zur Dynamikerfassung. In: *Das mechanische Musikinstrument*. No. 89, April 2004. Bernhard Häberle (Hg.). Essen. S. 7-24.

¹¹⁹ http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm. 8.10.2019.

¹²⁰ Phillips, S.115.

¹²¹ *Ibidem*, S.117.

¹²² *Ibidem*, S. 118f.

unter anderem aus der schnellen Produktionskadenz der Rollen, der Abwesenheit von musikalisch qualifiziertem Personal in der ersten Phase der Rollenproduktion, der Unauffindbarkeit von Dokumenten, die Gegenteiliges beweisen, und der Tatsache, dass Welte die Pianistinnen und Pianisten nicht wie zum Beispiel die Konkurrentin Ampico in einen Editionsprozess einband. So kommt Phillips zum Schluss, dass die Aufnahmen durchaus ein «getreues Bild des Künstlerspiels» abgeben.

Welte-Mignon roll recordings are a potentially honest documentation. While the technology could not capture every aspect of a performance, what was recorded appears to be faithful to the artist. Welte eschewed the concept of editorial change to a recording, and in some cases the lack of editing has left errors in pedalling and dynamics that might have been picked up by a musical editor rather than a technician.¹²³

In anderen Worten heißt das: Die Interpretinnen und Interpreten setzten sich in Freiburg oder Leipzig an das Welte-Aufnahmeinstrument, dieses registrierte ihre Spielbewegungen mitsamt der Originaldynamik. Die Informationen wurden ohne Eingriff von Editoren in eine Papierrolle gestanzt, deren Vervielfältigungen dann auf den Markt kamen. Die auf der Rolle kodierten Daten stellen also das «originale Künstlerspiel» dar, soweit dies die technischen Einschränkungen zuließen; «Verfälschung» durch Korrektur kann weitgehend ausgeschlossen werden. Durch den Zugriff auf diese Daten kann demzufolge historisches Klavierspiel aus erster Hand erfasst werden. Folgerichtigerweise wurden in den letzten Jahren von verschiedener Seite eine Vielzahl von Scanmethoden entwickelt, die in der Regel MIDI-Daten generieren. Solche Datensets können verschickt, verglichen, ausgewertet und bearbeitet werden; die Qualität und die Transparenz der Verfahren sind dabei sehr unterschiedlich.¹²⁴

Dieser internationale Datenaustausch hat viel für die Verbreitung der auf den Rollen festgehaltenen Interpretationen und für die Erleichterung der sich auf diese Daten stützenden Forschung erreicht. Ohne die diesem Verfahren zugrundeliegenden begründeten Annahmen grundsätzlich infrage stellen zu wollen, scheint es dennoch unabdingbar, sie aufgrund des insbesondere im Augustinermuseum Freiburg i. Br. befindlichen Rollenmaterials aus dem Nachlass von Edwin Welte zu überprüfen und zu differenzieren. Insbesondere die Idee der Nicht-Edition muss kritisch hinterfragt werden.

Ohne Edition? Beobachtungen zu einer vermeintlichen Voraussetzung

Geschäftliche Unterlagen der Firma Welte haben sich zum größten Teil nicht erhalten; deshalb gibt es auch keine Zahlen zur Größe der Rollenauflagen. Verschiedene Indizien sprechen aber für kleine Auflagen: oft trifft man dieselbe Rolle auf unterschiedlichen Papieren an, der vermutete Vervielfältigungsprozess erlaubte keine Massenfertigung, und eine solche war auch angesichts der großen Vielfältigkeit des Angebots kaum notwendig. Da also vermutlich über Jahre immer wieder nach Bedarf kleine Auflagen derselben Rolle hergestellt wurden, gerät dieser Publikationsvorgang in den Blick. Sprechen wir, wenn wir eine Rolle mit ihrer Nummer identifizieren, weltweit von identischen Dokumenten? Einige Vergleiche sollen zumindest einen Überblick über die Komplexität dieser Frage ermöglichen.

Längenvergleiche

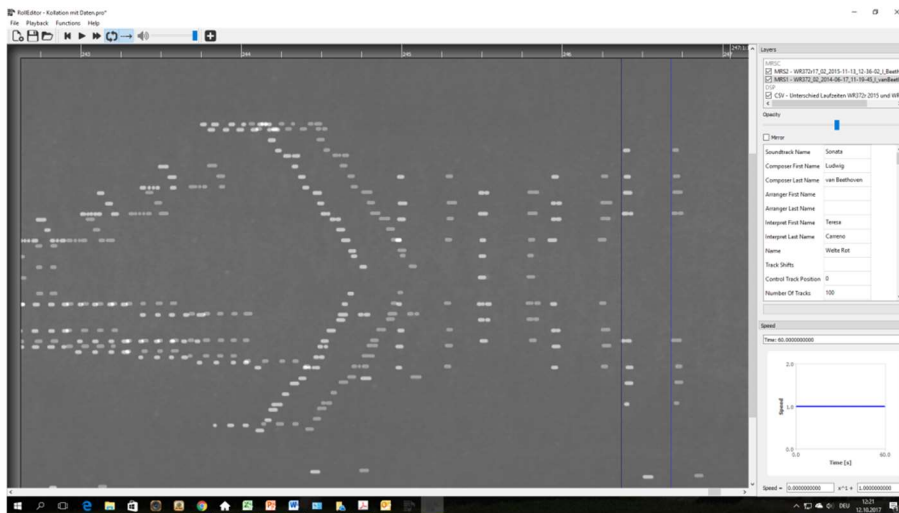
Zunächst muss hier betont werden, dass es sammlungsübergreifend viele identische Rollen gibt. Dies ist auch der Fall bei vielen Rollen, bei denen man eine Korrektur erwarten würde. Ein Beispiel dafür ist die Rolle WR 2736. Claude Debussy spielt seinen Walzer «la plus que lente» mit einigen markanten Fehlern und Unfällen. Diese bleiben in allen mir zur Verfügung stehenden Rollen unangetastet.

Unterschiede können aber oft angetroffen werden. Eine kontinuierliche Verlängerung zeigt der Vergleich von zwei Ausgaben der häufig anzutreffenden Rolle WR372 aus zwei verschiedenen

¹²³ Ibidem, S. 127.

¹²⁴ Peter Phillips Daten sind in dieser Beziehung hervorragend dokumentiert, was zB. von denjenigen von Spencer Chase nicht gesagt werden kann, vrgl. <https://www.spencerserolls.com>, besucht am 8.10.2019.

Sammlungen.¹²⁵ Zuerst beginnt die Rolle identisch, wobei eine leichte vertikale Differenz auftritt; mit zunehmender Länge wächst der horizontale Unterschied.



Erheblicher horizontaler Versatz am Ende der Rolle. WR 327, Kollation der Rolle mit der Inventarnummer 2011/029.099 aus dem Augustinermuseum Freiburg i. Br mit einer Rolle aus der Seewener Sammlung (LM88427.17).

Obwohl diese Differenz bei der Kollation der zwei Scans bedeutend aussieht, misst sie am Schluss der Rolle doch nur 0.64 Sekunden. Diese Abweichung kann mit unterschiedlichen Materialzuständen erklärt werden, da sich das Papier bei großer Luftfeuchtigkeit ausdehnt; ein Indiz dafür wäre auch der vertikale Verzug.

Bei WR 1323 «*Réminiscences de Don Juan*» von Liszt unterscheiden sich die Längen allerdings so stark, dass diese Erklärung nicht mehr ausreicht. Verglichen wurden eine Rolle aus dem Bestand der Erbenvereinigung Niggeler und eine Kopie der Musikwerkstatt Monschau.¹²⁶ Schon der erste optische Eindruck zeigt, dass die Monschauer Version deutlich gestreckt ist. Eine Messung vom ersten bis zum letzten Ton der Oberstimme (a'-d') ergibt 89cm bei der Rolle aus der Sammlung Niggeler; bei der Monschauer Kopie sind es 104 cm; mithin ist ein Unterschied von 15% festzustellen, was jenseits aller Mess- und Kopiertoleranzen liegt. Diastematisch sind die Rollen ansonsten identisch, auffällig ist, dass die Monschauer Kopie im Vergleich zum Original aus der Sammlung Niggeler ein Lochbild zeigt, das die ihr zugrundeliegende Rolle als früher hergestellt kennzeichnet.¹²⁷

Eine Nachfrage bei der Musikwerkstatt Monschau führte zu keinem greifbaren Resultat, aber da mir bei den weitverbreiteten und als sehr zuverlässig geltenden Kopien dieser Firma nie ein vergleichbares Problem begegnete, muss wohl davon ausgegangen werden, dass das Original tatsächlich die Längenverhältnisse proportional verkürzt. Möglicherweise handelt es sich dabei nicht um einen Einzelfall, einige Videos von Sammlern auf youtube zeigen bei dieser Rolle grotesk schnelle Tempi.¹²⁸

Korrekturen an Verkaufsrollen

In der Seewener Rollensammlung fallen die Korrekturen in sehr frühen Rollen auf. Damit sind die Rollennummern WR1- WR180 gemeint, die von der Hauspianistin Eugenie Adam-Benard (1861-1925)

¹²⁵ WR 372 Ludwig van Beethoven: Sonate C-Dur op.53, Anfang. Teresa Carreño, Leipzig 10.4.1905. Kürzer: LM88427.17. Länger: 2011/029.099.

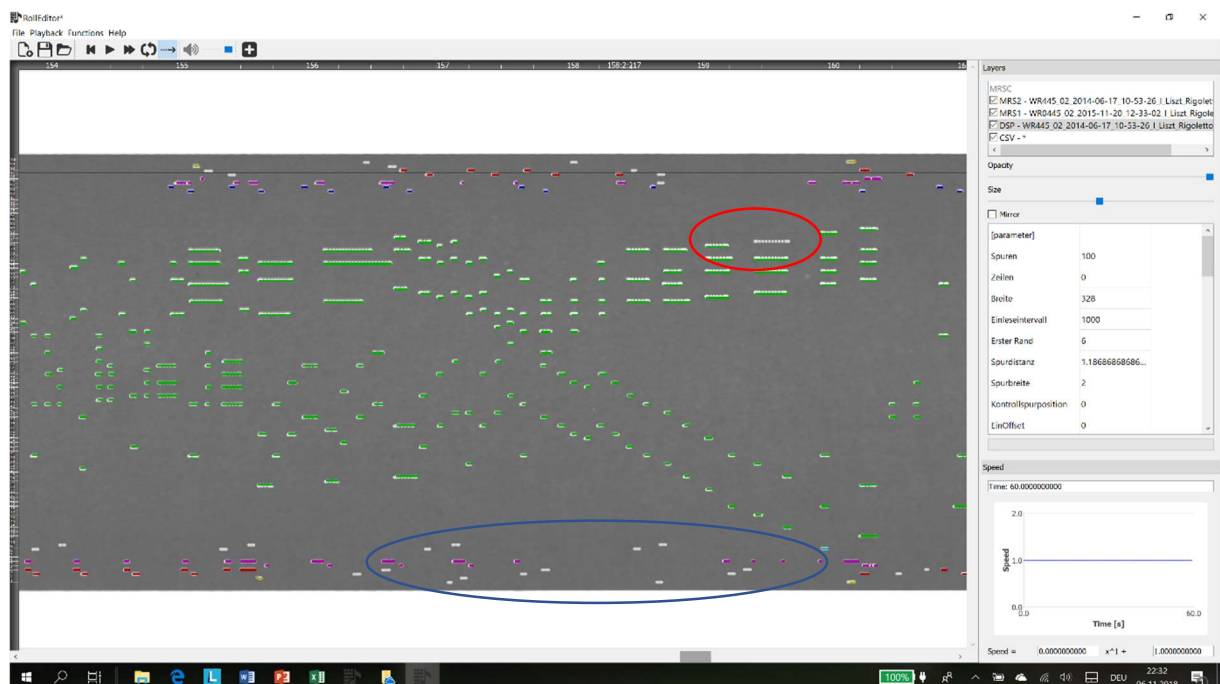
¹²⁶ <http://www.maestro.com/herzlichwillkomm.html>, besucht am 13.10.2019.

¹²⁷ Die Kopie weist im Gegensatz zur Originalrolle der Sammlung Niggeler kaum Papierstege in den länger gestanzten Löchern auf, was darauf hindeutet, dass das Original der Monschauer Kopie eine sehr frühe Rolle sein muss.

¹²⁸ <https://youtu.be/1AoiZX2ndyA>, <https://youtu.be/xNwNVIQ6LHA>, besucht am 13.10.2019.

aufgenommen wurden. Diese heute sehr seltenen Rollen sind auf liniertem Papier gestanzt und weisen relativ häufige Überklebungen in allen Spuren auf. Diese Überklebungen sind mit Papier durchgeführt, das die gleiche Farbe wie das Rollenpapier hat; es war also offenbar wichtig, dass diese Korrekturen optisch nicht zu stark auffielen. Solche Korrekturen sind wohl mit einem Korrekturvorgang nach der Vervielfältigung zu erklären, der offenbar ab 1905 viel zuverlässiger funktionierte; aber auch spätere Rollen tragen den Stempel «kontrolliert». Die Korrekturen jedoch, die sich in den Rollen aus dem Nachlass von Edwin Welte finden, sind mit weißem Papier durchgeführt; daraus kann geschlossen werden, dass es sich dabei nicht um Verkaufsrollen handelt, sondern um Rollen zum privaten oder firmeninternen Gebrauch.

Vergleiche an Verkaufsrollen zeigen zum Teil erhebliche Abweichungen. Eine Kollation von zwei Verkaufsrollen der Rigoletto-Paraphrase zeigt sowohl einen Längenversatz wie auch große Unterschiede in den Betonerspuren. Diese Unterschiede finden sich während der ganzen Länge des Stücks. Stellvertretend soll hier ein Ausschnitt gezeigt werden.¹²⁹



Ferruccio Busoni: Rigoletto-Paraphrase WR 445. Kollation zweier Rollen aus verschiedenen Sammlungen. Rot: Abweichende Diastematik. Blau: Abweichende Betonerspuren.

In dieser Kollation sind viele Abweichungen sichtbar, seltener bei den gespielten Tönen, häufig jedoch in den Betonerspuren, insbesondere in der Basshälfte. In der heutigen Tonstudio-Terminologie würde man von einem Remastering sprechen.

Spezialfälle: Korrekturen in Rollen aus dem Nachlass von Edwin Welte

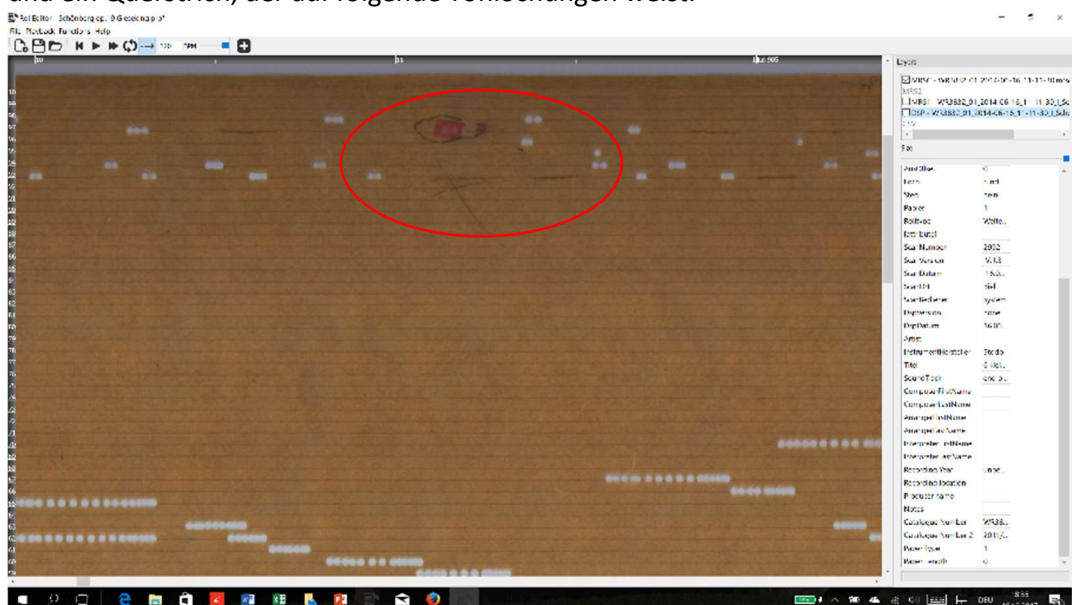
Die Welte-Rolle 3832 (Schönberg op.19, Gieseeking) aus der Sammlung des Augustiner-Museums Freiburg im Breisgau ist in verschiedener Hinsicht ein Sonderfall. Sie ist die einzige Aufnahme im Welte-Repertoire, die die zweite Wiener Schule berücksichtigt. Und sie ist eine der wenigen Rollen, von denen sich eine Ausgabe mit Editions Spuren erhalten hat; es ist wohl auch kein Zufall, dass sich diese Rolle im Nachlass von Edwin Welte befand. Überdies trägt sie den Vermerk «geändert nach Gieseeking».

¹²⁹ 2013/100.08 und LM71639-0011.

29.2.1924»; die Zusammenarbeit mit den Interpreten, wie sie bei den Welte-Orgelaufnahmen dokumentiert ist, gab es also auch hie und da bei den Klavierrollen.

Der Farbscan zeigt braunes Papier mit Linien, die den Befehlen der T-100-Skala entsprechen; es sind einzelne Überklebungen und zahlreiche Einzeichnungen mit Bleistift zu erkennen.¹³⁰ Diese lassen einen Einblick in die nachträglichen Bearbeitungen zu.

- Mit horizontalen, unterbrochenen, von Hand gezogenen Strichen werden offensichtlich die Linien einzelner Steuerbefehle markiert. Dabei handelt es sich durchgehend um die Spur 8 (linkes Pedal an). Darauf folgen in regelmäßigen Abständen Stanzungen, die von vertikalen Strichen begrenzt werden. Die einzige Erklärung dafür besteht darin, dass der Editor der betreffenden Linie folgte, mit zwei senkrechten Strichen den Ort einer Stanzung markierte, die danach ausgeführt wurde. Zwei Möglichkeiten sind denkbar: entweder wurde hier die Verschiebung hinzugefügt, oder es gab technische Gründe, die Zahl der Befehle zu vervielfachen. Für die zweite Hypothese spricht, dass beim ersten und letzten Befehl keine vertikalen Striche zu sehen sind, diese also wahrscheinlich schon in der ersten Fassung enthalten waren. Vielleicht hatte es sich bei der Abspielung gezeigt, dass dieser Balg sich nicht über längere Zeit schließen lässt und darum immer wieder neu geschaltet werden muss.
- Weitere horizontale Striche befinden sich auf den Spuren 4 (*cresc. an*), 93 (*Ped. an*), 97 (*cresc. an*). Diesen Markierungen entsprechen aber nur seltene Änderungen, die erste befindet sich bei 11:1:5. Hier verdeckt ein roter Klebstreifen eine Doppelbohrung der Spur 97. Diese ist mit Bleistift eingekreist, darunter befindet sich ein Zeichen, das man als *deccrescendo* lesen kann und ein Querstrich, der auf folgende Tonlochungen weist.

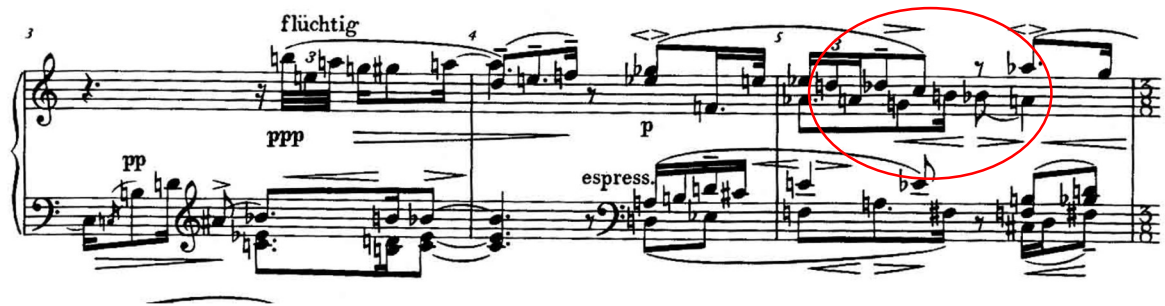


WR 3882: Überklebter «*cresc. an*»-Befehl, handschriftliches *deccrescendo*-Zeichen.

¹³⁰ Der Vermerk in der Datenbank des Augustiner-Museums lautet: Welte-Mignon-Klavierrolle, Welte-Nr. 3832, Inv.-Nr. 2011/029.150; Voreigentümer Edwin Welte. K: Schönberg, Arnold; P: Giesecking, Walter; Sechs kleine Klavierstücke. Braunes liniertes Rollenpapier, am Anfang in Rollenmitte mit blauem Stift Vermerk in Kreis: 88er. Links in Bleistift: 12. März 24; über Rollenetikett: 13 1/2 m; rechts davon schräg in Bleistift: corrigiert / am 28. 6. 1923/ Schreier; darüber in Bleistift: geändert nach Giesecking / 29.2.1924, Namenskürzel (evtl. Fritz). Am Ende der Rolle Stanzvermerk: 13. 1. 22, unleserliches Namenskürzel (Wissler?).

¹³¹ WR 3882 Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op.19. Walter Giesecking 1923. Augustinermuseum Freiburg I. Br. 2011/029.150.

Die Partitur gibt hier Aufschluss über den musikalischen Zusammenhang:



Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op. 19. Nr. 1, T. 3-5. Die polyphone Dynamik in T.5 kann auf dem Welte-Mignon nicht wiedergegeben werden.¹³²

Das Welte-System befindet sich in T.5 in einem Dilemma, denn das nach dem zweiten Achtel beginnende Decrescendo der ersten Stimme lässt sich nicht gleichzeitig mit der *Messa di voce* der zweiten Stimme nach dem dritten Sechzehntel bewerkstelligen. Offenbar wurde in der ersten Rollenausgabe die zweite Stimme bevorzugt, die Korrektur ermöglicht der ersten Stimme eine Abphrasierung auf Kosten der zweiten, wobei möglicherweise die Reduktion der Stimmenanzahl auf ein einzelnes b diesem aus pneumatischen Gründen doch ein wenig Crescendo ermöglicht. Die linke Hand, bei der sich am Anfang des Taktes das gleiche Problem stellen würde, ist weit weniger komplex kodiert, und von einer Korrektur ist nichts zu sehen.

Eine weitere Korrektur findet sich bei 25:2:8 und 27:1:8. Folgt man der Logik, dass zuerst von Hand eingezeichnet wurde, was nachher gelocht werden musste, so wird hier ein b'' verlängert. So dachte sich das auch der Verantwortliche für die Stanzung. Mit großer Wahrscheinlichkeit aber sollte die Einzeichnung bedeuten, dass dieser Ton überklebt werden muss, denn er kommt in der Partitur nicht vor und ist auch so sinnstörend, dass er kaum von Giesecking versehentlich so gespielt wurde.

Eine weitere Korrektur findet sich bei 44:1:1, hier wird ein zweiter cresc. ab-Befehl gestanzt. Solche doppelten Befehle sind nicht selten, jedoch wird in aller Regel der on-Befehl verdoppelt und nicht der off-Befehl. Eine solche Änderung macht nur Sinn, wenn gleichzeitig der vorausgehende Befehl überklebt wird. Dann wird das Schönbergsche cresc. unterstützt:



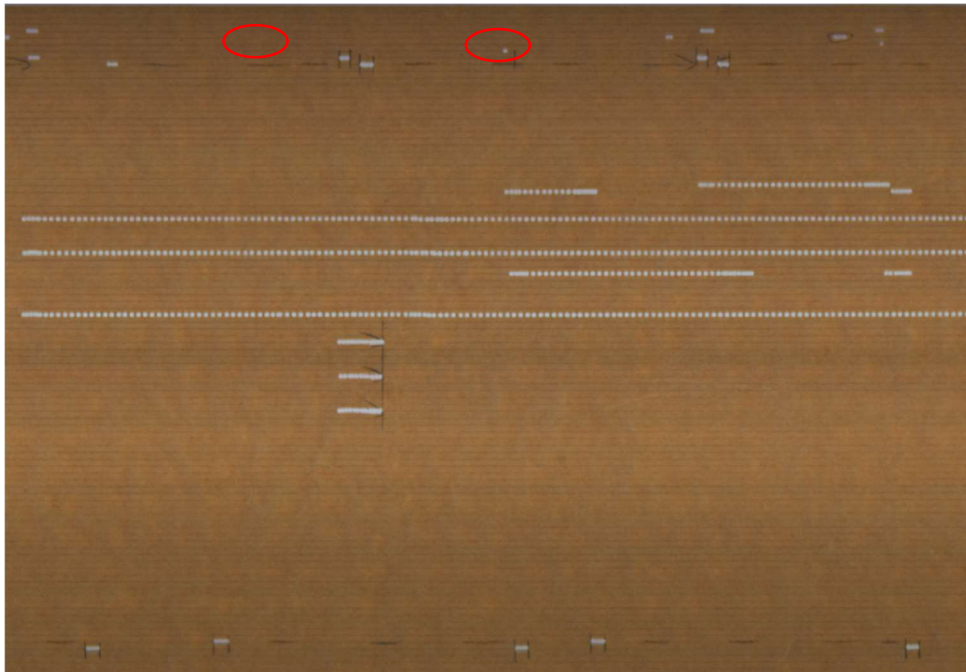
¹³² Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op. 11. UE Wien, 1913.



Korrektur ohne Wirkung: Versuch einer Verlängerung des *crescendo*.

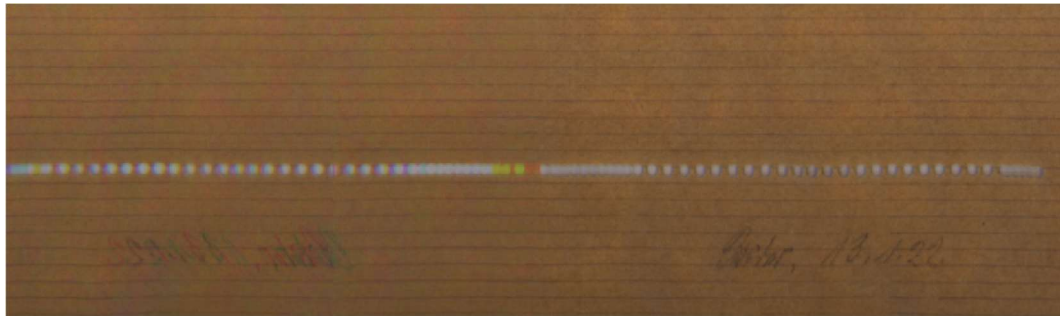
Die vorhergehende Lochung wurde jedoch nicht geschlossen, sodass diese Änderung keine Auswirkung auf das akustische Geschehen hat.

Weitere Korrekturen finden sich, abgesehen vom linken Pedal, das mit der Ausnahme des vierten Stücks überall eingefügt wurde, erst im letzten Stück. Hier betreffen sie die Pedalspur. Ganz ähnlich wie beim linken Pedal am Anfang sieht man, dass das Pedal in der ursprünglichen Version von Anfang bis Schluss der Phrasen dauert. Die neuen Pedalwechsel werden nun immer dort eingefügt, wo sich die Akkorde überschneiden, der Effekt auf das klingende Resultat ist spürbar, aber subtil.



Subtile Säuberung des Pedals: Die Wechsel finden immer in den Momenten der größten Stimmenanzahl statt.

- Auf der Spur 100 sind mit großem Abstand kleine Zeichen und Zahlen zu sehen, zum Teil schwer zu entziffern, klar erkennbar ist jedenfalls die Zahl 45 bei Pos 12:2:2. Am Ende der Rolle befindet sich der schwierig zu lesende Name des Technikers, und das Datum: 13.1.22.



Unterschrift, Verantwortlicher des Remasterings und Datum.

Solche mit Datum versehenen Unterschriften sind auf den Rollen im Nachlass von Edwin Welte häufig. Sie lassen die Schlussfolgerung zu, dass ab 1921 vermehrt Remasterings durchgeführt worden sind. Nach Peter Phillip beschäftigte Welte in seiner Pionierphase kaum ausgebildete Musiker, sondern Techniker als Aufnahmeleiter. Nach dem ersten Weltkrieg war Welte einem schwierigen Marktumfeld und großer Konkurrenz ausgesetzt. Offenbar reagierte die Firma mit einer Qualitäts-offensive, was auch die Überprüfung früherer Aufnahmen umfasste. Ich habe keine Unterschriften gefunden, die vor 1920 entstanden. Einige dieser musikalischen Experten sind bekannt, wie zum Beispiel Ernst Max Schreier (1885-1977), Musiker im Städtischen Orchester Freiburg im Breisgau.¹³³

Die Unterschriften stehen, wie das Schönberg-Beispiel zeigt, für eine sorgfältige Überprüfung, musikalische Sachkompetenz und zurückhaltende Bearbeitung. An der Verkaufsrolle sind solche Bearbeitungen in der Regel nicht mehr festzustellen, es sei denn, die Bearbeiter hinterließen Spuren.¹³⁴ Besonders auffällig ist in dieser Beziehung der letzte Akkord von WR 324 Liszt: 10. *Ungarische Rhapsodie*, Alfred Reisenauer.



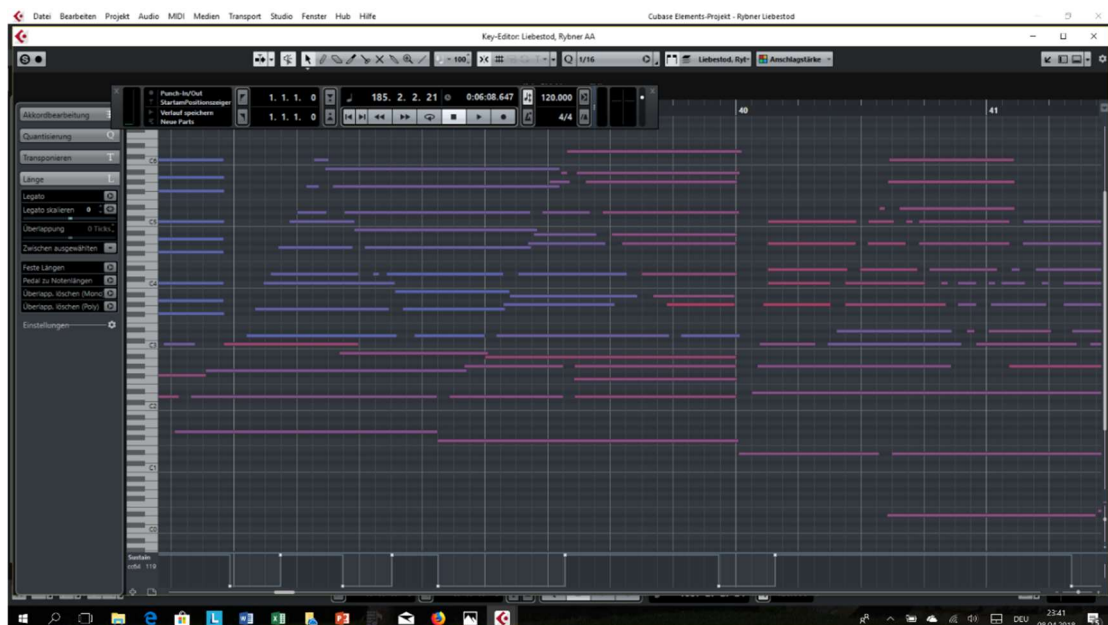
WR 324: Der zweitletzte Akkord ist unspielbar.

¹³³ Gerhard Dangels Recherche zeigt einen interessanten Lebensweg dieses Welte-Editors, siehe Anhang 1.8.

¹³⁴ Vgl. Gottschewski, S. 140ff.

¹³⁵ WR 324 Franz Liszt: 10. Ungarische Rhapsodie. Alfred Reisenauer. Leipzig, 10.4.1905, Seewen, LM71639-1023.

Dieser Akkord ist so offensichtlich künstlich, dass die Absicht der Bearbeiter, ihre Tätigkeit kenntlich zu machen, kaum übersehen werden kann. Wieweit aber solche Masterings bei Welte gingen, lässt sich anhand der Daten anderer Klavierrollensysteme eingrenzen. Als Beispiel soll ein Blick in die MIDI-Daten einer Ampico-Aufnahme dienen:



Offensichtliche Bearbeitung der Tondlängen. Liszt/Wagner: Isoldes Liebestod. Ampico A. Cornelius Rübner.

Offensichtlich ist hier jeder Ton zumindest hinsichtlich seiner Länge dergestalt bearbeitet, dass sich der Einsatz des rechten Pedals stark vereinfacht. Solche pauschalen Manipulationen im großen Stil finden sich bei Welte nie, allenfalls werden Bastöne oder gelegentlich Akkorde verlängert.

Noch ein Spezialfall: Rollen für den Rundfunk

Noch eine andere Art der Bearbeitung zeigen einige Fotos, die ausführlich annotierte Rollen dokumentieren. Die Originale konnten erst vor kurzem in der Sammlung von Hans-W. Schmitz lokalisiert werden; Scans waren vor dem Abschluss dieser Arbeit nicht möglich. Als Beispiel soll hier eine Abbildung der schon oben erwähnten *Don-Juan-Paraphrase* in der Interpretation von Ferruccio Busoni besprochen werden.



Anfang einer Rolle aus dem Besitz von Hans-W. Schmitz (WR 1323. Liszt: Don Juan-Paraphrase, Busoni).

Auf diesem Rollenanfang werden verschiedene Editionsspuren handschriftlich dokumentiert. Zunächst weist der eingeklebte Zettel mit den Worten «coregiert [sic] am 25.6.21. Schreier», womit belegt ist, dass sich der oben erwähnte Ernst Max Schreier auch dieser Aufnahme annahm. Die Bemerkung innerhalb der Etikette ist nur teilweise lesbar: die ersten, unterstrichenen Worte «Ganzer Schluss» deuten wohl auf die auch heutzutage problematisch wiederzugebende abschließende Passage hin. Bedeutsam ist jedenfalls die Aufschrift «Nach einer für den Rundfunk corrigierten Rolle geändert am 30.3.36.». Das heißt also, dass zuerst Schreier die Rolle im Jahre 1921 korrigierte, wie das bei vielen anderen Rollen auch festzustellen ist, mit großer Wahrscheinlichkeit Karl Bockisch ein weiteres Mal im Hinblick auf die Odeon-Aufnahmen 1929/30, und dass jemand diese Änderungen für so relevant und gelungen hielt, dass er noch 1936, als die Rollen kaum mehr verkauft wurden, eine Kopie davon herstellte. Leider war es vor Abschluss dieser Arbeit nicht möglich, diese Rolle zu scannen und dabei die Änderungen zu bewerten. Trotzdem zeigt diese Rolle auch so schon mehrere Generationen von Editions Vorgängen.

Ein Schnittfehler

Soweit beziehen sich diese Stichproben Editions Vorgänge nach 1921. Es könnte nun ein Paradigmenwechsel vermutet werden, der die früheren Rollen trotzdem aus Bearbeitungsprozessen ausschließt. Dokumente, die ebenso klar wie die angeführten Fälle für Bearbeitungen der Rohaufnahme sprechen, sind nicht vorhanden, wenn auch immer wieder Vermutungen um existierende «Mutterrollen» aufkommen.¹³⁶

Zumindest ein Indiz für ähnliche Vorgänge vor dieser Zeit bildet der Anfang von WR 445, der *Rigoletto-Paraphrase* von Franz Liszt in der Wiedergabe von Ferruccio Busoni. Auf allen Rollen, die mir zur Verfügung standen, spielt Busoni am Schluss des Taktes 2 drei widersinnige falsche Noten: eis'' und eis''' statt e'' und e''' als Auftakt zum vierten Schlag in der rechten Hand, d und eis in den folgenden Akkorden der linken Hand. Der letzte Schlag erhält also die Noten der Parallelstelle von T.4., wo der verminderte Septakkord schon den ganzen Takt lang herrscht. Die Version mit dem Harmoniewechsel in T. 2 ergibt satztechnisch überhaupt keinen Sinn. Es ist natürlich denkbar, dass sich Busoni hier beim Spiel getäuscht hatte, aber es ist schwer vorzustellen, dass er nach diesem ausgesprochen hässlichen Fehler nicht nochmals von vorn begonnen hätte. Außerdem fällt bei dieser Stelle auf, dass die beiden vorausgehenden Oktaven der rechten Hand ausgehalten werden; das würde heißen, dass Busoni einen Akkord h' fis'' h'' fis''' in der rechten Hand halten konnte, was auch bei großen Händen unwahrscheinlich erscheint. Eine Kollation von T. 2 und 4 ergibt folgendes Bild:



WR 445: Kollation von T.2. und 4 derselben Rolle. (2013/100.08 Augustinermuseum Freiburg i. Br.)

¹³⁶ Vgl. Reinhard, S.81.

Dabei wird sichtbar, dass der Fehler in T. 2 weitgehend ähnlich ist mit der entsprechenden Passage in T.4, während vorher und nachher keine Identitäten auftreten und auch die Nuancierung der Diskant-hälfte keine Übereinstimmung zeigt. Besonders auffällig ist dies wegen der nicht notierten doppelten *anticipazione della nota*, einem vokalen Stilmittel. Diese Kollation legt den Schluss nahe, dass es sich um einen Flüchtigkeitsfehler beim Schnitt handelt: ein kleiner Ausschnitt von T. 4 wurde, warum auch immer, nach T. 2 kopiert, wobei allerdings vergessen ging, dass diese Operation einen unsinnigen Harmoniewechsel in T. 2 bewirkt.

Interessant ist nun aber, dass dieser Fehler nicht in allen Rollen auftritt. Er findet sich zwar in allen drei mir zur Verfügung stehenden Rollen.¹³⁷ In den Files von Peter Phillips und in den Scans der University of Stanford ist er jedoch korrigiert,¹³⁸ und auch die historische Untersuchung von Grigory Kogan, die explizit Veränderungen der Diastematik untersucht, erwähnt diesen auffälligen Fehler nicht. In drei youtube-Aufnahmen finden sich die Fehler wieder,¹³⁹ während die ebenfalls sehr verbreiteten Animatec-Rollen hörbar zwar die gleiche Interpretation spiegeln, jedoch ohne Fehler.¹⁴⁰ Aufgrund dieser Beobachtung ist also durchaus von einer Bearbeitung anlässlich einer späteren Auflage auszugehen.

Bewertung

Im Anbetracht dieser doch recht vielfältigen Editionsspuren lässt sich die These von der unedierten Rollenübertragung nur schwer aufrechterhalten. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen sowohl Hermann Gottschewski wie Jürgen Hocker. Gottschewski führt einen zusätzlichen Fall an, nämlich die Veränderungen der Pedalspur zu Beginn von Camille Saint-Saëns Interpretation des zweiten Satzes seiner zweiten Symphonie op.55.¹⁴¹ Er vergleicht dabei zwei Rollen aus dem Nachlass von Edwin Welte, wobei er feststellt, dass bei der als Kopie bezeichneten Rolle viele «Pedal aus»-Befehle überklebt wurden, Saint-Saëns also bei der Abspielung der «Kopie» viel reicher pedalisiert als im «Original». Gottschewski hält das «mit Sicherheit» für eine Verfälschung von Saint-Saëns' Absicht, da Saint-Saëns auch anderswo sparsam pedalisiert. Ein Blick in die Partitur und die Bearbeitungen von Debussy und Messager zeigt die spezielle Notation:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of notation. The top system is for the right hand (treble clef) and the bottom system is for the left hand (bass clef). Both systems are marked 'PIANO' and 'p'. The tempo is 'Adagio' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, typical of Saint-Saëns' style.

Tatsächlich könnte es sich bei dieser Änderung um eine durchaus sinnvolle Korrektur handeln; die Notation legt eine Pedalisierung nahe, unter Umständen auch den Gebrauch von Halbpedal. Falls Saint-Saëns dies angewendet hat, kann das der Quelle aber nicht entnommen werden; dass ein Redaktor in

¹³⁷ Augustinermuseum: 2013/100.08, Seewen: LM71639-0011, Sammlung Niggeler (ohne Katalognummer).

¹³⁸ <https://purl.stanford.edu/mf443ns5829>, besucht am 13.12.2019.

¹³⁹ https://youtu.be/ff_CrMvuvSg, <https://youtu.be/gvyEYy5IAV8>, <https://youtu.be/NCSv31CoYjA>, besucht am 13.12.2019.

¹⁴⁰ zb <https://youtu.be/aH-irDpbkX0>, besucht am 13.12.2019.

¹⁴¹ Vrgl. Gottschewski S. 141.

diesem Fall entscheidet, dass eine Pedalisierung näher an der Notation und eventuell näher an Saint-Saëns Spiel ist, wäre eine Maßnahme, die zwar nicht «authentisch» war, aber doch vielleicht einen höheren Grad an Autorisierung innehat als unser Urteil 100 Jahre später.

Auch Jürgen Hocker führt einige Beispiele für editorische Bearbeitung an. Für ihn steht fest, dass die Aufnahmen in der Erstproduktion bereinigt und perfektioniert wurden. Er zitiert Rudolf Serkin: «Herr Welte wusste genau Bescheid über die Musik, und ich erinnere mich gut, dass er mir sagte, ich brauche keine Angst vor falschen Noten zu haben, er müsse dann nur ein Loch in der Rolle woanders hinsetzen».¹⁴² Freilich betreffen diese Belege eine spätere Zeit als die im Folgenden untersuchte, aber wie wahrscheinlich ist es, dass sowohl Edwin Welte wie Karl Bockisch, die später Rollen selbstverständlich bearbeiteten, dies in der Frühphase niemals taten, zumal die Edition handwerklich wirklich einfach zu bewerkstelligen ist?

Allerdings unterscheidet sich auch meine Bewertung dieser Editionstätigkeit von der zumindest in der englischsprachigen Welte-Forschung vertretenen Lehrmeinung. Hier wird oft die «Authentizität» der Rolle als Bedingung für ihre Aussagekraft eingefordert. In diesem strengen Sinn sind Aufnahmen unabhängig von der verwendeten Technik nie «authentisch», sondern immer von verschiedenen Einflüssen „verunreinigt“. Peter Hagmann stellte seinerzeit die Frage der Authentizität zurecht in einer Zeit, die ihm nur die Beschäftigung mit Abspielungen ermöglichte. Heutzutage, so scheint mir, ist die «Hypothese der unberührten Rolleninformation» nicht mehr notwendig; eine zurückhaltende, aber musikalisch informierte Edierung, wie sie bei diesen Stichproben nachgewiesen werden kann, ist sogar von Vorteil; sie eliminiert Zu- und Unfälle, ohne das Künstlerspiel unkenntlich zu machen, sonst wäre das Interesse der Kundinnen und Kunden an diesen Rollen schnell erlahmt. Wenn man sich von der Idee des alleinigen Rollenauteurs verabschiedet und die Rollen als ein gemeinschaftliches Produkt weniger Spezialisten betrachtet, so steigert die nachgewiesene Editionstätigkeit sogar den Quellenwert der Rollen.

Über den Umfang dieser Editionsbemühungen kann im Moment nichts ausgesagt werden, dazu sind, trotz umfangreicher Digitalisierungsbemühungen, wie sie zum Beispiel an der Universität Stanford unternommen werden,¹⁴³ noch Jahre der Materialaufbereitung notwendig. Wichtig erscheint im jetzigen Moment, dass der Rolleninhalt nicht von den physischen Originalen getrennt werden soll. MIDI-Emulationen einer bestimmten Rolle sind möglicherweise nicht gültig für alle Exemplare derselben Aufnahme. Es ist deshalb unabdingbar, zu wissen, auf welcher Verkaufsrolle eine Digitalisierung oder eine Virtualisierung fußt; die Angabe des Archivs und der Inventarnummer scheint mir im Lichte dieser Stichprobe unerlässlich.

Konsequenz und technisches Vorgehen

Der wichtigste grundlegende Paradigmenwechsel, der sich aus diesen Beobachtungen ergibt, ist folgender: Welte-Aufnahmen sind Erzeugnisse einer Gruppe von Autoren, deren komplexes Zusammenwirken ein Produkt ergab, das als Interpretationsdokument historische Gültigkeit beanspruchen kann. Die Frage nach der «Authentizität» der Rolle wird ersetzt durch eine medientheoretisch weniger heikle Frage nach der Kohärenz, Reichhaltigkeit und der physiologischen Wahrscheinlichkeit des Aufgenommenen. Dies macht es möglich, Dynamik und Artikulation in die Analysen einzubeziehen, auch wenn Editionsspuren bei diesen Parametern nachzuweisen sind.

¹⁴² Hocker. S. 132.

¹⁴³ <https://library.stanford.edu/blogs/stanford-libraries-blog/2015/08/dating-welte-mignon-piano-rolls>, besucht am 18.10.2019.

Diese diversen Beobachtungen geben nun vor, wie das Ausgangsmaterial dieser Arbeit mit den zu Verfügung stehenden Mitteln aufzubereiten war. Dabei handelt es sich um eine quellenkritische Vorgehensweise, die die Analysemethodik nicht ersetzt, sondern erst ermöglicht. Darum seien hier die wichtigsten Punkte zusammengefasst:

- Von jeder Rolle werden verschiedene Materialzustände gesammelt: mindestens drei Aufnahmen von Abspielungen auf unterschiedlichen, vertrauenswürdigen Instrumenten. Weitere klingende Quellen sind veröffentlichte Aufnahmen, mit einer Präferenz der Aufnahmen des Labels *tacet*. Scans aller erreichbaren Rollen, wenn möglich aus verschiedenen Sammlungen, werden durchgeführt. Punktuell erfolgt der Einbezug der virtuellen Emulationen von Peter Phillips.
- Diese Sets werden untereinander verglichen, mutmaßliche erratische Materialien ausgesondert.
- Eine optische Kontrolle der Scans erhebt eventuell vorhandene handschriftliche Vermerke und Korrekturen.
- Die Kollation der Rollen zeigt, wie stark eine Aufnahme während der Verkaufszeit verändert wurde, und welche Details als kritisch angesehen wurden. Im Zweifelsfall wird als Hauptquelle diejenige Rolle gewählt, die die wenigsten offensichtlichen Fehler beinhaltet.
- Die Analysen insbesondere des Timings und der Dynamik basieren auf den digitalisierten und virtualisierten Dateien. Bei jedem Schritt wird jedoch mit der physischen Abspielung verglichen, um offensichtliche Irrtümer und digitale Artefakte auszuschließen.
- Die Lückenhaftigkeit der Welte-Rollen als Quelle für die Interpretationsforschung wird akzeptiert; diese Eigenschaft teilen sie mit jeder anderen historischen Quelle. Statt einer «Authentizitäts-Rangliste» der Parameter werden diese in ihren übertragungstechnischen Grenzen ausgewertet: Absolute Tempi werden nur zu Anfang der Aufnahme thematisiert, kleinräumige, relative Temporelationen hingegen können während der ganzen Länge der Aufnahmen ausgewertet werden, ebenso wie Artikulationen, Kontaktlängen und diastematische Veränderungen. Die Pedalspur ist in der Regel zuverlässig, kann jedoch Halbpedale enthalten, die als Code nicht sichtbar sind, möglicherweise aber bei der physischen Abspielung auftreten. Dynamische Informationen sind durch die «expression lines» oder in zweiter Linie in den Emulationsfiles zugänglich und bilden ein weitgehend unerforschtes Gebiet. Die Vereinfachung, die darin besteht, auf der Tastatur gleichzeitig nur zwei unterschiedliche dynamische Regionen zur Verfügung zu haben, muss mitgedacht werden, insbesondere bei polyphoner Musik.

Methodik

Das zuvor in der Quellenkritik beschriebene Verfahren der Datenerhebung stellt sicher, dass technische Zufälle und auratische Idiosynkrasien die Wahrnehmung der Rollenaufnahmen nicht in wesentlichem Masse beeinträchtigen. Eine solche technische Vorgehensweise stellt aber noch nicht die eigentliche Methodik dar, sondern ist eine entscheidende Voraussetzung für einen methodisch nachvollziehbaren Umgang mit den Quellen. Nach der aufwendigen Informationssicherung folgt die Arbeit in groben Zügen einer Logik, wie sie in der Germanistik von Hans Zeller vertreten wurde.¹⁴⁴ Im Zentrum dieser Überlegungen steht dabei die Unterscheidung von Befund und Deutung. Zeller spricht sich dabei für eine klare Trennung von Befund und Bearbeitung des Befundes aus. Dieses Modell stellt sicher,

¹⁴⁴ Hans Zeller: Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: Gunther Martens, Hans Zeller (Hg): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971. S. 45-89.

dass die An- und Absichten des Analysten, oder, wie Bourdieu sagen würde, sein „Habitus“,¹⁴⁵ die Erhebung des Befundes nicht zu stark trüben und dass die Schlüsse, die aus diesen Befunden gezogen werden, als Interpretationen kenntlich bleiben. Bei diesem Modell handelt es sich allerdings um eine Idealvorstellung. Bei der Anwendung auf die Interpretationsanalyse zeigt sich, dass in diesem Feld erhebliche Differenzierungen notwendig werden. Einerseits liegen die Befunde von Interpretationsanalysen nicht offen zutage, sondern werden in einem komplizierten Verfahren hergestellt. Dabei ist, wie im Folgenden dargestellt, der Einfluss des analysierenden Subjekts nicht zu eliminieren, sondern nur klar zu benennen und zu begrenzen. Andererseits führen nur ganz bestimmte Befunde von Interpretationsanalysen in selbstreferentieller Weise zu einer Deutung; für die Bearbeitung der meisten Befunde ist ein Kontextualisierungsschritt notwendig, und die Kontrolle über die Deutungen wird nicht nur vom Schreibenden, sondern auch vom Material ausgeübt. Über diese Analyseschritte sei kurz Rechenschaft abgelegt.

Befund

Befunde von Interpretationsanalysen arbeiten mit einer großen Datenfülle. Dabei ist die Menge an Daten zugleich ein entscheidender Vorteil und ein ernstzunehmendes Hindernis für die Erzielung musikwissenschaftlich bedeutsamer Resultate. Einerseits ist eines der wichtigsten Argumente für die Nutzung der Klavierrollen im Rahmen der Interpretationsforschung ihre Aufnahmedauer. Da auf Klavierrollen über 15 Minuten Musik aufgenommen werden kann, gerät ein viel substantielleres Repertoire in den Blick als bei der zeitgleichen akustischen Aufnahme, deren Maximaldauer lange ungefähr drei Minuten betrug. In Anbetracht der Menge von Daten, die nur schon die Rubatoanalyse eines kurzen Ausschnitts liefert, ist die Versuchung einer vorgängigen Einschränkung des Blickfeldes groß. So benutzt Nicholas Cook für seine diachrone Interpretationsanalyse von Chopins Mazurka op. 63/3 nur die ersten 16 Takte des Stücks,¹⁴⁶ Lars E. Laubhold untersucht „ikonische Stellen“ in Beethovens 5. Symphonie.¹⁴⁷ Auch eine dezidiert deduktive Vorgehensweise reduziert die Menge an Analysematerial von vornherein. Je schärfer eine vorab formulierte These, desto einfacher fällt die Entscheidung, welche Stellen als Belege dienen können. Diese Vorgehensweisen sind in Bezug auf die Methodik angenehm einfach, verzichten dabei aber a priori auf einen Großteil des Materials, den die Welte-Aufnahmen liefern. Die Frage, wie sich der Mittelteil der Mazurka verhält oder was Interpret*innen bei nichtikonischen Passagen betreiben, muss dabei offenbleiben.

Wenn aber längere Stücke nicht nur durch kurze Ausschnitte, sondern in ihrer Gesamtheit betrachtet werden sollen, stellen sich neue methodische Probleme insbesondere bei der Erfassung des Befundes. Auf welcher Grundlage kann hier Belangloses von Belangvollem unterschieden werden?

Zwei Vorgehensweisen sind denkbar. Es wäre theoretisch möglich, Parameter festzulegen und Abweichungswerte zu definieren, bei deren Überschreitung eine Interpretationshandlung festzustellen wäre. Solche Ansätze werden verschiedentlich im Umfeld der computergestützten Interpretationsanalyse vorgeschlagen.¹⁴⁸ Scheinbar wird auf diesem Weg Willkür und Voreingenommenheit des betrachtenden Subjekts eliminiert; und man gelangt so zu naturwissenschaftlich anmutenden Ergebnissen. Bei

¹⁴⁵ Vrgl. Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt 2015 [Genf, 1972], S. 139ff.

¹⁴⁶ Nicholas Cook: A Bridge Too Far? Musical Performance Between the Disciplines. In: Heinz v. Loesch, Stephan Weinzierl (Hg.): Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen. Mainz 2011. S. 1-14.

¹⁴⁷ Lars E. Laubhold: Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Symphonie auf Tonträger: ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. München, 2014.

¹⁴⁸ Vrgl. zB. Alexander Lerch: Software-gestützte Merkmalsextraktion für die musikalische Aufführungsanalyse. In: Gemessene Interpretation. S. 205-212. Oder: Stephan Weinzierl, Hans-Joachim Maepel: Zur Erklärbarkeit musikalischer Interpretationen durch akustische Signalmasse. In: ibidem S. 213-236.

einer derartigen Vorgehensweise scheinen mir drei Probleme unübersehbar. Erstens ist der Akt der Auswahl einzelner Parameter sehr wohl ein subjektiver Entscheid, der sich zudem meist auch nach dem Stand der verfügbaren Technik richtet; Ursula Winkels Dissertation zur Dynamik der Welte-Rollen ist hier ein zugegebenermaßen extremes Beispiel.¹⁴⁹ Zweitens misst dieses Verfahren Abweichung von einer „Nullinterpretation“, die einer MIDI-Abspielung einer Seite Notensatz entspricht. Eine solche Nichtinterpretation ist jedoch fiktiv; ein Chopin-Nocturne in dieser Weise zu spielen, käme einem extremen Interpretationsentscheid gleich, der von einem solchen System für schiere Normalität gehalten würde. Und drittens scheinen die Resultate eines derartigen Vorgehens nicht dazu geeignet, mit beigezogenen Quellen unterschiedlicher Medialität zu interagieren; die Aussagen sind nur dort stark, wo sie sich als selbstreferentielle Ergebnisse konstruieren lassen. Bis jetzt existieren meines Wissens keine Arbeiten, die einem derartigen Ansatz verfolgen und zugleich musikwissenschaftlich belangvolle Ergebnisse liefern.

Der zweite Ansatz erscheint vielversprechender, wenn er auch eine kompliziertere Vorgehensweise und eine differenzierte Definition erfordert, um naheliegende Missverständnisse zu vermeiden. Auch wenn diese Arbeit einen beträchtlichen Aufwand betreibt, um die Befunde so objektiv und nachvollziehbar wie möglich zu erheben, so tritt doch bei der Auswahl der dargestellten Befunde bewusst ein empirisch subjektives Element hinzu. Dies erscheint möglicherweise ungewöhnlich, stellt sich doch meist der musikalische Analyst als Instanz außerhalb jeden Kontexts dar, so wie sogar der französische Konstruktivismus alles als sozial konstruiert ansah, nur nicht sich selbst.¹⁵⁰ Anstelle mathematischer Regelwerke wird in dieser Studie gezielt die pianistische Erfahrung des Autors eingesetzt. Natürlich ist dabei der Gefahr der Voreingenommenheit mit einer sorgfältig dokumentierten Vorgehensweise zu begegnen. Andererseits gewinnt die Analyse durch praktische Erfahrung, internalisierte Kenntnis des Notentexts und Einsicht in die performativen Vorgänge eine Dimension hinzu, die automatisierte Systeme (noch) nicht erreichen können. So gesehen ist es weder möglich noch wünschenswert, diesen Aufnahmen als musikalisches Neutrum gegenüberzutreten, unter der Bedingung, dass der spezifische pianistische Habitus des Betrachters offengelegt wird.

Das heißt also, einfacher gesagt: In einem ersten Schritt misst der Autor unter anderem auch an seiner eigenen, sowohl durch Ausbildung wie Praxis erworbenen Ästhetik, um relevante Interpretationsmerkmale zu erkennen. Diese Haltung lässt sich gerade auch im Hinblick auf die Interpretationsanalyse recht einfach beschreiben; sie setzt sich in meinem Fall aus einem nachschönbergschen Interpretationsverständnis, der praktischen Beschäftigung mit virtuoson Texten der musikalischen Moderne, Einflüssen der französischen und der Wiener Schule und einer gewissen Improvisationserfahrung zusammen.

Die Sozialisierung in der Interpretationshaltung, die im Kreis um Schönberg entstand, ist ausbildungsbedingt;¹⁵¹ ein für diese Analysen wichtiger Aspekt lässt sich anhand einer Passage aus dem Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni beschreiben. Thema dieses Briefwechsels ist Busonis „konzertmässige Bearbeitung“ von Schönbergs Klavierstück op.11 Nr. 2, worüber er Schönberg im Nachhinein in Kenntnis setzt, sehr zu dessen Missfallen. Schönberg schreibt über seinen eigenen Klaviersatz: „Was er nicht *tut*, ist nicht: was er *nicht kann*, sondern was er *nicht will*.“¹⁵² Diese internalisierte Haltung hat zur Folge, dass auch kleine Textänderungen in den untersuchten

¹⁴⁹ Ursula Winkels: Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen. Frankfurt 2002.

¹⁵⁰ Thomas Dörfler, Eberhard Rothfuß: Postkonstruktivismus – Jenseits von Postmoderne und cultural turn. In: Berichte zur Deutschen Landeskunde. Bd. 87, Vol 2. Leipzig 2013, S. 195-203.

¹⁵¹ Damit ist der Einfluss von Jürg Wyttenbach (*1935) und Walter Levin (1924-2017) gemeint.

¹⁵² Arnold Schönberg: Brief vom 24.8.1909 an Ferruccio Busoni. Zitiert nach: Arnold Schönberg. Lebensgeschichte in Begegnungen. Nuria Schoenberg-Nono (Hg.) Klagenfurt, 1992. S.65.

Interpretationsdokumenten als potentiell bedeutungsvoll betrachtet werden. Auch andere Paradigmen lassen sich anhand von Texten der Moderne nachweisen. So schreibt Pierre Boulez im Vorwort seiner 2. Sonate:

Le soin d'articuler l'architecture musicale est laissé à l'intelligence de l'interprète, tant par les rapports variés de la dynamique sonore, que par une certaine liberté de fluctuation dans le tempo. Eviter absolument, surtout dans les tempos lents, ce que l'on convient d'appeler les «nuances expressives».¹⁵³

Von Interesse, auch schon bei der Erhebung des Befunds, ist also die Artikulation der musikalischen Architektur, da sie der Intelligenz des Interpreten anheimgegeben ist, wobei hier Dynamik und Agogik die Mittel sind. Die „expressiven Nuancen“ will Boulez ausschließen, sie sind auch für den Autor nicht selbstverständlich und erhalten darum im Befund Beachtung.

Der Einfluss der französischen und der Wiener Schule ist schwerer zu definieren, weil er sich aus vielen praktischen Vorgehensweisen zusammensetzt, die in einem Alter gelernt werden, in dem Reflexion des eigenen Tuns nicht im Vordergrund steht.¹⁵⁴ Zu nennen wäre dabei eine differenzierte, eher sparsame Pedalbenutzung, das Streben nach Klarheit und Fasslichkeit in der technischen Ausführung und ein idiomatischer Vortrag von Tanzrhythmen. Die eigene Virtuosität schließlich hat eine ganz einfache Aufgabe: Beim Anhören einer Aufnahme findet unfreiwillig ein imaginiertes physiologisches Mitspielen statt. Was dabei nicht oder nur mit Mühe nachvollzogen werden kann, gilt in dieser Arbeit als potentiell besprechenswert.

Diesem subjektiv-empirischen Element der Befunderhebung steht nicht nur die computergestützte Verifizierung der Sachverhalte zur Seite, sondern auch eine fast schon rituell zu nennende Abfolge von Arbeitsschritten, über die diese Arbeit jederzeit Rechenschaft ablegt. Der Weg von der Rolleninformation zum Analysebefund gestaltete sich folgendermaßen:

1. Die intuitive Reaktion auf den Erstkontakt wird notiert. Dabei kommen Fragen, Beobachtungen, aber auch emotionale Eindrücke zur Sprache. Dieser Text wird redigiert und präzisiert, gemäß dem Eindruck einiger weiterer Abspielungen.
2. Darauf folgt die Annotation des Gehörten in die Partitur. Ich verwende dafür durchgehend Ausgaben, die den Ausführenden hätten zur Verfügung stehen können. Diese Annotationen werden verfeinert und korrigiert durch die genaue Auswertung des Scans. Aus diesem Prozess entstehen sechsfarbige Annotationen.¹⁵⁵
3. Bei langen Stücken wie den beiden Sätzen der Sonate op.111 und der Don-Juan-Paraphrase folgt ein Schritt der Versprachlichung, der schon eine gewisse Auswahl an Analyseergebnissen erfordert, aber noch chronologisch dem Stück entlangläuft. Ursprünglich wollte ich diese Texte im Anhang zur Verfügung stellen; die Überzeugung, dass ich niemanden kenne, der sich nicht gegen eine Lektüre solcher Texte verwahren würde, ließ mich davon Abstand nehmen.
4. Eine gewichtete und geordnete Auswahl dieser Auswahl kommt im Haupttext zur Sprache und wird der Kontextualisierung zugeführt.

¹⁵³ Pierre Boulez: Remarques. In: 2ème Sonate pour piano. Paris, 1950. o.S.

¹⁵⁴ Die Traditionslinien, so problematisch sie auch sein mögen, gehen über Jürg Wyttenbach auf Alfred Cortot (1877-1962) zurück, andererseits durch meine erste Klavierlehrerin AnnLynn Miller auf die Wiener Schule um Bruno Seidlhofer (1905-1982).

¹⁵⁵ Beispiel für die erste Notationsphase siehe Anhang 1.10. Die sechsfarbigen Annotationen finden sich, wo sinnvoll, im Text, längere Beispiele in den Anhängen 1.11, 3.1., 3.2, 3.3, 4.3., 4.4.

Jeder dieser Schritte enthält ein subjektives Element des Abwägens und Beurteilens. Durch die rituelle Vorgehensweise kann aber jede Entscheidung bis zum Messresultat zurückverfolgt und damit bestätigt oder falsifiziert werden.

Kontextualisierung

Prinzipiell unterscheidet diese Arbeit zwischen zwei Arten von Kontextmaterialien. Informationen, die das Analysematerial in generalisierender Form umkreisen oder nur mittelbar mit ihm verknüpft sind, werden für die Beschreibung der Ausgangslage eingesetzt; dazu zählen unter anderem Kritiken, Auszüge aus Autobiographien, Briefwechsel und Ähnliches, meist auch die verwendete Sekundärliteratur. Diese Beschreibung der Ausgangslage dient vor allem der Schärfung und Differenzierung der Fragestellung; gleichzeitig wird damit oft die eigentliche Kontextualisierung initialisiert. Für die Kontextualisierung des Analysebefundes ist es notwendig, dass das eingesetzte Material einen vergleichbaren Detaillierungsgrad besitzt wie das Objekt der Analyse und direkt mit dem analysierten Werk in Beziehung steht. Aus diesem Grund kommen hier anders geartete Quellen zum Einsatz, wie zum Beispiel instruktive Ausgaben, Lehrbücher, Archivmaterial oder informelle Annotationen. Der Unterschied lässt sich paradigmatisch an zwei Materialien zeigen: Walter Niemanns Buch „Meister des Klaviers“¹⁵⁶ gehört in die erste, Emil Gerbers Annotationen¹⁵⁷ in die zweite Kategorie. Dass sich diese zweite Quellengattung unter Umständen erst rückwirkend bei der Betrachtung der Resultate rechtfertigt, ist eine der methodischen Erkenntnisse dieser Arbeit.

Die Situation um 1900 erlaubt überdies eine besondere Strategie der Quellenauswahl: Die Ausführenden produzierten Kontext oft nicht nur für ihre eigenen, sondern auch für die benachbarten Fallstudien. So treten Emil Sauer, Frederic Lamond, Bernhard Stavenhagen, Ferruccio Busoni und andere im Verlaufe des Texts einmal als Spieler, dann als Editoren, an anderem Ort als Kritiker, Literaten oder Hintergrundquellen auf. Auf diese Weise ist es möglich, einen Teil des performativen Ökosystems abzubilden, das die Zeit vor dem ersten Weltkrieg offenbar prägte.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Kontextualisierung von Aufnahmeresultaten immer eine mediale Grenzüberschreitung beinhaltet; dies erscheint vom theoretischen Standpunkt aus allerdings problematischer, als es sich in der Praxis erweist. Vielmehr zeigte sich, dass unterschiedliche Quellen, sofern sie einen engen zeitlichen, thematischen oder persönlichen Bezug zu der Aufnahme haben, durchaus ein deutliches Bild abgeben, das gerade durch die mediale Vielfalt an Plausibilität gewinnt.

Deutung

Die Resultate der Analysen werden als Deutungen verstanden; dies könnte zum Missverständnis führen, dass damit ein Bezug zur musikalischen Hermeneutik hergestellt werden soll. Ein solcher Bezug wird weder inhaltlich noch formal gesucht; der Autor bezieht sich hier vielmehr auf das Modell von Zeller, um die Unterschiede zu einer an naturwissenschaftlichen Modellen orientierten Methodik zu betonen, wie sie vor allem im Umfeld der computergestützten Interpretationsanalyse praktiziert wird. Diese Richtung erhebt ausschließlich Befunde in mathematischer Form, in aller Regel zur Zeitgestaltung; aus Darstellung oder Vergleich dieser Werte zieht sie ihre Schlüsse. Ein solches Vorgehen ist nur begrenzt offen für medial vielfältiges Kontextmaterial, und oft führt die immanente Selbstreferenzialität zur Notwendigkeit, mit einem seltsam veralteten Kunstwerkbegriff argumentieren zu müssen.¹⁵⁸ Obwohl diese Studie die technischen Methoden der computergestützten Interpretationsanalyse nutzt und die Befunde, soweit sie in mathematischer Form vorliegen, in vergleichbarer Genauigkeit erhebt,

¹⁵⁶ Walter Niemann: Meister des Klaviers, die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin 1919.

¹⁵⁷ Ausgabe mit Annotationen, Archiv der Hochschule der Künste Bern.

¹⁵⁸ Vgl. z.B. Gottschewski, S. 11-24.

so verändern die historisch fokussierten Fragestellungen und der daraus folgende Einsatz vielfältigen Kontextmaterials die Logik der Analyse; sie gleicht nicht einer mathematischen Beweisführung, sondern einer historischen Indiziensuche. Ihre vorläufig gesicherten Erkenntnisse sind offen für weitere Überprüfung und Präzisierung. Allerdings ist es die Absicht der Arbeit, dass die Deutungen in der vorliegenden Form einer kritischen Lektüre standhalten, und dass die Tiefe der Analyse so weit reicht, dass weitere quellentechnische Forschung voraussichtlich wohl quantitative, aber kaum qualitative Auswirkungen auf die Resultate haben wird.

Diese Deutungen, die sich aus der Konfrontation von Analysebefunden mit den Kontextquellen ergeben, beziehen sich in erster Linie, gemäß der Fragestellung, auf die Natur des pianistischen Interpretationsvorgangs in zeitlich synchronen, dafür in historisch, spieltechnisch und kompositorisch unterschiedlicher Umgebungen. Der Eigensinn des Materials ergab aber zusätzlich einige Erkenntnisse, nach denen explizit nicht gefragt wurde. Diese Emergenz lasse ich bis zu einem gewissen Grade zu, solange sie sich nicht dezidiert vom Umfeld der Fragestellung entfernt. Zu den zusätzlichen Erkenntnissen gehören aufführungspraktische Konsequenzen, die sich aus den Deutungen ergeben, und eine Quellenbewertung ex post. Beide Themen stehen in den Analysen nicht im Vordergrund, werden aber in einem abschließenden Kapitel synoptisch betrachtet.

Beethovens letzte Sonate

Ausgangslage

Beethoven, der „Inbegriff“

Die überragende Bedeutung, die Beethovens Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts bis heute sowohl für Komposition, Interpretation, Kritik, Literatur, berufsmäßiges und amateurhaftes Musizieren erhielt, kann bekanntlich kaum überschätzt werden. Der Topos von Beethovens Musik als „Inbegriff des Allgemeingültigen“, der seinerseits außerordentlich zeitresistent scheint,¹⁵⁹ führte dazu, dass von Richard Wagners Schriften zu Beethoven¹⁶⁰ über Arnold Schönberg bis zu Maurizio Kagel,¹⁶¹ von Hans von Bülow bis Alfred Brendel, von Walter Niemann¹⁶² bis Joachim Kaiser¹⁶³ Komponisten, Theoretiker, Interpreten und Kritiker ihre zentralen Ideen an Beethovens Musik demonstrieren. Insbesondere die analytische Musiktheorie verifiziert ihre Werkzeuge seit Adolf Bernhard Marx (1795–1866)¹⁶⁴ mit konsequenter Obstinanz am Beispiel Beethoven. Gelingt diese Verifikation, wird das in der Regel als Zeichen der Allgemeingültigkeit betrachtet. Insbesondere die Klaviersonaten stehen bei diesem Vorhaben im Fokus; wie die stolze Ahnenreihe von Marx über Hugo Riemann,¹⁶⁵ Heinrich Schenker,¹⁶⁶ Erwin Ratz¹⁶⁷ und Charles Rosen¹⁶⁸ zeigt, könnte man von einer musiktheoretischen Publikationsgattung sprechen. Diese Tradition wird auch heute noch – mit unterschiedlichen Zielsetzungen und Ansprüchen – weitergeführt, beispielsweise von Hans Joachim Hinrichsen,¹⁶⁹ Jan Marisse Huizing,¹⁷⁰ Steward Gordon,¹⁷¹ Siegfried Mauser,¹⁷² um nur einige Beispiele zu nennen.

Beethoven zu spielen, und insbesondere Beethoven aufzunehmen bedeutete also, sich extrem kontextualisierten Werken zu stellen, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts den Nimbus der „unbeschränkten Gültigkeit“ hatten und «Inbegriff» für Interpretation, Analyse und musikalische Ästhetik waren;¹⁷³ daran hat sich bis heute nichts Grundlegendes geändert. Von den Ausführenden wurde also gleichfalls Exemplarisches, Gültiges, Konsistentes erwartet. Dabei hatten sie die Möglichkeit, wie die Musiktheorie und die Ästhetik Standards zu setzen.

Paradigmatisch dafür ist Franz Liszts und Hans von Bülows Eintreten für das Spätwerk; im Falle von Liszt war dies auch ein Mittel zum Imagewechsel vom Virtuosen zum Interpreten. Beethovens Werke

¹⁵⁹ Zur eigenartigen Stabilität der Beethoven-Rezeption siehe Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Laaber 1972. S. 56.

¹⁶⁰ Richard Wagner: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, Novelle (1840), EP (in frz. Übersetzung): RGMP 19., 22., 29. 11. und 3. Dez. 1840; EP (10 Folgen in dt.): Dresdener-Abend-Ztg. 30.7. -10.8.1841 I (90–114); Zum Vortrag Beethovens (1852); XVI (77–83); Beethovens Cis moll-Quartett (1854); XII (350); Zu Beethovens Neunter Symphonie (1846), EP: Dresdener Anzeiger 24. März, 31. März, 2. April 1846; XII (205–207); Beethoven (1870), Lpz. 1870; IX (61–126) etc.

¹⁶¹ Maurizio Kagel: Ludwig van (1969/70). Film.

¹⁶² Walter Niemann: Meister des Klaviers. Berlin 1919. Das erste Kapitel lautet: die grossen Beethovenspieler. (S. 17–22).

¹⁶³ Joachim Kaiser: Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt am Main 1975.

¹⁶⁴ Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition. 10 Bd. Leipzig, 1837–1847.

¹⁶⁵ Hugo Riemann: L.v.Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Berlin 1918.

¹⁶⁶ Heinrich Schenker: Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung: op. 109, Wien 1913; op. 110, Wien 1914; op. 111, Wien 1915; op. 101, Wien 1921.

¹⁶⁷ 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 1951, 1968, 1973.

¹⁶⁸ Charles Rosen: The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. New York 1971.

¹⁶⁹ Hans-Joachim Hinrichsen: Beethoven. Die Klaviersonaten. Kassel 2013.

¹⁷⁰ Jan Marisse Huizing: Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten. Mainz 2012.

¹⁷¹ Steward Gordon: Beethoven's 32 piano sonatas. New York, 2017.

¹⁷² Siegfried Mauser: Beethovens Klaviersonaten. München 2001.

¹⁷³ Eggebrecht. S. 60 ff.

waren dabei ein wichtiger Anlass für die Herausbildung der Form des reinen Klavierabends.¹⁷⁴ Bemerkenswert ist dabei, dass besonders vom späten 19. an bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts die Interpreten ihre Deutungen des Beethovenschen Texts nicht nur im Konzert, sondern auch in repräsentativen Ausgaben festhielten. Die Sonaten-Editionen von Franz Liszt, Hans von Bülow, Karl Klindworth, Frederic Lamond und Eugen d'Albert, später Arthur Schnabel und Claudio Arrau standen somit in Konkurrenz mit den Editionen von Hugo Riemann, Heinrich Schenker und Erwin Ratz.

Die Bedeutung des Beethovenschen Sonatenkorpus für die Interpreten nahm mit den technischen Möglichkeiten der Aufnahme noch zu: Schon der Welte-Katalog beinhaltet fast den vollständigen «Zyklus», dort fehlen nur die Sonaten op.14/1, op.27/1 und op.54, von op.31/1 gibt es nur den 2. Satz in der Wiedergabe von Camille Saint-Saëns. Vollständige Aufnahmen aller Sonaten gehörten seit Arthur Schnabels Gesamteinspielung von 1932-1937 zu den wirkmächtigsten Klavieraufnahmen überhaupt und legitimierten den Spieler als tiefsinnigen Interpreten. Einen Höhepunkt erreichte diese Tendenz der Aufnahmegeschichte bei Alfred Brendel und Friedrich Gulda, die jeweils drei Gesamtaufnahmen der Beethoven-Sonaten einspielten. Die Diskographie von Jan Marisse Huizing, die sich nur auf Audio-Aufnahmen bezieht, weist zwischen 1953 und 2012 78 komplette Gesamteinspielungen nach. Sieben bedeutende Gesamteinspielungen blieben unvollständig, und 16 Aufnahmen waren um 2012 noch nicht abgeschlossen.¹⁷⁵

Das numinose «Spätwerk»

Die traditionelle Einteilung von Beethovens Kompositionsweise in Früh- Mittel und Spätstil ist eine Konstante der Beethoven-Rezeption, wobei das «Spätwerk» im besonderen Masse zu spekulativen Überlegungen aller Art Anlass gab. Grund dafür waren wohl die Verständnisprobleme, die sich für das Publikum bei dieser Musik in besonders auffälliger Weise einstellten.

Wilhelm von Lenz, der Franz Liszt 1828 in Paris kennenlernte und dessen Einsatz für das Spätwerk schildert, schreibt:

Beethoven war damals noch nicht verstanden, von seinen 32 Solosonaten spielte man drei (!): die As-Dur-Sonate mit den Variationen (op.26), die CisMoll quasi Fantasia [sic] und die Sonate in FMoll, die eine Verlegerphantasie appassionata genannt hatte, nicht Beethoven. Die 5 letzten, die erst unsere Tage überwinden und zur Anerkennung brachten, galten für ungeheuerliche Missgeburten eines deutschen Ideologen, der gar nicht für Piano zu schreiben verstände.¹⁷⁶

Ihre Kompliziertheit, der Rückgriff auf barocke Kompositionsverfahren und ihre spieltechnischen Anforderungen trugen lange Zeit zur kontroversen Rezeption bei. Trotzdem blieb die interpretatorische Darstellung dieser Werke eine zentrale Aufgabe, Hans-Joachim Hinrichsen spricht von einem bis dahin beispiellosen Vertrauensvorschuss, der sich auf die Erschließung durch die nachfolgenden Generationen berief.¹⁷⁷

Insbesondere im Kreis um Franz Liszt war die Aufführung der letzten Sonaten eine wichtige Aufgabe, wobei vor allem die Sonate «für das Hammerklavier» op.106 im Mittelpunkt des Interesses stand. Liszt selbst trug als erster Pianist die „Hammerklaviersonate“ mit großer Öffentlichkeitswirkung 1836 vor und widerlegte damit ihre angebliche „Unspielbarkeit“. Diese Aufführung blieb jedoch lange ein

¹⁷⁴ Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: Beethoven: die Klaviersonaten. Kassel, 2013. S. 404.

¹⁷⁵ Vgl. Jan Marisse Huizing: Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten. Mainz, 2012. S. 226-229.

¹⁷⁶ Wilhelm von Lenz: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. [Berlin, 1872]. Düsseldorf, 2000. S. 12f.

¹⁷⁷ Hinrichsen, S. 326.

Einzelereignis. Sie wurde erst 1860 wieder von Hans von Bülow öffentlich gespielt. Danach erntete sein Schüler Frederic Lamond Erfolge mit diesem Stück. Hugo Riemann schreibt:

Lange hat das Werk als ein Prüfstand gegolten, ob ein Pianist imstande war, das Klavier zum Dröhnen und zum Brüllen zu bringen, bis Frederick Lamond durch eine ganz andere Art der Auffassung dem ein Ende gemacht hat. Seine restlose Überwindung der technischen Schwierigkeiten hat die Linienführung der Thematik in den Vordergrund gestellt und das Interesse am klaren Aufbau sieghaft durchgeführt.¹⁷⁸

Lenz spricht nun in biblischer Metaphorik von der Sonate op. 106 als dem „*hohen Lied* des Tasteninstrumentes“, und erklärt, dass Beethoven „seine letzten Klavierwerke (über op. 100 hinaus) für die *Transzendenz* seiner *Musik*- und nicht für seine *Klavieridee* schrieb, durch das Spektroskop seiner orchestralen Vorstellungen am Klavier betrachtete.“¹⁷⁹ Diese Terminologie lässt sich von nun an konstant nachweisen, um 1911 schreibt Paul Bekker vom Spätwerk als «reinsten Metaphysik der Musik»¹⁸⁰, und bei Siegfried Mauser handelt die Sonaten ab op.101 unter dem Titel «Esoterischer Spätstil» ab, wobei die letzten drei Sonaten zusammengenommen zum «rätselhaften Vermächtnis» zählen.¹⁸¹

Dieses Vermächtnis war aber zur Zeit der hier diskutierten Aufnahmen nur für auserwählte Interpreten bestimmt. In José Vianna da Mottas Notizen zu Bülows letztem Meisterkurs im Jahre 1887 findet sich folgende Passage:

[Bülow]: „Im Ganzen bin ich nicht dafür, die letzten Son. V. Beeth. [im Unterricht] splen [sic] zu lassen, aus d. ganz einfachen Grunde, weil es die Meisten der Herrsch. nicht verstehen. Das ist die Höflichkeit, die ich der Mehrheit schuldig bin. Ich bin freilich selbst daran schuld, ich habe damals mit meinem Vortrag der 5 letzten Son. für den Bayr. Fonds den Anstoß gegeben. Ein Witzbold meinte, ich solle als Pendant die fünf ersten Sonaten von Clementi spielen“ [...] Er beklagte sich neulich, dass jeder Klvspler mit einer sog. letzten Sonate auftreten wolle.“¹⁸²

Tilly Fleischmann berichtet über Wagners Einschätzung, dass man Liszts Interpretation von op. 106 und op. 111 gehört haben musste, anderenfalls könne man nicht hoffen, sie zu verstehen.¹⁸³

Die schwierige letzte Sonate

Die letzte Sonate op. 111 hat auch innerhalb des «Spätwerks» eine besondere Stellung. Die Sonate op.106 wurde, gerade auch durch ihren von Liszt herrührenden Ruf als Virtuosen-Stück, im Konzert vermehrt aufgeführt, aber auch die Sonaten op. 101, 109 und 110 wurden schon 1841 von Clara Schumann öffentlich gespielt.¹⁸⁴ Um die letzte Sonate op. 111 scheinen hingegen Exegeten wie auch Interpretinnen und Interpreten lieber einen Bogen gemacht zu haben. Wilhelm von Lenz zeigt ganz im Gegensatz zu op. 106 eine gewisse innere Distanz zu op. 111:

Approchons avec respect de la dernière sonate de Beethoven, de sa *sonate-testament*, du dernier accent de cette lyre sans rivale.[...] Cette sonate en *ut mineur*, qu'on n'entend presque jamais, n'est pas la moins belle.¹⁸⁵

Während ihm der erste Satz wenig Rätsel aufgab, konnte er vom zweiten Satz nur dem Arietta-Thema und der ersten Variation etwas abgewinnen, die Fortsetzung überforderte ihn sichtlich.

Beethoven donna à ce morceau le nom „d'Arietta“: Adagio molto semplice cantabile, *ut majeur* 9/16, rythme qui subit les métamorphoses de 6/16 et de 12/32. Là se passent des choses étranges, très étranges même ; regrettez avec nous

¹⁷⁸ Hugo Riemann: L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten, Band III, Berlin, 1918. S. 296.

¹⁷⁹ Ibidem, S. 4.

¹⁸⁰ Hinrichsen, S. 320.

¹⁸¹ Mauser, S. 124ff, S.136ff.

¹⁸² José Vianna da Motta: „Ecce homo, so war er, nun beurteilt ihn“. Christine Wassermann Beirão (Hg). Wilhelmshaven 2007. S.75f.

¹⁸³ Tilly Fleischmann: Aspects of the Liszt tradition. 2nd ed. Aylesbury Bucks, 1991. S. 2.

¹⁸⁴ Hinrichsen, S. 404.

¹⁸⁵ Wilhelm von Lenz: Beethoven et ses trois styles. Paris, 1855. S. 257.

que l'arietta, ce souffle divin, s'y perde sous les milles plis de figures ascendantes et descendantes, comme sous les feux croisés de mille fusées, mais emportez le thème et sa première variante comme un trésor, comme Enée sauva ses dieux Lares !¹⁸⁶

Für unspielbar hielt er es auch, und sinnfrei obendrein:

Nous voudrions rencontrer le pianiste en état de jouer convenablement les huit pages de triolets en triples croches de 27 à chaque mesure – 1944 notes ! [...] Mais que veulent dire ces myriades de notes à l'aigu ? ces triolets sans basse ? La démente du génie intéresse ; le spectacle de toute autre, fréquente malheureusement en musique de piano n'est que déplorable.¹⁸⁷

Adolf Bernhard Marx enthält sich in seiner „Anleitung zum Spiel Beethovenscher Klavierwerke“ nach einer langen Besprechung der «Hammerklaviersonate» des Kommentars über die letzten drei Sonaten;¹⁸⁸ wer bis jetzt mitgedacht habe, könne das Verstandene auf die letzten Sonaten anwenden, über die man nicht adäquat sprechen könne. Auch Hugo Riemanns Besprechung von op.111 erscheint etwas knapp und ist besonders bezüglich des zweiten Satzes von impliziter und expliziter Kritik an der Komposition gekennzeichnet. Riemann findet diesen Satz wenig kommentarwürdig, da sein Variationsprinzip einfach sei und auf ältere Modelle zurückverweise; er vergleicht ihn mit Händels «Grobschmiedvariationen» und diskutiert danach nur die metrische Notationsweise, die er für revisionsbedürftig hält.¹⁸⁹ Um 1881 bildete die letzte Sonate aber, wiederum in einem «Beethoven-Abend» von Hans von Bülow, den Abschluss des Programms.¹⁹⁰

Die zur Zeit der vorliegenden Welte-Aufnahmen am intensivsten diskutierte Frage bezüglich op.111 war ihre eigentlich nicht ganz so außerordentliche zweisätzig Anlage. Obwohl die Sonaten op.49/1, op.49/2 op. 54, op. 78 und op. 90 ebenfalls nur aus zwei Sätzen bestehen, wurde bei op. 111 breit diskutiert, ob die Sonate vollständig sei. Während Schindlers Bericht, Beethoven habe einen dritten Satz geplant, der aus Zeitmangel nicht mehr ausgeführt werden können, meist kritisch bewertet wurde,¹⁹¹ stellte die Zweisätzigkeit für andere eine willkommene Gelegenheit für dualistische Deutungen dar; Hans von Bülows „Sansara und Nirwana“¹⁹² ist das bekannteste Beispiel dafür.

Offene interpretatorische Fragen

Die Sonate op.111 stellt also die Ausführenden um 1905 neben der Überwindung ihrer mystischen Aura vor zahlreiche interpretatorische Fragen, die konkrete Entscheidungen benötigen.

Welche klingende Antworten sollen die analytischen Besonderheiten der Sonate erhalten? Soll der oft diskutierte Dualismus der Sätze hervorgehoben werden oder soll die Einheit des Werks betont werden? Die Frage nach der Gestaltung der Kontraste stellt sich auch innerhalb der Sätze: Die stilistischen Unterschiede sind auch innerhalb insbesondere des ersten Satzes groß; William Kinderman spricht hier von der Technik des parenthetischen Einschusses,¹⁹³ wobei er insbesondere das Seitenthema meint. Daneben stehen den Barock zitierende Kompositionstechniken wie Sequenzierungen und fugatoartige Teile. Auch hier stellt sich für die Interpretinnen und Interpreten die Frage, welcher Grad und welche Mittel der Charakterisierung möglich sind, ohne den Zusammenhang des Satzes zu gefährden.

¹⁸⁶ Ibidem, S. 267.

¹⁸⁷ Ibidem, S. 269f.

¹⁸⁸ Vgl. Adolf Bernhard Marx: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. [1863] Regensburg 1912. S. 243.

¹⁸⁹ Riemann: L.v.Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Vol. III. Berlin 1919. S. 467.

¹⁹⁰ Vgl. Hinrichsen, S. 407.

¹⁹¹ Vgl. Adolf Bernhard Marx: Beethoven. Leben und Werk. [1859] Berlin, 1884. S.414ff.

¹⁹² Hans v. Bülow Ausgabe. Stuttgart, 1871.

¹⁹³ William Kinderman: Die Klaviersonate c-moll op.111. In: Beethoven: Interpretation seiner Werke. Albrecht Rietmüller (Hg.) Teil 2. Laaber 1994. S. 177.

Zwei miteinander verwandte satztechnische Besonderheiten treten in op.111 noch stärker als in ihren Vorgängerwerken zutage: Beethoven benutzt hier besonders auffällig extreme Register, oft auch in Kombination sehr hoch - sehr tief¹⁹⁴ Die Ausführung von op.111 muss dieser besonderen Klanglichkeit Rechnung tragen. In diesen Passagen treten oft auch lange Trillerketten auf, deren teils ausgesprochen unangenehme Ausführung auf den Affekt insbesondere des Schlusses der Sonate starken Einfluss hat.

Schließlich treten die Temporelationen verschiedener Teile in den Blick. Von der Notation her ist hier zwar alles ganz klar: die Introduktion des ersten Satzes soll im halben Tempo des Allegro ausgeführt werden, eine andere Ausführung lässt die Schreibweise Beethovens offenbar nicht zu. Genauso klar sind die diesbezüglichen Anweisungen im letzten Satz, wo Beethoven jeden Variationsanfang mit «L'istesso tempo» überschreibt. Folgerichtigerweise sind sich auch alle Kommentatoren einig über die Notwendigkeit eines stabilen Tempos.¹⁹⁵ Nun sind aber über einen ganzen Satz metronomisch festgehaltene Tempi im 19. Jahrhundert unüblich. Es wird also zumindest zu überprüfen sein, inwiefern die Ausführenden um 1905 in diesem Punkt schon zur Moderne neigen oder noch dem vergangenen Jahrhundert verpflichtet sind.

Und es wird auch zu fragen sein, mit welchen pianistischen und interpretatorischen Mitteln diese formalen und klanglichen Extremsituationen um 1905 vermittelt wurden. Die auch aufgrund der zunehmenden Vergleichbarkeit von Aufnahmen fortschreitende Standardisierung der musikalischen Ausführung lässt zu Beginn des 21. Jahrhunderts nur wenige, wohldefinierte Möglichkeiten zu. Um 1905, also zu Beginn der Musikreproduktion, stehen hier möglicherweise vielfältigere und stärker personalisierte Verfahrensweisen zur Verfügung, als dies heute der Fall ist.

Die Beschäftigung mit diesem «Kulminationspunkt der Klavierliteratur bis auf den heutigen Tag»¹⁹⁶ zeigt zur Zeit der hier thematisierten Aufnahmen eine starke Neigung zu metaphysischen Spekulationen,¹⁹⁷ die die konkreten Fragen zur Ausführung oft eher in den Hintergrund rückten. Ob es sich dabei um ein primär literarisches Phänomen handelt, bleibe dahingestellt. Die nachfolgende Analyse blendet diesen Aspekt bewusst aus, zugunsten einer konkreten Darstellung und Kontextualisierung der Interpretationsweise. Dass für diese Kontextualisierung dabei eher dokumentarisches Material als philosophische Exegesen dienen, ist die Konsequenz dieses Vorgehens. In diese Richtung ging wohl auch der Scherz Hans von Bülow's in einem seiner Klavierabende: er spielte kommentarlos vor dem ersten Satz der Sonate op.13 die Introduktion von op.111, die ja auch in c-moll steht.¹⁹⁸ Auch dieses Werk ist nahbar.

Die Aufnahmen

Daten

Verglichen werden im Folgenden zwei Aufnahmen, die als repräsentativ für das Beethoven-Spiel ihrer Zeit angesehen werden können; während Frederic Lamond durch seine späten akustischen Einspielungen als Beethoven-Interpret in Erinnerung blieb,¹⁹⁹ so ist Fannie Bloomfield-Zeisler in Europa wohl auch aus geographischen Gründen weitgehend vergessen. Lamond nahm die beiden Sätze am 27.9.1905 im Welte-Studio in Leipzig auf,²⁰⁰ Fannie Bloomfield-Zeisler in Freiburg im Breisgau am

¹⁹⁴ Vgl. Huitzing, S. 48.

¹⁹⁵ Kinderman, S. 179. Hinrichsen, S. 398.

¹⁹⁶ Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin+Stuttgart, 1901. S. 93.

¹⁹⁷ z.T. bis heute, vgl. Kinderman, S. 181.

¹⁹⁸ Klavierabend 2.3.1887, Hamburg. Vgl. Vianna da Motta, S. 21.

¹⁹⁹ Vgl. Axel Schröter: Beethovens Geist aus Liszts Händen? Frederic Lamond als Erbe einer heute vergessenen Tradition, Beethoven zu interpretieren. In: *Im Schatten des Kunstwerks II*. Dieter Torkewitz (Hg.) Wien 2014. S. 149-166.

²⁰⁰ Dangel/Schmitz, S. 512.

6.8.1908.²⁰¹ Der erste Satz von Lamond unter der Rollnummer WR 563 findet sich im Katalog von 1910, der zweite WR 564 in demjenigen von 1915, zu Preisen von 30 respektive 40 Mark,²⁰² während Bloomfields Aufnahmen, WR 1462 und WR 1463, beide im Katalog von 1909 zu finden sind; der zweite Satz war mit 52M die teuerste Welte-Rolle aller Zeiten.²⁰³ Die Nähe der Aufnahmedaten deutet darauf hin, dass Lamonds Aufnahme nicht durch die von Bloomfield-Zeisler ersetzt werden sollte, sondern dass Welte hier zwei unterschiedliche Aufnahmen gleichzeitig im Programm haben wollte. Dies ist umso bemerkenswerter, als dass gerade in dieser frühen Periode eher auf die Erweiterung des Repertoires geachtet wurde, Variantenaufnahmen also eher selten waren. Der unterschiedliche biographische und musikalische Hintergrund der Ausführenden lässt in der Tat einen aufschlussreichen Vergleich erwarten.

Biographische Konstellation

Frederic Archibald Lamond (1868-1944), Komponist und Pianist, geboren in Glasgow, studierte ab 1884 bei Bülow und nahm von 1885 bis 1886 an Liszts Meisterlassen in Weimar teil, lebte ab 1904 bis zu seiner Vertreibung durch die Nationalsozialisten in Berlin. Er konzertierte vorwiegend in Deutschland, den Niederlanden und England; 1893 führte er Tschaikowskis Klavierkonzert in b-Moll op.23 auf; dieser hatte vor seinem Tod ihn als Interpreten empfohlen.²⁰⁴ Trotz eines breiten Repertoires galt Lamond als ausgesprochener Beethoven-Spezialist. 1933/1934 führte er alle 32 Beethoven-Sonaten als Zyklus auf, zuerst in Berlin, dann in Amsterdam, Kopenhagen, Den Haag, Leipzig und London. Er wird von Walter Niemann in seinem 1919 erschienenen Buch «Meister des Klaviers» im ersten Kapitel besprochen. Zu den drei «großen Beethovenspielern» zählt Niemann, der als Berater und auch als Spieler mit der Firma Welte zu tun hatte, mit Eugen d'Albert (1864-1932), Frederic Lamond und Conrad Ansoerge (1862-1930) drei Liszt- und Bülow-Schüler derselben Generation. Über Lamond schreibt er:

Sein Vortrag sagt nicht: Hört, so fasse ich Beethoven auf, sondern: Hört, jetzt spricht Beethoven zu euch, und ich, mich ihm in Demut beugend, darf ihn euch nahebringen. Beethovens Werke erstehen Lamond wie im Augenblick nachgeschaffen. Da ist nichts, kein Stimmungswechsel, der nicht vorher aufs feinste in der Klangfarbe abgewogen wäre; und doch geht alles im Augenblick des Nachschaffens zur Einheit auf. Lamond hat dem Mut, Beethoven wieder so schlicht, so sachlich zu spielen, wie wir ihn leider nicht mehr gewohnt sind, zu hören.²⁰⁵

Im Gegensatz zu dieser Schlichtheit scheint ein anderer Zug zu stehen:

Lamonds innere nervöse Unruhe, seine bis zur Sprunghaftigkeit jähren Gefühlswallungen, sein voller Schwung der Phantasie, seine breite, plastische Sinngliederung stimmen durchaus zu dem Bilde, das wir uns von dem phantasierenden Beethoven machen.²⁰⁶

Hugo Riemann vergleicht ihn mit Ferruccio Busoni, dessen Aufnahme der *Réminiscences de Don Juan* im nächsten Kapitel zur Sprache kommen wird:

Frédéric Lamond, [...], ein von Busoni sehr verschiedener, aber keineswegs unbedeutenderer Interpret des letzten Beethoven (minder gewaltig, aber noch mehr das Virtuosenhafte überwindend) [...]²⁰⁷

²⁰¹ Dangel/Schmitz, S. 523.

²⁰² Dangel/Schmitz, S. 29.

²⁰³ Dangel/Schmitz, S. 70.

²⁰⁴ Miguel Montfort: s.v. Lamond, Frederic, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14882>, besucht am 13.10.2019.

²⁰⁵ Walter Niemann. Meister des Klaviers. Berlin 1919. S. 19f.

²⁰⁶ Niemann, S. 20.

²⁰⁷ Hugo Riemann: Geschichte der Musik seit Beethoven. Stuttgart, 1901. S. 677.

Lamond vertrat also in idealtypischer Weise die neudeutsche Beethoven-Tradition und galt trotz vielfältigem Repertoire als wichtiger Interpret der Lenz'schen „Troisième manière de Beethoven“.²⁰⁸

Fannie Bloomfield-Zeisler (1863-1927) gehörte hingegen nicht zum Liszt-Kreis. Die Amerikanerin studierte fünf Jahre bei Theodor Leschetizky (1830-1915) in Wien und unternahm danach ausgedehnte Konzerttourneen in Europa.

Walter Niemann erwähnt sie im Kapitel «von Weimar bis Neuyork [sic]». Dort stellt er zuerst die These auf, dass es eine amerikanische Schule des Klavierspiel nicht gäbe, die bedeutenden amerikanischen Pianisten seien alle in Deutschland ausgebildet worden; gerade in der Besprechung Bloomfield-Zeislers, der er «nivellierende und mechanisierende Unrast des Amerikanismus» vorwirft, wird antiamerikanisches Ressentiment spürbar.²⁰⁹ Abgesehen davon gibt er ein plastisches Bild ihres Spiels:

Sie ist eine blendende Virtuosin von feurigstem Temperament. Ein bewegliches und mehr geistreiches, als schwärmerisch-sentimentales Empfinden bildet den Grundzug ihres Wesens. [...] Dafür besitzt diese außerordentliche Künstlerin aber die seltene Gabe einer kristallinen Klarheit in Aufbau, Gliederung und Detailbehandlung, eines ganz besonders reizenden, flüssigen und delikaten Passagen- und Fioriturspiels.²¹⁰

In amerikanischen Kritiken wird ihr Spiel oft mit dem von Annetta Essipoff, der Frau von Leschetizky, verglichen.

Since Essipoffs departure we have not heard in New York a pianiste [sic] with so much musical intelligence and feeling, such a finished and evenly developed technique, and such healthy and agreeable tone, combined with a firm yet elastic touch which allows the use of every shade of tone combination.²¹¹

Sie war sich offenbar der Tragweite des Aufnahme-Akts bei bewusst. Ihr Mann, Siegmund Zeisler, berichtet, sie habe Wochen vor den Aufnahmen mehrere Stunden pro Tag geübt.

She was very nervous on the basis that “an interpretation once recorded is fixed and unchangeable forever; it was the interpretation by which future generations would judge her artistic merit.”²¹²

In Weltes Stammbuch schreibt sie:

The „forth dimension“ in the field of reproduction of pianistic interpretation – that is the Welte Mignon! To the genius of the inventors the piano virtuosos is deeply indebted, for now, a bit of immortality is saved even to him. Coming generations will be grateful to Misters Welte and Bockisch for preserving in an authentic manner the best traditions of the art of pianistic interpretation.
Fannie Bloomfield Zeisler Freiburg i/B Aug 7, 08²¹³

Offenbar forderte sie von Welte das Recht ein, die Rollen vor der Publikation anzuhören. Wenn auch Edwin Welte ein solches Recht verneinte, scheint er doch für Bloomfield-Zeisler eine Möglichkeit arrangiert zu haben, um die Aufnahmen vor ihrer Veröffentlichung zu hören.²¹⁴

²⁰⁸ Vrgl. Wilhelm Lenz: Beethoven et ses trois styles. Paris 1855.

²⁰⁹ Niemann, S. 177.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Zitiert nach W.S.B. Mathews: A hundred years of Music in America. Chicago, 1884. S. 442.

²¹² Beth Abelson Macleod. Fannie Bloomfield-Zeisler. Chicago, 2015. S. 89. Zitiert nach: Peter Philipp: Piano Rolls and Contemporary Player Pianos. Sydney, 2016. S. 119

²¹³ Transkription nach Abbildung, Dangel/Schmitz, S. 523.

²¹⁴ Macleod, S. 89-90, zitiert nach Peter Philipp, S. 115.



Die Betrachtung der Interpretationsweise von Bloomfield-Zeisler verspricht einen erheblichen Kontrast zu Lamond. Als Studentin von Teodor Leschetizky war sie eine Enkelschülerin von Carl Czerny; und wenn auch Leschetizky sich dagegen verwahrte, dass er eine eigene, stilistisch geschlossene pianistische Tradition formen wolle, so haben seine Schüler doch einen außerordentlich großen Einfluss auf das Klavierspiel im 20. Jahrhundert ausgeübt. Das Spiel Leschetizkys ist ebenfalls auf 12 Welte-Rollen dokumentiert, von denen vor allem Mozarts Fantasie c-moll KV 475 auf WR 1192 schon seit langer Zeit große Irritation hervorruft.²¹⁵ Die biographische Konstellation dieses Interpretationsvergleichs ist nun insofern reizvoll, als bei Fannie Bloomfield-Zeisler der Leschetizky-Einfluss besonders rein zu beobachten sein sollte; die Schulen, die Lamond geprägt haben, sollten bei ihr schon aus geographischen Gründen keinen großen Einfluss entfalten. Neben den individuellen Interpretationsmerkmalen verspricht also die Analyse auch Erkenntnisse bezüglich der stilistisch-interpretationshistorischen Dimension.

Befund

Die Introduction des ersten Satzes

FREDERIC LAMOND: FLUIDE MEHRDIMENSIONALITÄT

Schon in den ersten Takten von Lamonds Wiedergabe der Introduction wird klar, dass diese Interpretation mit ganz anderen Mitteln arbeitet als dies der pianistische Konsens der letzten fünfzig Jahre erlauben würde. Dies bezieht sich sowohl auf die Tempogestaltung wie auch auf Rubati, Rhythmik und die vertikale Gleichzeitigkeit. Für diese Interpretationsmittel gelten ungefähr seit 1945 enge Grenzen, wie dies zum Beispiel in der stilbildenden Referenzaufnahme von Wilhelm Kempff zu hören ist.²¹⁶

Bei Lamond sind diese stilistischen Grenzen ganz anders gezogen. Schon in den ersten Takten erweist sich als unmöglich, ein einheitliches Grundtempo zu ermitteln, da die meisten Phrasen schnell

²¹⁵ Vrgl. Harold C. Schonberg: Die grossen Pianisten. Bern 1965. S. 278.

²¹⁶ Wilhelm Kempff, aus der zweiten Gesamtaufnahme der Sonaten (1964-65): <https://youtu.be/0MRG1K4qVFY>, besucht am 16.7.2019.

beginnen und dann, in der Regel parallel zur Abnahme der Lautstärke, retardieren.²¹⁷ Die Amplitude der Temposchwankungen bleibt sich dabei ungefähr gleich, für Forte-Anfänge gilt ein relativ flüssiges Tempo von ca. ♩ = MM 52; Leises und Phrasenabschlüsse werden ungefähr 20% langsamer ausgeführt, ca. ♩ = 42. Diese immer gleiche Tempogestaltung legt eine immanente metrische Unregelmäßigkeit der ersten 16 Takte offen: Statt einer naheliegenden Gliederung in acht- oder viertaktige Phrasen befindet sich nach zwei zweitaktigen Phrasen in der Mitte der Introduktion ein sechstaktiges Gebilde. Lamonds rubato unterstreicht diese Tatsache nach der überdeutlichen Abteilung der ersten beiden Phrasen auch dadurch, dass er in der Mitte der folgenden irregulären Passage besonders langsam wird und damit die metrische Desorientierung noch verstärkt. Für einen Moment wären hier auch andere Phraseneinteilungen denkbar: Wegen des langsamen T.8 eine Teilung in zweimal drei Takte, wegen der betonten Dehnung T.9. eine Teilung in vier und zwei Takte oder gar wegen des nachfolgenden *accelerando* in T. 10 eine unregelmäßige Erweiterung: vier und drei Takte, was den Anfang der nächsten Phrase auf T. 12 verschieben würde. Insgesamt kann also gesagt werden, dass die für den heutigen Hörer ungewöhnliche, aber konsequent durchgeführte Zeitgestaltung dieses Anfangs eine metrische Vieldeutigkeit der Komposition offenlegt, die analytisch leicht übersehen werden könnte.

Weitere Interpretationsmittel bestätigen den Eindruck, dass diese Spielweise, die beim ersten Anhören impulsiv und improvisatorisch wirken kann, in engem Zusammenhang mit einer analytischen Auffassung der Struktur zu stehen scheint. So wendet Lamond das in Aufnahmen von anderen Pianisten fast obligate Arpeggieren und horizontale Verschieben von Stimmen sehr selektiv an. Arpeggierte Akkorde finden sich nur bei der *piano*-Fortsetzung in T.6, in dem Moment, in dem die Fortspinnung des Hauptmotivs beginnt, und im Moment maximaler metrischer Desorientierung, auf dem Neapolitanischen Akkord in T.8. Horizontale Verschiebungen trennen ab T.11 das *cantabile*-Motiv von seiner Begleitung, und die im ganzen Satz nicht wiederkehrende Bezeichnung *sforzato-piano* wird dadurch verdeutlicht, dass diese Noten viel früher eintreten als mathematisch erwartet.

Schließlich wird auch die Rhythmik und die Pedalisation in diesen Prozess der Verdeutlichung einbezogen. Beide Parameter unterliegen im heutigen Beethoven-Spiel engen Grenzen. Insbesondere für Pedalisierung gilt, dass sie, wo notwendig, Akkorde verbinden soll, aber keinesfalls zwei harmonisch unterschiedliche Ereignisse vermischen darf. Lamond verfährt so bei energischen Stellen, lässt aber bei der metrisch unsicheren Passage T.6-11 ungemein variable Klangmischungen zu. Zugleich erlaubt er sich, die Zweiunddreißigstel, die die Introduktion rhythmisch prägen, bis zum Wert eines Sechzehntels aufzuweichen; auch dies hebt die Stelle von ihrer Umgebung ab.

Insgesamt kann also gesagt werden, dass der Einsatz der Stilmittel, die Lamond bei der Wiedergabe der Introduktion benutzt, zwar für eine heutige *Mainstream*-Auffassung extrem und schwer verständlich ist, jedoch einer klaren strukturell bedingten Methodik folgt. Man könnte etwas überspitzt von struktureller Verdeutlichung um jeden Preis sprechen, die nahezu alle Parameter des Klavierspiels erfasst; ein Blick auf dieser ersten Seite soll eine Vorstellung von der Komplexität dieses Ansatzes geben.

²¹⁷ Dies gilt für die Phrasen T. 1-2, T.3-4, T. 11-12, T.13-14.

Lamond 1

Tempo
Artikulation/Timing
(129) 1
Textänderungen
Dynamik
Technische
R. Ped L. Ped

SONATE
für das Pianoforte
von
L. VAN BEETHOVEN.
Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.
Op. 111. *acc. durchgeführt* Serie 16. N^o 155.
Componirt im Januar 1822.

Breithovens Werke.

Sonate N^o 32.

Maestoso.

Original-Verleger: A.M. Schlesinger in Berlin. N. 155. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Lamond

Ludwig van Beethoven: Sonate op.111, erster Satz, Introduktion. Annotation der Interpretation von Frederic Lamond.

BLOOMFIELD-ZEISLER: MONUMENTALE EINDEUTIGKEIT

Die Anmutung dieser Aufnahme unterscheidet sich sehr stark von der Wiedergabe Lamonds; während Lamonds Wiedergabe impulsiv und teilweise willkürlich wirkt, so erscheint Bloomfield-Zeislers Interpretation klar und geordnet, obwohl gerade zu Beginn Parallelen in der Zeitgestaltung nicht zu übersehen sind. Fannie Bloomfield-Zeisler wählt für die Introduktion ein ausgesprochen langsames Tempo von $\text{♩} = 33$, an der Grenze zur gefühlten Unterteilung in Achtel. Die monumentale Wirkung wird durch die Pedalisation verstärkt, die die verminderten Septakkorde des Beginns zu großen Klangflächen verbindet. Der Eindruck der Langsamkeit wird durch die spät eintreffenden Phrasenenden in T. 2 und 4,

danach in T. 10, T. 12 und 14 verstärkt. Wie bei Lamond lässt diese Zeitgestaltung die metrische Gliederung der Introduction hervortreten; im Gegensatz dazu lässt aber diese Wiedergabe keine metrische Ambivalenz zu, da die sechstaktige Phrase in der Mitte überaus strikt das gewählte Tempo durchhalten. Auch fehlen hier die Interpretationsmittel, denen sich Lamond bei besonders herauszuhebenden harmonischen und metrischen Ereignissen bedient, die Zweiunddreißigstel bleiben immer gleich scharf punktiert, und es findet sich kein einziger arpeggierter Akkord in der Introduction. Der Eindruck der Eindeutigkeit und Geschlossenheit wird mittels einer konsistenten Tempo-Disposition der Phrasen noch erhöht: Die drei zweitaktigen Phrasen, die die Introduction eröffnen, werden im Tempo gesteigert, die Passage 6-10 hat mit Ausnahme der harmonischen Rückung nach Des-Dur ein konstantes Tempo, die folgenden beiden Zweitaktphrasen kommen auf das Anfangstempo zurück, das sie trotz rubato streng einhalten.

Phrasen	MM (♩) Durchschnitt
T.1-2	33
T.3-4	36
T.5-10/4	48
T.11-15/4	34

Klare Tempodisposition in der Introduction: Die Entwicklung geht mit einem sukzessive flüssigeren Tempo einher, danach kehrt die Aufnahme wieder ins Anfangstempo zurück.

Die einzigen, relativ diskreten rhythmischen Abweichungen finden sich bei Pausen. So wird das Verhältnis von Akkorden zu Pausen in T. 2 und 4. statt Achtel/Achtel zugunsten der Akkorde zu punktierten Achteln/Sechzehnteln; die Pausen dienen so nur als kurze Zäsuren. Die Generalpausen zwischen den eröffnenden Zweitakttern werden um einen Achtel verkürzt, sodass man über die metrische 2x2-Einteilung hinaus die übergeordnete Struktur Motiv – transponierte Wiederholung – Fortspinnung wahrnehmen kann.

Das monumentale Hauptzeitmaß stellt aber für die Überleitung ins *Allegro* ein Problem dar. Beethovens Notation legt, wie gesagt, eine Verdoppelung des Tempos nahe, sodass theoretisch die Zweiunddreißigstel von T. 16 die gleiche Geschwindigkeit haben sollten wie die Sechzehntel in T.17. Dies würde bei Bloomfield-Zeislers Tempowahl in der Introduction ein Allegro-Tempo von $\text{♩} = 60$ ergeben, womit selbst Anhänger der Thesen von Willem Retze Talsma kaum zufrieden sein könnten.²¹⁸ Fannie Bloomfield-Zeisler wählt folgende Lösung: Schon T. 16 erhält ein neues Tempo, die Zweiunddreißigstel gehen nahtlos in T. 17 über. Dadurch entstehen zwei Tempostufen: von $\text{♩} = 31$ zu 72, und dann zu 132, gewissermaßen ein «ungenau Verdoppelungen». Die Unschärfe bewirkt, dass die Tempoänderungen wahrnehmbar bleiben; die Passage kann dank dieser nur ungefähren Relation als enormes *accelerando* wahrgenommen werden und nicht als Multiplikation der Anzahl Töne pro Schlag.

Allegro con brio ed appassionato

LAMOND: EXTREME ZEITGESTALTUNG, STRUKTURVERDEUTLICHENDE PEDALISIERUNG

Auch die Wiedergabe der Exposition zeigt, dass Lamonds Tempobegriff sich nicht mit allgemeingültigen Metronomzahlen fassen lässt. Vielmehr scheint die Tempogestaltung in dauernder Veränderung begriffen, wobei die Amplitude überaus groß ausfällt. Auch hier hilft ein Rekurs auf Strukturmerkmale, um zu einer annähernden Systematisierung zu gelangen. Es kann unterschieden werden zwischen

²¹⁸ Willem Retze Talsma: Die Wiedergeburt der Klassiker. Innsbruck, 1980. Die vielfach widerlegten Thesen von Talsma laufen auf eine Halbierung der schnellen Tempi bei Beethoven hinaus. Diese Extremposition wurde von Grete Wehmeyer aufgegriffen, z.B. in Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier, Kassel 1983.

thematischem Material, wobei vor allem das Hauptmotiv durch seine Zeitgestaltung hervorgehoben wird, virtuosen Passagen, Sequenzen und «parenthetischen Einschlässen».²¹⁹

Als Beispiel für den Kontrast, die diese Aufnahme zwischen thematischem Material und «virtuosen Passagen herstellt», auch wenn sie dieselben Motive weiterspinnen, kann der Anfang der Exposition dienen. Während das Hauptmotiv und seine Fortführung zunächst in sehr gemäßigtem Tempo von etwa $\downarrow = 112$ stattfinden, mithin also sogar etwas unter der notierten Relation zur Introdution, acceleriert die Passage ab T. 25 bis zu einem rasenden Tempo von $\downarrow = 181$ (vierter Schlag in T.28). Dies setzt die nachfolgende, gemäßigte Wiederholung des Themas umso deutlicher vom Vorangegangenen ab; ein ähnlicher Vorgang folgt ab T. 32. Virtuose Passagen sind darüber hinaus von einer speziellen Pedalisierung gekennzeichnet, die innerhalb der Sechzehntelläufe thematische Vier- später Dreitonmotive hörbar macht oder zwecks Steigerung der Dynamik ganz offen bleibt.

Frederic Lamond: 1. Satz, T. 21-27. Ab T. 24:4 hebt die Pedalisierung ein Vierton- später ein Dreitonmotiv heraus. Beige: Pedal. Rot: Motive.

Umso auffälliger nehmen sich nun die lyrischen Einschlässe aus. Kinderman verwendet seine Terminologie nur für das Seitenthema, bei Lamond hingegen scheint sich diese Idee auch auf alle Stellen auszuweiten, die Beethoven mit einer Vielzahl von unterschiedlichen Ausführungsanweisungen versieht: Mezzo piano, poco ritenente, espressivo. Nicht nur das Tempo kontrastiert hier besonders stark, sondern Lamond wendet auch zwei Stilmittel an, die in diesem Satz sonst eher selten vorkommen, bei der Betrachtung der *Arietta* hingegen wichtig werden: Arpeggierte Akkorde und auffällig verlängerte Auftakte. Diese Verlängerung der Auftaktnoten geschieht abrupt und um fast die Hälfte, wie dies in T.30 auf den vierten Schlag stattfindet; dadurch könnte dieser Takt umstandslos als 5/4 aufgefasst werden.

Diese für den heutigen Standard der Beethoven-Interpretation sehr extreme Ausdeutung der meist mit *poco* kombinierten Anweisungen des Texts sind allerdings bescheiden im Verhältnis zu Lamonds Gestaltung der Kindermanschen Parenthese, das heißt des Seitensatzes.

Bei dessen Beginn in T. 50-52/1 sinkt das Tempo bis zu Werten, die in der Introdution vorkamen. Die Zwölftolen der Fioritur in T 52/2 sind genauso ruhig wie die nachfolgenden Sechstolen; wieder entsteht also mathematisch gesehen ein 5/4-Takt. Nun folgt das notierte *ritardando*. Dieses führt von $\downarrow = 77$ bis zu $\downarrow = 22$ im nächsten Takt; das Tempo vermindert sich also fast um den Faktor 3.5 und kommt somit fast zum Stillstand. Auch hier benutzt Lamond für die metrisch exterritorialen drei Adagio-Akkorde in

²¹⁹ Kinderman, S. 177.

T. 55 deutliche, harfenartige Arpeggien, die den folgenden Ausbruch als umso stärkeren Kontrast erleben lassen, zumal er nach einer verkürzten und im Pedal gehaltenen Pause über den Hörer hereinbricht.

Um das Ungewöhnliche dieser Interpretationsweise anschaulich zu machen, kann versucht werden, zu notieren, was ohne Rücksicht auf den zugrundeliegenden Notentext gehört wird. Der T. 54 erhält dann drei Zählzeiten, wobei die dritte durch den Eintritt der Pause markiert wird, der T. 55 nur deren zwei. Man könnte Lamonds Spielweise also auch so notieren:

Frederic Lamond: Seitensatz in alternativer Notation. Das Ritardando führt von $\downarrow = \text{MM } 120$ bis $\downarrow = \text{MM } 20$. Es ist auch möglich, dies als Augmentation zu hören.

Die Zeitmarken dieser Ereignisse ergeben in dieser Variante eine regelmäßige Verlangsamung. Lamonds Zeitgestaltung des Seitensatzes zeigt also eine eigene, jenseits des originalen Notentexts liegende Logik.

Dieser Seitensatz erklingt insgesamt dreimal, und Lamond verlangsamt bei jeder Erscheinung das Tempo noch stärker.

Seitensatz Lamond																						
	50			51																55		
T.50-55	120	68	99	111	111	116	88	59	56	56	87	77	77	63	87	62	41	38	60	60	22	29
T.50-55B	110	58	87	98	88	106	88	51	41	76	77	65	76	60	77	59	35	48	54	55	20	30
T.116-121	124	51	82	90	88	114	91	47	53	76	50	46	47	52	66	64	40	48	48	75	21	31

Lamond breitet den Seitensatz im Verlauf der Aufnahme immer stärker aus. Grün: Schnell, rot: langsam.

Insbesondere die letzte Wiederholung ab T. 116 wirkt nicht nur durch ihre im Verhältnis zu den vorausgegangenen Varianten noch gesteigerte Verlangsamung, sondern auch dadurch, dass ihr ab T. 99 der einzige längere tempostabile Abschnitt der Aufnahme vorausgeht. Die Kontraste, schon zu Beginn groß, werden also im Laufe der Aufnahme noch geschärft. Bei dieser letzten Darstellung des Seitensatzes endet Lamond so langsam, dass er sich bei der Rückführung ins Tempo T. 122 und 123 vollständig

von der notierten Rhythmik löst, zunächst fast doppelt so schnell wie notiert spielt und mit Zögern vor dem a tempo in T. 124 sich völlig ins Rezitativische begibt.

Als viertes Element ist die Gestaltung der Sequenzen anzusprechen. Diese erfolgt sowohl dynamisch wie auch tempobezogen, und zwar nicht allmählich und durchgehend, sondern in klar abgegrenzten Stufen. Auch diese Passagen enden in hohem Tempo.

T. 36/3-T.38/3	138	146	
T.40-42	134	155	162
T. 44/3-T.47/3	149	152	176

Durchschnittswerte (vier Viertel) der Sequenzen T. 36/3-T47/3. Die Phrasen accelerieren in sich und jede ist schneller als die vorhergehende.

Im Übrigen lassen sich bei ihnen der oben beschriebene Unterschied zwischen Passagen und thematischem Material auf engem Raum sehen: die Themenköpfe sind jeweils langsamer, und die nachfolgenden Takte zeigen eine ähnlich unorthodoxe Pedalisierung wie ab T. 25.

BLOOMFIELD-ZEISLER: PHRASENEINTEILUNG UND ERFUNDENE ANDANTE-INSELN

Der Beginn des Allegro hält sich bemerkenswert streng an den Notentext. Die Generalpause in T. 19 ist exakt so lange wie notiert, die folgende Fermate verdoppelt regelgemäß ihren Wert, und die Sechzehntelpassagen erfahren ein relativ gemäßigtes *accelerando*. *Poco ritenente* ist tatsächlich nur eine Andeutung, und die Pedalbehandlung wirkt extrem sparsam; außer für die *fortissimo*-Schläge des Anfangs verzichtet Fannie Bloomfield-Zeisler auf jeglichen Pedaleinsatz. Diese Spielweise wirkt im Vergleich zu Lamond geordnet und «modern».

Zu diesem Eindruck trägt auch bei, dass die Tendenz zur klaren Einteilung der Phrasen, die schon in der Introduction festzustellen war, im Weiteren überaus deutlich hervortritt. Dies geschieht auch dort, wo der Klaviersatz solches zu verwehren scheint, sodass seltsame Zäsuren entstehen, beispielsweise im ersten Satz in T. 61:

Fannie Bloomfield-Zeisler: op. 111 erster Satz, T. 59-64. Cyan: MM pro Viertel, blau: aus diesen Zahlen abstrahierte Vortragsanweisung, beige: Pedal, Magenta: Phrasierungswirkung. Drei Mittel der Phrasierung sind sichtbar: Tempomodifikation, agogischer Akzent, Pedalisierung.

Dass es sich nicht um einen Zufall handelt, zeigt die Parallelstelle T. 138. In diesem Beispiel wird auch klar, dass Fannie Bloomfield-Zeisler strukturelle Eindeutigkeit nicht nur durch die Zeitgestaltung, sondern auch durch Unterschiede im Pedalgebrauch zu erreichen sucht; viele virtuose Passagen werden *secco* vorgetragen, dann wieder öffnet sie das Pedal; meist beginnen solche Phrasen mit einem agogischen Akzent, wie dies in T. 64 der Fall ist. Ein viertes Mittel der Phrasierung findet sich in der Dynamik; sie ist bereit, auch dort den Phrasen ein dynamisches Profil zu geben, wo Beethovens Vorschrift dies eigentlich verbietet, wie in T. 64ff des 2. Satzes.

Bis hierher folgen die Analyseresultate der schon in der Introduction festgestellten ästhetischen Haltung. Doch nicht alles fügt sich diesem Bild eines der strukturellen Deutlichkeit verpflichteten Interpretationsstil. Die erste Irritation bildet T. 28: Die Wiederkehr des Hautthemas findet nach einem brüskem *ritardando* am Ende des vorhergehenden Taktes in einem neuen Andante-Tempo $\downarrow = 94$ statt, wobei dieses sich noch weit über die Vorschrift *poco ritenente* hinausgehend bis $\downarrow = 50$ verlangsamt. Überraschenderweise wird die nachfolgende *a tempo*-Anweisung ignoriert; ein Allegro-Tempo stellt sich erst wieder in T. 35 ein. Auf diese Weise entsteht eine *Andante-commodo*-Insel von T. 29 bis T. 34. Diese *Andante*-Passage erfährt eine großzügige Pedalisierung. Dieses Muster wird sich im Folgenden weitgehend gleichbleiben: Lyrisches wird sorgfältig, aber durchgehend pedalisiert, virtuose Passagen sind über mehrere Partiturzeilen ohne Pedal ausgeführt oder erhalten nur kurze Pedale.

Die Ausführung des Seitensatzes zeigt Analogien sowohl zur ersten zögernden Passage wie auch zu Lamonds Wiedergabe: Der melodische Höhepunkt wird stark abgebremst, und es eröffnet sich eine Andante-Landschaft. Auch hier ist, wie bei Lamond, das Ausmaß bemerkenswert, das diese Auslegung Beethovens Vorschriften *meno allegro*, *ritardando* und *Adagio* beimisst: Fannie Bloomfield-Zeisler erreicht im Adagio T. 55 $\downarrow = 36$, also das Zeitmaß der Introduction. Hier wirkt dieser Unterschied noch grösser, weil im Gegensatz zu Lamond Fannie Bloomfield-Zeisler ohne jede *Dislocation* auskommt; der ganze Satz scheint in dieser Version weitgehend frei von diesem damals weitverbreiteten Stilmittel zu sein. Zur größeren Kontrastwirkung trägt auch bei, dass die Andante-Inseln von Passagen umgeben sind, die hier im Vergleich sehr tempostabil ausgeführt werden.

Man sieht sich in dieser Version der Exposition durch das Ignorieren der *a-tempo*-Vorschrift in T. 32 statt einer Parenthese, wie das Kinderman sieht, oder mehreren parenthetischen Momenten wie bei Lamond zwei Passagen gegenüber, die als Andante-Material vom Rest des Satzes sich stark unterscheiden. Die Wiederholung der Exposition bestätigt, dass diese Gestaltung kein Zufall war. Eine weitere, aus dem Notentext nicht ersichtliche Parenthese findet sich am Anfang der Durchführung: Das Fugathema beginnt in einem Andante-Tempo von $\downarrow = 90$ und beruhigt sich während der nächsten vier Takte weiter. Nur zögerlich löst sich das Fugato von diesem ruhigen Zeitmaß. Diese Parenthese wird zwar nicht durch eine *ritenente*-Vorschrift als solche gekennzeichnet; analytisch betrachtet stellt sie jedoch durch den Wechsel ins barocke Idiom einen Einschub dar, der durch das markant langsamere Tempo hier auch die Assoziation an eine Tonsatzübung hervorruft. Umso stärker kontrastiert damit die folgende schrittweise Erhöhung des Tempos, das mit den Sequenzen einhergeht.

Bloomfields Erfindung einer zweiten Parenthese hat nun in der Reprise Konsequenzen, da sich ihr Beginn nicht auf das erste Erscheinen des Hauptthemas, sondern direkt auf diesen Einschub bezieht. Die Reprise beginnt und bleibt also, in starkem Unterschied zum Notentext, langsam bis T.100.

Dies hat nun Konsequenzen für den ganzen Schluss des Stückes. Durch die kompositorische Verkürzung der Reprise folgt die nächste Parenthese, der Seitensatz, nach relativ kurzer Zeit. In dieser Reprise des

Seitensatzes finden nun die ersten Arpeggi statt,²²⁰ die wegen ihres vorgängigen Fehlens hier ausgesprochen improvisatorisch und raumgreifend wirken. Ein weiterer Kunstgriff verlängert auch diese Andante-Region: das *a tempo* in T. 122 wird nicht als Rückkehr ins Tempo des Expositionsanfangs, sondern als Verdoppelung des vorhergehenden Tempos verstanden, was heißt, dass es hier mit $\downarrow = 60$ im halben Grundtempo weitergeht. Das folgende *Accelerando* kann durch sein langsames Anfangstempo sehr groß ausfallen, und der Schluss des Satzes findet im Grundtempo statt. Davon ausgenommen ist die letzte, eigentlich unerwartete Wendung nach C-Dur in der Coda. Huizing sieht darin eine Verknüpfung zum folgenden zweiten Satz.²²¹ Jedenfalls spielt Bloomfield-Zeisler hier ein nicht im Notentext verzeichnetes *ritardando*, das zum Schluss $\downarrow = 30$ erreicht, das *Adagio*-Tempo der ersten Takte der Introduction.

Zusammenfassung

Lamond wendet in seiner Interpretation des ersten Satzes der Sonate op. 111 eine große Zahl verschiedener Ausdrucksmittel an, die im Klavierspiel des ausgehenden 19. Jahrhunderts üblich waren, wie Arpeggi, vertikale Verschiebungen und fluktuierende Tempi. Spezifisch erscheinen nicht diese Mittel, sondern ihr offenbar strukturbedingter Einsatz, der überlegt und konsistent wirkt. Es konnte unterschieden werden zwischen bedächtig betontem thematischem Material, bis zur Raserei führenden virtuos Passagen mit einer die motivischen Zusammenhänge hörbar machenden Pedalbehandlung, stufenweise steigenden Sequenzen und Parenthesen, die mit horizontalen Verschiebungen und Arpeggi arbeiten.

Im Gegensatz zu Lamonds Interpretation, die für einen modernen Betrachter zunächst willkürlich wirkt und ihre innere Logik erst bei genauerer Analyse preisgibt, erweist sich Fanny Bloomfield-Zeislers Wiedergabe als ungewöhnlicher, als ein oberflächlicher Eindruck vermuten ließe. Zunächst durch das fast vollständige Fehlen von Ungleichzeitigkeiten modern anmutend, zeigt sich in der Analyse ihre Tempostruktur vielfältig in sich gebrochen und komplex. Es etablieren sich mindestens drei unterschiedliche Temponiveaus, die verschiedenen affektiven und strukturellen Zuständen zugewiesen und durch spezifische Pedalisierungen verstärkt werden. Der Hauptteil des Satzes wirkt dadurch wie ein durch virtuose Ausbrüche unterbrochenes Andante, das immer wieder auch zum sehr langsamen *Adagio*-Tempo der Introduction hinneigt. Die überaus große Tempoamplitude, die sich aus dieser Zeitgestaltung ergibt, erzeugt bei den Übergängen zu den virtuos Teilen wirkungsvolle Effekte, aber insgesamt überwiegen im Verlauf des Satzes immer mehr die Andante-Teile. Die Parenthesen werden damit zur Hauptsache und die schnellen Teile zum rahmenbildenden Beiwerk.

Arietta und Variationen

Lamond: «Altmodische» Freiheiten?

Die Zeitgestaltung Lamonds irritiert auch hier schon in den ersten Takten; ohne Blick in die Partitur wäre es schwierig, ein Metrum festzustellen. Die Auftakte erscheinen jedenfalls derart gedehnt, dass sie durchaus binär verstanden werden können. Eine weitere Komplikation stellen die horizontalen Verschiebungen dar. Fanden sich Arpeggi, vorschlagende Bassnoten und andere horizontale Verschiebungen im ersten Satz nur selten und dienten dort der besonders ausdrucksvollen Betonung struktureller Ereignisse, so sind sie nun beim Vortrag des Arietta-Themas außerordentlich zahlreich und vielfältig. Das Thema, das mit *Adagio molto semplice e cantabile* überschrieben ist, kann also durchaus binär gehört werden:

²²⁰ T. 119, T. 123, T. 127.

²²¹ Huitzing, S. 48.

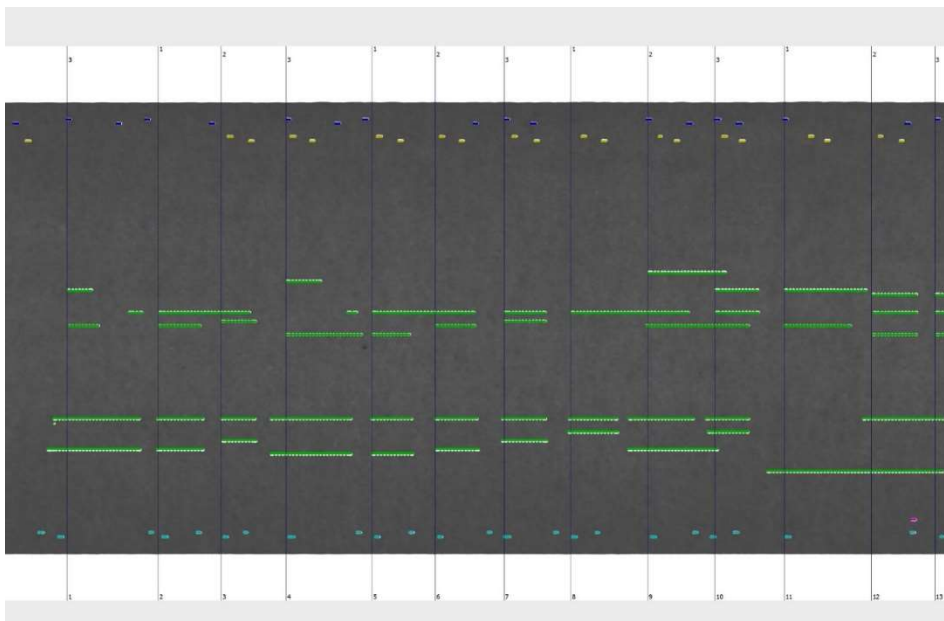
ARIETTA.
Adagio molto semplice e cantabile.



Beethoven: Op. 111, 2. Satz, Beginn des Themas. Lamonds Dehnung der Auftakte kann dazu führen, dass das Metrum binär aufgefasst wird.

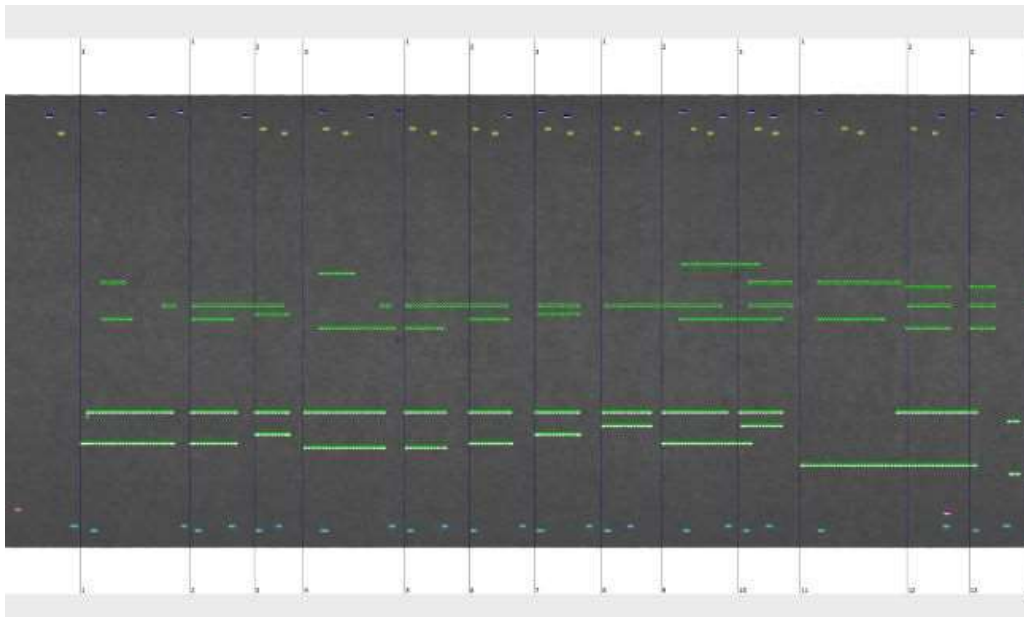
Tatsächlich kann darüber gestritten werden, welche Auswirkung diese Dehnung auf die Metrik hat. Von den Personen, denen ich diese Passage akustisch vorgeführt habe, vertraten etwa gleich große Gruppen eine binäre wie eine ternäre Auffassung der Metrik.

Eine genauere Analyse dieses Beginns zeigt in der Tat, dass für beide Wahrnehmungen Argumente gefunden werden können; denn zur melodischen Dehnung der Auftakte kommt noch ein vorgängiges Arpeggio der Begleitstimmen, das zwei unterschiedliche metrische Deutungen zulässt. Nimmt man an, dass die Zählzeiten mit der Oberstimme zusammenfallen, so ergeben sich emphatische Dehnungen der Auftakte. Diese Auffassung der Rhythmik wird durch die Dynamikkodierung der rechten Hand unterstützt.



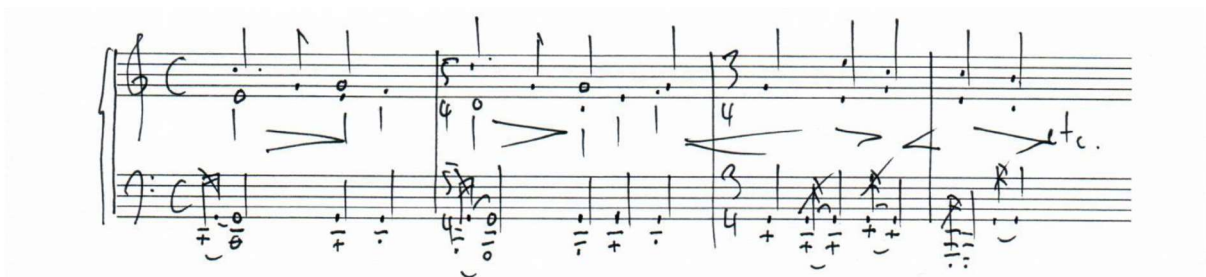
Lamond op.111 2.Satz: Zählzeiten orientieren sich an der Melodik. Die Dynamik der rechten Hand (blau) unterstützt diese Lesart.

Nimmt man aber an, dass der Schlag mit der Bassnote beginnt, so ergibt sich eine klare binäre Verteilung. Diese Auffassung wird durch die Dynamikkodierung der linken Hand unterstützt.



Lamond op.111.2 Satz. Zählzeiten orientieren sich an der Bassstimme. Die Dynamik der linken Hand (Cyan) unterstützt diese Lesart.

Wenn man dabei noch die Pedalisierung beachtet, so ergäbe sich noch eine dritte Möglichkeit, die zusätzliche Plausibilität durch die Tatsache gewinnt, dass die dynamische Gesamtbetonung mit der schweren Zählzeit zusammenfällt:



Frederic Lamonds Ausführung des Arietta-Themas, volltaktige Deutung.

Bemerkenswert ist auch, dass die *rubati* in T. 8 nur in der Oberstimme, diejenigen in T. 4 und 6 nur im Bass stattfinden. Lamonds Ausführung zeigt also eine konsequente metrische Ambivalenz, eine Art *trompe-l'oreille*. Dabei kann nicht entschieden werden, welcher metrischen Deutung der Vorzug gegeben werden soll; gerade die Mehrdeutigkeit scheint den Reiz dieser Wiedergabe auszumachen

Auch hier können diese Verbreiterungen mit strukturellen Befunden in Verbindung gebracht werden: Einerseits richten sie die Aufmerksamkeit auf die melodische Entwicklung. Die fallende Quarte, das den Satz eröffnende und prägende Seufzermotiv, wird erweitert zur fallenden Quinte und mit der emphatisch steigenden Sexte beantwortet. Alle diese Intervalle werden durch die zusätzliche Zeit und den vorschlagenden Bass stark hervorgehoben. Andererseits werden Vorhalte durch das gleiche Vorgehen betont, wie in T.6 und T.12. Gleichzeitig sind diese beiden Takte harmonisch bedeutsam: Die II. Stufe in T.6 ist das erste harmonische Ereignis, das die schlichte Abwechslung von Tonika und Dominante in den ersten Takten durchbricht, und T.12 markiert mit dem Halbschluss auf der Moll-Paralleltonart das andere harmonische Ereignis, das in diesem Thema von Belang ist.

Festzuhalten bleibt, dass Lamond mit einer Art polyphonem Rubato auf diese Sachverhalte antwortet, das in sich mehrere metrisch unterschiedliche Vorgänge vereint. Der Unterschied der Wiederholung ist sehr klein, klar ist dadurch aber auch, dass diese grundlegende Veränderung des Pulses beabsichtigt und nicht etwa einem wie auch immer gearteten Zufall geschuldet ist.

FORMBILDENDES RUBATO

Es stellt sich nun die Frage, was diese markante Form der Darstellung des Themas für die nachfolgenden Variationen bedeutet. Falls sich die emphatischen Auftakte, die Verlängerung der Vorhaltswendungen, die Betonung des Eintritts der II. Stufe in den nachfolgenden Variationen wiederfindet, könnte das ein Hinweis darauf sein, dass diese Zeitgestaltung dazu dient, den Bezug der Variationen auf das Thema mit interpretatorischen Mitteln zu festigen. Wenn aber die rubati von Variation zu Variation wechseln, wäre das ein Indiz dafür, dass sie rein situativ entstehen und wenig mit der übergeordneten Struktur zu tun haben. Auch was die Tempostruktur betrifft, stellt sich eine analoge Frage. Wird die Variationenfolge eher als ein Kontinuum mit zunehmender Diminution der Notenwerte dargestellt, oder folgt die Tempowahl eher dem Charakter der Einzelvariationen? Für beides gibt es in Beethovens Klavierwerk Beispiele.²²²

Beide Fragen erhalten in Lamonds Interpretation differenzierte Antworten. In der ersten Variation ist die Rubato-Form des Themas durchaus noch erkennbar, allerdings verhüllt durch einen Reichtum der rhythmischen Nuancen, die auf den ersten Blick dem Notentext nicht zu entnehmen sind. Diese Vielfalt entsteht durch eine verschärfte Punktierung der rechten Hand, während derer die ersten beiden Sechzehntel der linken schneller ausgeführt werden, als es mathematisch korrekt wäre. Dadurch entsteht der Eindruck einer Kette von vier statt wie notiert drei Sechzehnteln, wobei immer wieder auch Figuren vorkommen, bei denen das letzte Sechzehntel der Dreiergruppen in beiden Händen partiturkonform zusammenfällt.

In der Verteilung dieser so spezifisch artikulierten Takte und der Fluktuation des Zeitmaßes lässt sich nun das rubato des Themas wiederfinden: Die beiden emphatischen Auftakte sind erkennbar, und insbesondere die steigende Sexte ist auch hier mittels einer vertikalen Verschiebung hervorgehoben; dies ist der einzige Ort in dieser Variation, an dem die linke Hand ihren Schlag vor der Rechten ausführt. Die abschließende Quart in T. 23/3 erhält gar eine Punktierung. Die Teile, die an dieser expressiven Matrix nicht beteiligt sind, werden ternär gespielt und wirken dadurch glatt und flüssig, es entsteht der Eindruck von verbindendem Übergangsmaterial.

²²² Vgl. Z. B. die Variationen 6 Variationen F-Dur op. 34 und 32 Variationen c-moll WoO 80.

Frederic Lamond: op.111 2. Satz, T. 16-22. Dissoziierende Begleitstimmen.

Jedoch schon bei der Wiederholung des zweiten Teils lässt dieser Einfluss nach: während die Wiederholung des ersten Teils ähnlich der Wiederholung des Themas die charakteristischen Modifikationen des Texts bestätigt, lässt die Repetition des zweiten Teils gegen Ende viele dieser binären Veränderungen aus und «verflüssigt» damit zusehends das musikalische Geschehen.

„*L'istesso tempo*“, die Anweisung Beethovens für die zweite und dritte Variation, scheint für Lamond ein dehnbare Begriff. Nicht nur fängt jede dieser Variationen leicht schneller an als die direkt vorhergehenden Takte, sondern die Variationen werden in sich schneller. Insbesondere der erste Teil dieser zweiten Variation scheint in Lamonds Wiedergabe als *accelerando* konzipiert. In zwei Anläufen steigt die Tempokurve an und zielt auf den melodischen Höhepunkt in T. 38. Das gleiche Phänomen war noch im Thema und im ersten Durchgang der ersten Variation mit einer Verlangsamung herausgehoben worden; in der Wiederholung dieser vorangegangenen Variation zeichnete sich jedoch schon dieses Vorwärtsgehen ab. An dieser Stelle wird also klar, dass Lamond nicht eine Rubatoform, die er im Thema festlegt hat, durch alle Variationen weiterführt, sondern dass er diese mit dem Fortgang des Satzes dynamisch verändert. Diese Beobachtung kann auch anhand des zweiten Teils des Themas belegt werden. Im Thema noch mit emphatischen Auftakten versehen, wird diese Moll eintrübung des Themas im Verlauf dieser frühen Variationen immer stärker durch Verlangsamung vom Umgebungstempo absondert.

Dies gilt auch für die dritte Variation. Hier fallen nun alle von der Ausführung des Themas noch in Erinnerung bleibenden emphatischen Dehnungen fort, und es bleiben die *accelerandi*, die auf die melodischen Höhepunkte hinzielen. Diese befinden sich im Gegensatz zu den vorhergegangenen Variationen jeweils am Ende der Phrasen.

In der Doppelvariation ab T. 64, die die unmittelbare Kette der Variationen beschließt, beziehen sich nur noch zwei Merkmale auf das rubato des Themas, nämlich das Arpeggio an der Stelle des emphatischen Sextsprungs (T. 3 – T. 67) und das ursprünglich auf den melodischen Höhepunkt zielende *accelerando* (T. 6 – T. 70).

Umso klarer wird jedoch der Rückgriff auf die Themengestalt, wenn dieses nach dem freien Einschub der Takte 56–130 wiederkehrt. Ein Vergleich der ermittelten Werte zeigt die weitgehend gleiche Gestalt, einschließlich der emphatischen Auftakte, obwohl die linke Hand hier durchgehende Zweiunddreißigstel-Figuren zu spielen hat, die ein rubato mit großer Amplitude zumindest nicht nahelegen.

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8																	
1-8	46	63	63	48	63	60	60	52	60	60	52	54	69	69	69	56	56	69	58	66	63	44	66	44	44
131-138	34	56	60	34	56	56	54	46	54	44	44	54	52	52	56	56	41	46	38	50	52	30	48	42	52

Lamond op.111. Das erneute Erscheinen des Themas wird mittels Rubato als Reprise hervorgehoben.

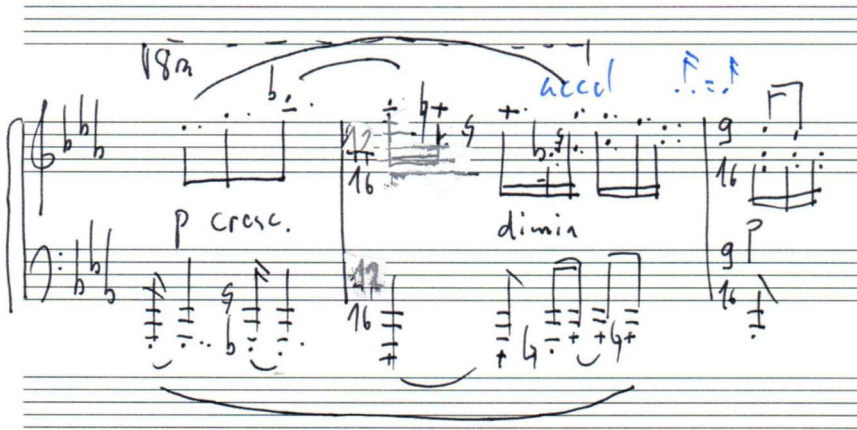
Diese genaue Reminiszenz ist von formaler Bedeutung. Da nach den ersten vier Variationen der Satz sich vom Thema entfernt, erhält sein neuerliches Erscheinen bei Lamond den Charakter einer Reprise. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache verstärkt, dass von nun an alle thematischen, melodisch fallenden Auftakte emphatische Verlängerungen erhalten, die bisweilen zusätzlich von horizontalen Verschiebungen verstärkt werden. Dies gilt insbesondere für die letzte Variation, in der die emphatischen Auftakte so viel Platz einnehmen wie bisher noch nie. Dadurch fällt auf, dass die letzten drei Takte, Beethovens «Abschied vom Klavier» (Marx), sich kompositorisch nur noch auf diese Auftakte beziehen. Insofern hebt Lamond mit der auffälligen Betonung der fallenden Quarte einen formalen Bogen von den ersten zu den letzten Takten hervor.

Im Übrigen fällt auf, wie überlegt Lamond extreme Rubati einsetzt. Die metrische Unsicherheit der ersten Takte kommt, abgesehen von Wiederholungen des Themas, in dieser Form nur noch einmal vor, und dies ebenfalls bei einer Schlüsselstelle, nämlich dort, wo die formale Orientierung am Variationenschema endgültig zerbricht. Lamond verschärft diese Unsicherheit, indem er zwar das Tempo relativ stabil hält, jedoch ab T. 107 von dem Stilmittel der horizontalen Verschiebung Gebrauch macht, das nur im Thema und in der ersten Variation eine Rolle spielte. Die «harmonische Entgleisung» der vermeintlichen Rückkehr des Hauptthemas und vor allem das Ausweichen nach Es-Moll im zweistimmigen Satz, das «einen Abgrund von fünfeinhalb Oktaven aufreißt»,²²³ sind auch heute noch überraschend zu hören; eine Kritik von 1824 fragt sich, «ob ein so furchtbarer Effekt in das Gebiet der Schönheit gehöre».²²⁴ Die größte horizontale Abweichung findet sich genau hier (T. 118), wo die harmonischen Fliehkräfte drohen, den Satzzusammenhang zu zerreißen. Der Takt nach diesem Ereignis, der das musikalische Geschehen wieder notdürftig ordnet, allerdings zum Preis einer Eskapade nach Es-Dur, wird von Lamond stark verbreitert. Daraus resultiert eine ähnliche metrische Doppeldeutigkeit wie im Thema:

The image shows a musical score snippet for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various dynamics and articulations. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The dynamics include *p cresc.*, *- sf*, *p cresc.*, *dimin.*, and *p*. There are also markings for *tr* (trill) and *espr* (espressivo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

²²³ Vgl. Hinrichsen, S. 399.

²²⁴ Zit. nach Hinrichsen, ibidem.



Frederic Lamond: op.111 2. Satz, T. 118-120. Der «ungeheuerliche Effekt» zeigt Folgen für die Zeitgestaltung.

Die nun folgende espressivo-Sequenz T. 120 wird von einem agogischen Merkmal dominiert: die Zweierbindung, kompositionstechnisch aus dem Auftakt abgeleitet, bildet für Lamond den Zielpunkt der kurzen Phrasen, der Höhepunkt selbst wird um etwa einen Sechzehntel verlängert, sodass 10/16-Takte gehört werden könnten, deren taumelnde Bewegung die hörende Orientierung bedeutend erschwert. Die Erschütterung des «schauerlichen» Vorfalles in T. 116f. wirkt in der fast theatralischen Betonung der Seufzermotive nach.

TEMPODISPOSITIONEN

Bei der Ausführung von Variationen stellt sich oft die Frage nach dem Grad der Verpflichtung zu einem Grundtempo. Bei Beethoven sind diesbezüglich prinzipiell zwei Formen der Variation festzustellen, diejenigen, bei der jede Variation eine eigene Tempo- und Charakterbezeichnung erhält wie die F-Dur-Variationen op. 34, oder Variationen wie diejenigen in c-moll WoO 80, bei denen ein einheitliches Tempo sowohl aufgrund der fehlenden diesbezüglichen Vortragsanweisungen wie auch der Konstruktion naheliegt. Der ersten Art entspricht zum Beispiel der Schlusssatz der Sonate op.109, der zweiten der erste Satz der Sonate op.26. Was nun den zweiten Satz von op. 111 betrifft, so scheint er entschieden zur zweiten Art zu gehören: Beethoven vermeidet nicht nur eine Nummernangabe der Variationen, sondern schreibt auch bei jedem Wechsel der Taktvorzeichnung «l'istesso tempo». Diese Notation in Verbindung mit der kontinuierlichen Diminution der Notenwerte bringt zum Beispiel Hans-Joachim Hinrichsen zur Forderung eines strikt eingehaltenen Grundtempos.²²⁵

Ein Blick auf Lamonds Ausführung zeigt jedoch ein ganz anderes Bild:

MM Ø8T	Thema	Var 1	Var 2	Var 3	Var 4	Reprise	Coda
Takte	1-16	17-32	33-48	49-64	65-96	131-146	162-169
A	58	61	76	51	45	48	39
A'	56	58	72	49	55		
B	65	67	60	48	40	53	
B'	65	63	58	49	55		
Ø	61.0	62.3	66.6	49.5	48.8	50.4	38.8
%	100	102	109	81	80	83	64

Frederic Lamond: op.111 2.Satz: Die Tempodisposition zeigt eine große Variationsbreite.

²²⁵ Hinrichsen, S. 398.

Auffällig ist dabei, dass die Tempi von Thema, erster und zweiter Variation immer schneller werden, bei der dritten Variation aber einen Einbruch erfahren. Interessanterweise kann man das aber auch als *accelerando* verstehen, wenn man sich von der Notationsweise löst. Dann können nämlich in dieser Interpretation kontinuierliche, aus einem Zweiunddreißigstel und einem Vierundsechzigstel bestehende Figuren verstanden werden. Ohne die Diminution sind dann einfach die Takte doppelt so lang. Daraus ergibt sich dann eine Erhöhung des Tempos um zwei Drittel. Aus den gemittelten Zahlen der achttaktigen Phrasen geht auch hervor, dass Lamond die Wiederholungen im Thema und den ersten zwei Variationen jeweils langsamer spielt, bei Variation drei gleicht sich das aus und kehrt sich bei Variation vier um. Bei dieser handelt es sich um eine Art Doppelvariation: die themainternen Wiederholungen erhalten eine eigene variierte Gestalt. Lamonds Tempodisposition unterstreicht diese Tatsache, die das nachfolgende Ausbrechen aus der kompositorischen Regelmäßigkeit der diminuierenden Variationen ankündigt.

KOLORIERUNG MITTELS PEDALISIERUNG

Ein Aspekt dieser B-Variante fällt als besonders differenziert auf: die Pedalisierung. Dies ist die Stelle, über die Wilhelm von Lenz sein Unverständnis geäußert hatte; der fehlende Bass nahm ihm offenbar die harmonische Orientierung. Lamond schafft nun mit einer ausgesprochen kreativen Pedalbehandlung Ordnung.

The image shows a musical score for Frederic Lamond's op. 111, 2. Satz, measures 72-77. The score is in piano and features a complex pedal point in the bass. Handwritten annotations in blue and red highlight specific pedal passages and dynamic markings. The score is divided into three systems, each with a measure number in a box (72, 74, 76). The annotations include 'di M. Lepsh' and 'unaleph' in blue, and 'cresc.', 'pp', and 'sempre pp' in black. Red brackets and arrows indicate the structure of the pedal passages.

Frederic Lamond: op. 111 2. Satz, T. 72-77. Die Pedalisierung schafft harmonische Räume, die den Themenbezug klären.

Besonders auffallend sind die sehr kurzen und sehr langen Pedalpassagen. Beides ergibt bei näherer Betrachtung Sinn: Das kurze Pedal in T. 73/6 zeichnet den chromatischen Übergang der gedachten, aber nicht explizit erscheinenden Oberstimme in die Dominante nach, und das Pedal in T. 75/77 auf zwei ergibt eine dominantische Fläche, und zwar rein aus statistischen Gründen. Die letzten zwei Sechzehntel von 69 enthalten 5 dominantische gegen vier andere Töne, bei den nachfolgenden beiden Schlägen lautet das Verhältnis 7:6 und 10:5. Eine durchgehende Pedalisierung ergibt also den Effekt, dass sich langsam eine Dominante aus den Zweiunddreißigstel-Passagen herauschält. Das harmonische Geschehen wird hier allein durch das Pedal gelenkt, dynamische Nuancen gibt es nicht. Besonders deutlich wird das in der zweiten Diskant-Passage ab T. 89. Hier fasst Lamond die ganze a-Moll-Episode

in einem Pedal zusammen, und auch danach lässt er Pedalfelder entstehen, die Beethovens Harmonik klären.

Zusammenfassung

Insgesamt fällt der große Kontrast zwischen den Interpretationsmerkmalen des ersten und zweiten Satzes auf. Während die Ausführung des ersten in ihrer direkten, virtuoson Art unmittelbar verständlich wirkt und erst bei näherer Betrachtung Fragen beispielsweise zum Tempobegriff aufwirft, so ist der zweite in seiner kompliziert gebrochenen Haltung zum Notentext deutlich komplizierter zu fassen. Bei genauer Betrachtung wird aber deutlich, wie reflektiert dieser Interpretationsansatz ist: Die im Thema enthaltenen melodischen und harmonischen Spannungen werden von Lamond freigelegt, dergestalt, dass er in den Variationen mit diesen Elementen spielerisch umgehen kann. Sehr konsistent erscheint auch die Tempoarchitektur, die jeder Variation, manchmal sogar jeder Wiederholung durch Tempomodifikationen eine Funktion zuweist.

Fannie Bloomfield-Zeisler: «Moderne» Wiedergabe? Konvergenzen

Auch Fannie Bloomfield-Zeislers Ausführung des zweiten Satzes mutet zunächst wie eine Antithese zur Wiedergabe Lamonds an. Die Aufnahme beginnt mit einer sehr schlichten Version des Themas. Es herrscht nahezu Gleichzeitigkeit der Hände, bisweilen wird die Oberstimme um ein Weniges vorgezogen, wie zum Beispiel anlässlich der Quartvorhalte in T. 4 und T. 6. Im Gegensatz zu Lamonds Wiedergabe handelt es sich jedoch um sehr kleine Nuancen, die eigentlich im Toleranzbereich des Systems liegen sollten; ihre Konsistenz sowohl im Vergleich mit der musikalischen Syntax als auch den Wiederholungen zeigt, dass sie zweifellos zur Interpretation gehören. Das Adagio molto wird hier, ebenfalls im Gegensatz zu Lamond, aber vor allem zum heutigen interpretatorischen Mainstream, als ziemlich schnelles Tempo von $\text{♩} = 60$ verstanden.

Trotz dieses ersten Eindrucks zeigt die Analyse Gemeinsamkeiten mit Lamonds Wiedergabe auf; insbesondere bezüglich der Reaktion auf dieselben Strukturphänomene, die auch bei Lamond interpretatorische Aktionen hervorrufen. Die Amplitude des rubato ist zwar kleiner und kommt nie in die Gefahr, alternative metrische Erklärungen zu provozieren, aber die Stellen sind qualitativ vergleichbar.

Takte		1	2	3	4	5	6	7	8
1-8	Emph. Auftakt: Fallende Quarte	Emph. Auftakt: Fallende Quint	Übergang	Steigende Sext	Quartvorhalt	Emph. Auftakt: Vorbereitung Höhepunkt		Emph. Auftakt: Fallende Quinte	Phrasenende
1-8b	Emph. Auftakt				Quartv	Emph. Auft. schon ab 2	Quartv	Fallende Quinte	Übergang
9-16	Emph. Auftakt Steigende Sext	Emph. Auftakt: Seufzer	moll					Skandierende Akkorde	Phrasenende
9-16b	steigende Sext	Emph. Auft	moll					Skandierend	Übergang

Fannie Bloomfield-Zeisler: op.111/2 Thema. Strukturelle Trigger für Tempoverbreiterungen, analog Lamond.

Diese Merkmale scheinen oft in späteren Variationen in noch konsequenterer Weise als bei Lamond durch.

Ein diesbezüglich besonders interessantes Beispiel ist der agogische Akzent in T. 51/2, der der steigenden Sexte in T.3/2 entspricht, auch wenn die Variation dies um einen Viertel verschiebt. Der Bezug der Variationen auf das Thema wird hier also mittels *rubato* erklärt, Fannie Bloomfield-Zeisler scheint die

ursprüngliche Themengestalt bei den Variationen immer mitzudenken, im Gegensatz zu Lamond, der sich mehr von der Ausgestaltung der Variationen leiten lässt.

Eine weitere, eher erstaunliche Konvergenz findet sich in der ersten Variation. Die horizontale Dissoziation der im Notentext einfachen Rhythmik findet ebenfalls statt, wenn auch diese Version viel kleinere Verschiebungswerte aufweist; die rhythmische Konsequenz dieser «Dislocations» ist im Detail etwas anders: Während Lamonds Wiedergabe am ehesten polymetrisch wiedergegeben werden kann, bildet sich bei Bloomfield-Zeisler ein prägnanter Kombinationsrhythmus; der durch das einen Zwei- und dreißigstel zu frühe Eintreffen des dritten Sechzehntels der linken Hand entsteht.

Fannie Bloomfield-Zeisler: op.111 2. Satz, T. 16-22. Dissoziierende Begleitstimmen.

Diese Formel verschwindet in Momenten großer Expression; diese werden dadurch gekennzeichnet, dass sie eine emphatische Verbreiterung erfahren, wie in T. 21 und 22.

Und schließlich erhält der «schauerliche Moment» eine ähnliche Ausdeutung. Der Basston As in T. 17, der den entscheidenden Impuls für die Modulation nach Es-Dur gibt, ist in Beethovens Notation nur einen Sechzehntel lang; bei Fannie Bloomfield-Zeisler erhält er einen agogischen Akzent, der ihn auf drei Sechzehntel verlängert. Dieser zusätzliche Schlag bringt das grundlegende ternäre Metrum ins Schwanken. Der Hörer wird im Zweifel gelassen, ob er trotz dieses Zusatzschlags metrisch Beethovens Notation folgen kann oder zwischendurch binär empfinden soll. An diesem Effekt sind auch die rhythmisierten Triller beteiligt, die den zusätzlichen Schlag am Ende der Passage noch auffälliger machen:

Ludwig van Beethoven: Sonate op.111 2. Satz T. 114-120. Der «schauerliche Effekt» findet sich in den Takten 118 und 119.

Fannie Bloomfield-Zeisler: op.111 2. Satz, T. 116-121. Die Erweiterung von T.118 suggeriert eine metrische Umgruppierung.

Auch die *espressivo*-Rückleitung zum Thema ab T. 120 zeigt für einmal große Ähnlichkeiten mit der exzentrischen Version Lamonds: Das taktweise Hinspielen auf das Seufzermotiv, dessen erste Note verlängert wird, findet sich auch in Bloomfield-Zeislers Vortrag.

TEMPODISPOSITION

Fannie Bloomfield-Zeislers Tempodisposition zeigt teilweise starke Ähnlichkeiten, in manchen Punkten scharfe Gegensätze zu Lamond:

MM Ø8T	Thema	Var 1	Var 2	Var 3	Var 4	Reprise	Coda
Takte	1-16	17-32	33-48	49-64	65-96	131-146	162-169
A	58	72	83	47	50	54	44
A'	62	71	86	49	63		
B	61	66	62	43	50	60	
B'	60	66	65	43	65		
Ø	60.25	68.75	74	45.5	57	61.1	44
%	100	114	123	76	95	101	73

Fannie Bloomfield-Zeisler: Tempodisposition des 2. Satzes.

Vergleichbar ist die prinzipielle Variabilität des Tempos der Variationen. Die Zunahme des Tempos bis zur 2. Variation und die folgende Zurücknahme sind sogar noch ausgeprägter und haben ebenfalls den oben beschriebenen, paradoxen Effekt. Ein deutlicher Unterschied zeigt sich bei der «Doppelvariation» Nr. 4.

Eine größere Auflösung der Tempowerte zeigt hier eine konträre Idee zur Wiedergabe Lamonds, der die in Bezug auf die Lage wie auch die Figuration extrem kontrastierenden Wiederholungen mit zwei verschiedenen Tempi versah. Fannie Bloomfield-Zeisler hingegen betont die Einheit der Variation, und

zwar mittels eines langgezogenen, kontinuierlichen Accelerando über eine ganze Seite, das heißt von T.65 (punktierte Achtel=46) bis T. 76 (punktierte Achtel=76), eine Steigerung des Tempos um immerhin 60%. Dieser Vorgang wiederholt sich in der Hälfte der Variation, T. 85 unterbietet das Tempo seines Pendants noch (punktierte Achtel=40), erreicht 72 in T.91, um sich in T 96 genauso wie die Harmonik zu stabilisieren, notabene auf das Anfangstempo 60.

Auch an anderen Orten wirkt diese Interpretation viel einheitlicher, und dies trotz größerer Tempounterschiede. Fannie Bloomfield-Zeisler erreicht dies durch einen Kunstgriff: Sie beendet jeweils die Variationen mit einem ritardando, das entweder genau ins Tempo der folgenden Variation führt oder bei größeren Tempoveränderungen genau in dessen Hälfte. Dadurch stellt sich ein Kontinuum des Pulses ein, das die Tempoveränderung sehr effektiv verhüllt.

Handwritten annotations on the score include: *rit.*, *molto rit. più vivo*, *Listesso tempo.*, *mano sinistra dolce*, and a tempo marking $\text{♩} = \text{MM}: 65$. A box highlights the tempo values 35 and 81. The measure numbers 54, 81, 83, 98, and 90 are also indicated.

Ludwig van Beethoven: Sonate op.111, 2. Satz, T. 31-33. Fannie Bloomfield-Zeislers Ritardando an der Nahtstelle zur dritten Variation führt knapp unter das halbe Tempo der folgenden Variation.

Handwritten annotations on the score include: *rit.*, *molto rit.*, *poco accel.*, and a tempo marking $\text{♩} = \text{MM}:$. A box highlights the tempo values 44, 47, and 51. The measure numbers 62, 47, 46, 48, 46, 36, 27, 37, 51, 37, 45, 47, and 42 are also indicated.

Ludwig van Beethoven: Sonate op.111, 2. Satz, T. 62-65 in der Wiedergabe von Fannie Bloomfield-Zeisler. Das Ritardando im Schlusstakt der vierten Variation führt in das halbe Tempo der nachfolgenden Variation, das sich allerdings erst einen Takt später einstellt.

Kolorierung mittels Artikulation und Dynamik

Ein fundamentaler Unterschied zeigt sich in Bezug auf die Artikulation. Beim Anhören der Rolle ist dieser zwar nicht feststellbar, denn Lamond und Bloomfield-Zeisler pedalisieren das Thema dergestalt, dass Artikulationen nie abgesetzt werden. Auf der Rolle ist aber sichtbar, dass die physische

Ausführung sich sehr wohl unterscheidet. Lamond verlässt in der Regel bei Akkorden die Tastatur nach etwa zwei Dritteln der Tonlänge und bindet allenfalls einzelne Stimmen, so wie das ein Organist in einer Kirche mit langem Nachhall machen würde. Bei Fanny Bloomfield-Zeisler bietet sich ein ganz anderes Bild, das zeigt, dass ihre physische Ausführung mit größter Genauigkeit den in der Partitur geschriebenen Artikulationen folgt:

Fannie Bloomfield-Zeisler: Arietta, T.1-8. Annotierte Midi-Befehle. Schwarz: Notation, Rot: Artikulatorische Abweichungen, Beige: Pedal.

Das heißt: Fannie Bloomfield-Zeisler spielt überall dort, wo sich ein Artikulationsbogen findet, ein physisches Legato; der Finger verlässt die vorausgehende Taste erst, wenn die nächste gespielt wird oder gespielt wurde. Bei allen Noten ohne Artikulationszeichen bleibt sie wie Lamond während etwa zwei Dritteln der Dauer auf der Taste. Auf dem Welte-System ist diese Spielweise nicht hörbar, denn die Pedalisierung bindet alle Töne gleichermaßen. *In natura* ergibt diese aber durchaus Sinn: Einerseits hat die Anschlagshöhe, die zwischen physischem Legato und non legato differiert, eine subtile Auswirkung auf den Klang, und andererseits wird die Phrasierung des Notentexts durch die Spielbewegungen sichtbar. Die sorgfältige Notation des Notentexts wird also hier unter Umgehung der akustischen Wirkung zu einem Hinweis auf die pianistische Choreographie, die an dieser Stelle wohl ein wichtiger visueller Ausdrucksträger war.

Auch die Dynamik spielt hier eine größere, oder vielleicht besser: eine unabhängigere Rolle. Sie bildet bei der oben besprochenen «Doppelvariation» eine zusätzliche Bedeutungsschicht. Beethoven schreibt abgesehen vom Übergangstakt 72 durchgehend *sempre pianissimo*; während die Interpretin diese Anweisung in den Passagen mit den Zweiunddreißigstel in der rechten Hand respektiert, fügt sie in den anderen zwei Teilen große *Crescendi* bis zum *forte* ein. Diese sind umso auffälliger, als dass sie nicht mit einer Tempoänderung einhergehen. In dieser Weise kann also hier gleichzeitig die Einheit und die Differenz der vierteiligen Variation gezeigt werden.

Und schließlich erhält das Ende des Satzes durch rein pianistische Mittel eine andere Ausformung. Das Thema erscheint am Schluss in Begleitung von Trillern, wobei die Innenhandtriller physiologisch angenehm zu spielen sind, im Gegensatz zu den folgenden Aussenhandtrillern. Fannie Bloomfield Zeisler zeigt nun eine absolut ebenmäßige, rhythmisch geordnete Ausführung, die zu einer genauen Tempostabilität führt. Dadurch wird das große Schlussritardando besonders eindrücklich, das den Satz in den finalen Stillstand begleitet.

Zusammenfassung

Fannie Bloomfield-Zeislers Interpretation des zweiten Satzes mutet modern an, ist aber der Auffassung von Lamond näher, als man zunächst glauben würde. Auch sie gestaltet aus der Variationenfolge mittels der Variierung der Tempostruktur eine ganz persönliche Großform, deren Tempofluktuation mittels genau kalkuliert wirkenden Übergängen zwischen den Variationen vermittelt wird.

Bemerkenswert ist die extrem genaue Beachtung der Artikulation, auch wenn diese nicht hörbar ist, sondern sich nur in der physischen Spielweise materialisiert.

Synopsis

Eine aus heutiger Sicht eigenartig anmutende Ähnlichkeit besteht zunächst darin, dass sich innerhalb einer Interpretation die zwei Sätze jeweils in der Wahl der Stilmittel radikal unterscheiden. Während Lamond im ersten Satz nur in ausgewählten Momenten die vertikale Organisation des Klaviersatzes aufbricht, tut er dies im zweiten Satz sehr häufig und differenziert. Fannie Bloomfield-Zeisler, die dieses Stilmittel in beiden Sätzen selten anwendet, erlaubt sich dafür im ersten Satz große Abweichungen von der notierten Tempodisposition, eine Freiheit, die im zweiten Satz in dieser Weise nicht mehr stattfindet. Es kann also nicht nur ein zu erwartender stilistischer Unterschied zwischen beiden Aufnahmen festgestellt werden, sondern auch ein unerwarteter Stilpluralismus zwischen den Sätzen der gleichen Aufnahme.

Beide Interpretationen reagieren auf strukturelle Gegebenheiten wie metrische Phraseneinteilung, Sequenzen, motivische Arbeit, ungewöhnliche harmonische Wendungen, parenthetische Einschüsse und kompositorische Stilbrüche; das Ziel beider Versionen scheint zu sein, diese strukturellen Sachverhalte in einer Weise zu verdeutlichen, die weit über das heute Übliche hinausgeht. Während Lamonds Wiedergabe dies mit unterschiedlichen, oft auch überraschenden Mitteln tut, manifestiert sich bei Bloomfield-Zeisler die Interpretation vor allem in der Tempowahl und der Beziehung der verschiedenen Tempoebenen untereinander. Während Lamonds fluktuierende Zeitgestaltung viele verschiedene Zwischenzustände und Übergänge kennt, wirkt die in Tempoebenen strukturierte Fassung Bloomfield-Zeislers eher stufenweise gedacht und kalkuliert. Durch das Ignorieren zweier *a tempo*-Vorschriften im ersten Satz gelingt es ihr, das Gleichgewicht zwischen schnellen Teilen und langsameren Einschüben im Verlauf zugunsten der letzteren zu verschieben. Diese prozesshafte Anlage der Interpretation steht in starkem Gegensatz zu Lamonds Interpretation, dessen Wiedergabe bei aller Freiheit und der Vielzahl der angewandten Interpretationsmittel auf die Darstellung einer abgeschlossenen Form zielt. Bemerkenswert ist dabei, dass die Wiederholungen des Seitenthemas bei Lamond eine viel stärkere Variationsbreite des Rubato zeigt als bei Bloomfield-Zeisler.²²⁶ Ihre Darstellung, die auf einer tiefgreifenden Modifikation der Stelle beruht, ist also geplant und gewollt und keineswegs das Resultat des improvisierenden Zufalls, der an der gleichen Stelle bei Lamond eine gewisse Rolle zu spielen scheint.

Bei der Variationsfolge sind Lamond und Bloomfield-Zeisler einig, dass trotz der «*l'istesso tempo*»-Anweisung Beethovens große Tempomodifikationen von Variation zu Variation durchaus möglich sind; diese richten sich einerseits nach der Art der pianistischen Variationspassagen und folgen andererseits einer großformalen Dramaturgie der Zeitgestaltung.

Schließlich sticht die Ausführung einer Reihe von Stellen hervor, die schon Wilhelm von Lenz und seine Zeitgenossen als problematisch thematisierten: im zweiten Satz sind dies der «schreckliche Effekt» T.118-120 und die Doppelvariation. Ebenso auffällig ist die horizontal auseinandergebrochene erste Variation, eine Übereinstimmung, die eine Suche nach Kontext in besonderer Weise herausfordert.

Kontext

Der Befund der Interpretationsanalyse zeigt sich als ausgesprochen ergiebig; viele Interpretationsmerkmale sind auffällig und dabei betont konsistent. Die historische Ausgangslage, die allgemeine Beispielhaftigkeit von Beethovens Musik und insbesondere der Nimbus seines «Spätwerks» legt nahe, dass bei diesen beiden Wiedergaben ebenfalls Exemplarisches beabsichtigt war; jedoch stellt sich die

²²⁶ siehe Anhänge 2.2, 2.3, 2.4.

Frage: exemplarisch wofür? Drei Möglichkeiten werden im Folgenden untersucht: Beispielhaftigkeit in Bezug auf die instrumentale Ausführung eines Notentexts, Beispielhaftigkeit für eine Art klingender struktureller Darstellung und Beispielhaftigkeit für eine genuin «beethovensche» Emotionalität.

Einen Anhaltspunkt dafür, welcher über die eingangs ausgeführte allgemeine Rezeption von Beethovens Sonate op. 111 hinausreichender Kontext um 1900 historische relevant war, bietet das Buch des Pianisten, Komponisten und Klavierlehrers Franz Kullak (1844-1913) «Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts» (1898). Der erste Satz der *Vorbemerkung* lautet:

Mit der Vortragsweise, in welcher die Klavier- und Orchesterwerke unserer großen Tonsetzer heutzutage vielfach ausgeführt werden, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Da ist ein hohles Pathos anstelle wahrer Gefühlsinnigkeit getreten; die langsamen Zeitmaasse werden auf das Qualvollste verschleppt und selbst Allegro-Themen in langweiligster Breite gedehnt; im Verlaufe der Tonstücke herrschen Manierirtheit und willkürlichste Tempoveränderungen, während sich in den Finales die gepeinigste Natur durch maasslose Wildheit für den erlittenen Zwang zu rächen scheint.²²⁷

Kullak, der zum konservativ-akademischen Lager gehört, liefert hier eine polemische Beschreibung, die durchaus mit der Anmutung der vorliegenden Aufnahmen vereinbar ist. Das langsame Zeitmaß Fanny Bloomfield-Zeislers in der Introdution des ersten Satzes, die betont gemessene Ausführung des Hauptthemas im ersten Satz durch Frederic Lamond, die «Manierirtheit» beider in Bezug auf die Ausführung der ersten Variation des zweiten Satzes und die folgenden Tempomodifikationen, die Beethovens Anweisungen im Notentext widersprechen, schließlich die «maaslose Wildheit» Lamonds bei virtuosens Passagen; all dies erscheint eine polemische, jedoch sachlich durchaus verständliche Beschreibung des in diesem Interpretationsvergleichs dargestellten Beethoven-Spiels. Im Folgenden wird auch klar, wen Kullak für diese Entwicklung verantwortlich machte: Je ein kritisches Kapitel beschäftigt sich, der Reihe nach, mit Anton Schindler, Richard Wagner, Hans von Bülow und Hugo Riemann.

Für eine genaue Kontextualisierung sind von diesen «Übeltätern» vor allem Hans von Bülow und Hugo Riemann interessant. Beide legten, wie übrigens auch Frederic Lamond, wirkungsmächtige Editionen der Sonaten Beethovens vor; diese Editionen dienen im Folgenden als Grundlage der Untersuchung des Verhältnisses der vorliegenden Interpretationen zum Notentext. Riemann war um 1900 überdies einer der führenden musikanalytischen Theoretiker, dessen Publikationen sich oft mit Beethoven beschäftigten und erklärtermaßen nicht nur theoretische, sondern auch aufführungspraktische Wirkung anstrebten. Da der Befund einen starken Bezug der festgestellten Interpretationsereignisse zur analytischen Struktur der Sonate zeigte, ist es naheliegend, zu untersuchen, wie weit diese Ergebnisse mit der historischen Analytik Riemanns korrelieren. Und schließlich wird die Emotionalität der Beethovenischen Musik um 1900 meist zu wenig spezifisch beschrieben, als dass ein Vergleich der Interpretationen möglich wäre; hier hilft ein Zufallsfund einer annotierten Ausgabe aus dieser Zeit weiter.

Die musikalischen Texte: Hans v. Bülow, Hugo Riemann, Frederic Lamond

Den Interpreten um 1905 stehen zahlreiche Editionen von Beethovens op.111 zur Verfügung, von der Erstausgabe über direkt aus dem Beethoven-Kreis stammende Unternehmungen wie die zwei Editionen von Ignaz Moscheles bis zu der ersten Beethoven-Gesamtausgabe. Es lassen sich dabei mindestens zwei entgegengesetzte Editionsprinzipien unterscheiden, das dokumentarische und das interpretierende. Eine philologisch dokumentierende Absicht verfolgt insbesondere die erste Beethoven-Gesamtausgabe (1862-1865); ihr Zweck war es, einen einheitlichen, „authentischen“, gesicherten Notentext zu etablieren. Mit späteren Zutaten geht diese Edition sehr zurückhaltend um, sie werden nur dort akzeptiert, wo sie der Praktikabilität dienen, wie zum Beispiel Fingersätze. Ganz andere Absichten

²²⁷ Franz Kullak: Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1898. Vorwort S. 3.

stehen hinter den Ausgaben von Moscheles, Bülow und Riemann. Erklärtes Ziel ist es hier, persönliche Interpretationen zu verschriftlichen und zu tradieren, Moscheles will die Aufführungspraxis zur Zeit Beethovens bewahren, Bülow dokumentiert seine eigene Sicht- und Spielweise, wie dies in seiner Nachfolge fast jeder Beethoven-Interpret von Rang tat, und Riemann gebraucht die Werke des „Inbegriffs“ Beethoven dazu, um seine Phrasierungstheorie in die Praxis einzuführen; auch Heinrich Schenkers Ausgabe von 1916 verfolgt vergleichbare Absichten.

Dem Beethoven-Interpreten um 1900 standen also eine große Auswahl an verschiedenartigen Editionen zur Verfügung; die Wahl einer dieser Editionen als grundlegenden Text der Wiedergabe war in sich schon ein Akt der Interpretation. Dies ist, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bei Fannie Bloomfield-Zeisler erstaunlich deutlich. Frederic Lamond hingegen kannte zwar Bülows Ausgabe, wahrt aber als Editor eine gewisse Distanz dazu; in seiner eigenen Ausgabe, die etwa 10 Jahre nach den Welte-Aufnahmen herauskam, finden sich sowohl Bezüge zu Bülow wie auch zu seinen eigenen, selbst erspielten Erkenntnissen.

Lamonds Ausgabe

Lamonds Ausgabe ist verhältnismäßig zurückhaltend mit eigenen Zutaten. Bei Verzierungen gibt er in Fußnoten oft Varianten an, die er selbst spielte, ebenso bei einigen strittigen Details, wobei er sich dabei teils auf eigenes Ermessen, teils auf Bülow oder Klindworth bezieht. Dank der speziellen Medialität der Welte-Rollen lassen sich diese Angaben mit der Aufnahme genau vergleichen, bei einer Audiop Aufnahme wäre das ungleich schwieriger und ungenauer. Der Vergleich zeigt ein differenziertes Bild:

Seite	Takt	Anweisung	Ausführung	erfüllt?
290	18	Nach Bülow: zweites Sechzehntel mit linker Hand spielen	zweites Sechzehntel fehlt	nein
	29	es' mit LH	bewirkt vertikale Verschiebung, beim ersten Mal sogar Verdoppelung	ja
	32	8. Sechzehntel: nur g'', keine Sekunde	beide Wiederholungen konsistent	ja
292	66	Doppelschlag auf den letzten Achtel	Versoben, Doppelschlag nimmt den letzten Viertel ein	modifiziert
	80	Die ersten fünf Sechzehntel in die LH	nicht eindeutig sichtbar	möglicherweise
293	81	Triolierter Triller mit Zweiunddreißigstel-Nachschlag	Triolen ja, Nachschlag Sechzehntel	teils
294	101	LH letztes Viertel: der Herausgeber spielt F, As, c, es	Der Herausgeber spielt nach seinem Haupttext: F, As, B, c	nein

Frederic Lamond: Verhältnis der Instruktionen in seiner Beethoven-Edition zu seinem Spiel im Jahr 1905.

Im zweiten Satz setzt Lamond auffällig zurückhaltend Fußnoten. Eine Textvariante, der letzte Sechzehntel as' statt a in T. 144, ist so schon in der Beethoven-Gesamtausgabe von 1862 und in Riemanns Ausgabe integriert, a' geht auf einen Fehler in der Abschrift für die Erstausgabe zurück; neben dieser erscheint a' auch in Bülows Ausgabe. Die vom heutigen Standpunkt aus korrekte Entscheidung Lamonds für as', die die Formulierung «der Herausgeber spielt» impliziert, zeigt, dass eine philologische Beschäftigung mit Textdetails zumindest bei Werken von Beethoven zur Praxis der Interpretation um 1900 dazugehörte. Auch Fannie Bloomfield-Zeisler spielt as'. Die restlichen Fußnoten beschäftigen sich mit der Ausführung der Triller. Diese zitieren Bülow; die erste zeigt die gleichen Notenbeispiele, die zweite notiert, was Bülow im Text beschreibt. Bülow gibt hier eine technische Variante an, die die Passage stark erleichtert: Der Triller pausiert während des Anschlags der Melodienoten. Lamond führt

das genauso aus und übernimmt ziemlich genau Bülows rhythmische Einteilung, beginnt aber den Triller ungleich Bülows Notenbeispiel nach dem Diskantton mit der oberen Nebennote.

Es ist auffallend, dass Lamond Bülows Ausgabe Respekt zollt, indem er ihre Text-Varianten in seiner eigenen Ausgabe zitiert; sein Spiel ist aber meist frei von ihnen. Fannie Bloomfield-Zeisler folgt Bülow aber in einer wichtigen Textänderung: Sie spielt in T. 115 statt *c''' es'''*, wie von Bülow vorgeschlagen. Lamond hingegen bleibt beim originalen *c'''*.

Bülow und Riemann

Ein genauerer Vergleich mit Bülows Ausgabe differenziert diesen Befund. Lamond und Bloomfield-Zeisler folgen dem Bülow'schen Text in der Regel nicht, sondern orientieren sich an der in dieser Beziehung sorgfältiger edierten Gesamtausgabe. Ebenfalls werden Bülows Ermahnungen zur Wahrung der rhythmischen Gestalt ignoriert: In keiner der untersuchten Aufnahmen werden die *Arpeggi* in der Introduction so schnell wie möglich gespielt oder im Seitensatz die Zwölftolen und die Sextolen in korrektem Verhältnis wiedergegeben.²²⁸ Dafür enthält diese Ausgabe eine ganze Reihe Anmerkungen, die auf die Aufnahmen zutreffen; so wirkt der Übergang zum Allegro wie eine Niederschrift der Lösung von Bloomfield-Zeisler.

♩ = ♩ del Moto precedente e poi accelerando al *♩ = 66*
Allegro con brio ed appassionato.

Hans v. Bülow: Instruktive Ausgabe von Beethovens op. 111, 1 Satz, Übergang ins Allegro. Bülow rät zu einem *accelerando*, das in unseren beiden Aufnahmen vorkommt.

Bülows Anweisung löst also das Problem, das bei Fannie Bloomfield-Zeislers überaus langsamer Tempowahl in der Introduction auftritt: Damit der Hauptteil des Satzes nicht ebenfalls sehr langsam ausgeführt werden muss, die Temporelation aber trotzdem richtig wahrgenommen wird, empfiehlt er, den Übergang von den Zweiunddreißigsteln zu den Sechzehnteln als genaue Entsprechung auszuführen, dafür aber in den zwei folgenden Takten das Tempo stark anzuziehen. Genauso machen es Fannie Bloomfield-Zeisler, aber auch zu einem etwas kleineren Teil Frederic Lamond.

Eine weitere Übereinstimmung findet sich beim Seitensatz. Dort lautet Bülows Fußnote:

Der Eintritt des «As Dur» muss eine überaus strahlende, sonnige Wirkung hervorbringen, die Ornamentik in den weiteren Takten ist sehr empfindungsvoll _ bis in die kleinsten Bestandteile _ vorzutragen, kurz, die ganze kurze Episode darf sich merklich ausbreiten, sodass der Hörer vom Contraste einen nachhaltigen Eindruck empfängt.²²⁹

Auch die Unterscheidung zwischen *Ritardando* und *ritenuto* ist angemerkt.²³⁰ Die Verbreiterung des Seitensatzes in der Reprise denkt Bülow an: «*meno allegro darf je nach Klangausgiebigkeit des Flügels ziemlich weit ausgedehnt werden*».²³¹ Vor allem aber erhält Fannie Bloomfield-Zeislers letzte *andante*-Insel eine Erklärung. In Bezug auf T. 122ff merkt Bülow an:

²²⁸ Hans v. Bülow. Ludwig van Beethoven. Klaviersonaten Vol. 3. [Stuttgart, 1875] New York, 1891. Fußnoten S. 118, 121.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem, S. 124.

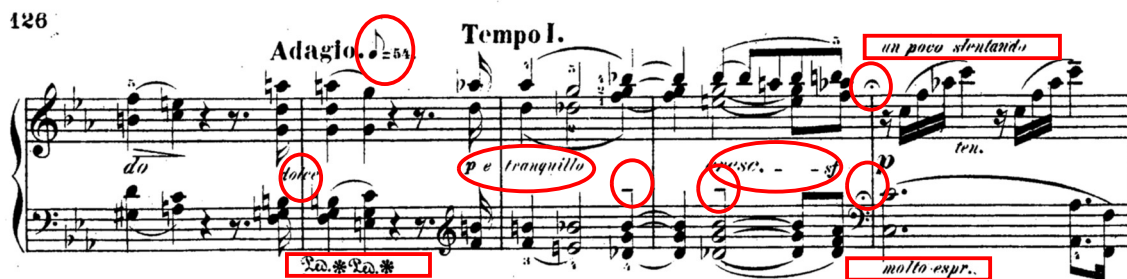
²³¹ Ibidem, S. 125.

Die Zurückleitung in das Hauptzeitmasses muss sehr allmählich vor sich gehen, ganz, wie der Autor vorgeschrieben, durch vier Takte ausgedehnt werden. Hieraus ergibt sich ein Rückschluss auf das vorhergehende Ritardando, das demzufolge beinahe schleppend (sehr ermattet) auszuführen ist.²³²

Er hilft dabei der «Vorschrift des Autors» noch etwas mit eigenen Vortragsanweisungen nach.



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 1.Satz, T. 120-124 in der ersten Beethoven-Gesamtausgabe.²³³



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 1.Satz, T. 120-124 in Bülow's instruktiver Ausgabe. Bülow will erst allmählich ins Tempo zurückkehren, Fannie Bloomfield-Zeisler folgt dieser Konzeption.

Besonders aufschlussreich sind die Anmerkungen zum Beginn des zweiten Satzes. Schon die Notation des Auftaktes trifft sich mit den Ergebnissen der Analyse. Nach Riemann darf es das gar nicht geben.



Drei Anfänge, drei Editionen, drei Meinungen: Der Anfang des Arietta-Themas in der ersten Beethoven-Gesamtausgabe, in Bülow's und Riemann's Editionen. Beide Aufnahmen sind von Bülow's Version geprägt.

Beide Aufnahmen folgen hier ganz klar Bülow, der in einer Fußnote an anderem Ort schreibt: «Der gesangsmässige Ausdruck wird jederzeit den «Aufschlag» ein wenig stärker accentuieren, als den Niederschlag», und sich dabei auf Richard Wagners Vortrag der Coriolan-Overture beruft.²³⁴

Einige Bemerkungen Bülow's sind umgekehrt erst im Lichte der Aufnahmen verständlich. So schreibt er zum zweiten Satz:

²³² Ibidem, S. 126.

²³³ Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1862.

²³⁴ Ibidem, S. 130.

Ein ganz besonders sorgfältiges Studium erfordern die Verbindungstakte zwischen den Theilen und ihre Modifikationen, je nachdem eine Wiederholung stattfindet oder zum Folgenden übergegangen wird. Man vernachlässige diese scheinbare Kleinigkeit weder beim Thema, noch bei den einzelnen Variationen. Das tiefere Eingehen in die hierbei vom Tondichter verwendete Kunst wird sich durch die Auffindung unnachahmlicher Schönheiten und Feinheiten, sowie durch den Gewinn einer innigen Vertrautheit mit den speciellen Styleigenthümlichkeiten des Meisters lohnen.²³⁵

Allein mit dieser Aussage lässt sich noch nicht erahnen, in welcher Weise diese Übergänge ihr Potential in Kombination mit der Modifikation des Tempos der Variationen entfalten können. Fannie Bloomfield-Zeislers Wiedergabe macht jedoch diese Bemerkung in eindrücklicher Weise verständlich.

Und schließlich sei auf die Fußnote zur ersten Variation hingewiesen. Diese Variation ist in beiden Aufnahmen auffällig, weil die linke Hand stark dissoziiert. Bülow liefert eine Erklärung für das nicht leicht zu verstehende Phänomen:

Im Parte der linken Hand spiele man nicht zweistimmig, indem man die Bassnoten von der Fallstimme zu merklich losindividualisirt, d.h. ihnen größere Betonung und Dauer verleiht. Der duftig ätherische Charakter der Variation würde hierdurch eine wesentliche Trübung erleiden. Es ist eine Violoncellstimme, wie man ihrer in den letzten Streichquartetten des Meisters so häufig begegnet.²³⁶

Was tun Lamond und Bloomfield-Zeisler also an dieser Stelle? Ein Vergleich der Dynamikkodierung zeigt, dass Bloomfield-Zeisler *crescendi* zwischen Bass- und Tenorstimme spielt, wie es möglicher ein Cellist tun würde, während Lamond die Bassstimme dynamisch unabhängig behandelt. Die «Losindividualisierung», vor der Bülow warnt, kommt also auf zwei unterschiedliche Weisen zustande: durch die Zuwiderhandlung Lamonds und die Befolgung Bloomfield-Zeislers; beides hat eine rhythmische Ablösung von der in beiden Fällen ausdrucksvoll gestalteten Oberstimme zur Folge.

Bülow's Ausgabe hilft sogar zu erklären, warum die Passagen, die Exposition und Reprise abschließen, so inegal ausgeführt werden. Bülow notiert nämlich einen Norm-Fingersatz, gibt in der Fußnote aber einen «modernen» Fingersatz an; die Modernität besteht darin, dass der Daumen auf einer schwarzen Taste eingesetzt wird. Der Nachteil dieses Fingersatzes ist, dass er nicht durchgängig angewendet werden kann, und dass die linke Hand sich teilweise auch anders behelfen muss. Ein Blick in den Rollenscan zeigt, dass Lamond die Idee teilweise verwirklicht und dabei versucht, die von Bülow geforderten Akzente zu verdeutlichen, um die synkopische Setzung des Daumens zu verbergen. Dies geht auf Kosten der Regelmäßigkeit (siehe Anhang 2.5). Bei Fannie Bloomfield-Zeisler ist der Fingersatz nicht einfach zu sehen, da sie technisch sauberer spielt. Aber auch ihre Abweichungen scheinen auf diesen nur halb geglückten bülow'schen Fingersatz zurückzugehen.

Insgesamt bietet Bülow's Edition also viele Konvergenzen zu den beiden Aufnahmen. Ein solches Resultat ist nicht ungewöhnlich, eher überraschend ist jedoch, dass der Liszt-Schüler Lamond sich weniger eng an sie anschließt als die in Amerika lebende Fannie Bloomfield-Zeisler. Ihr Vortrag erinnert nicht nur in vielen Interpretationsnuancen, sondern auch auf der Textebene so stark an Bülow's Edition, so dass vermutet werden kann, dass sie sich mit dieser Ausgabe zumindest vertieft auseinandergesetzt hatte, wenn sie nicht überhaupt der Haupttext ist, auf der ihre Wiedergabe fußt. Die Möglichkeit dazu bestand; Bülow's Edition erschien 1891 in New York in einem Nachdruck mit Übersetzung der Kommentare. Aber auch sie stützte sich nicht nur auf diese Quelle, wie die Korrektur von T. 144 im 2. Satz zeigt.

²³⁵ Ibidem, S 128.

²³⁶ Ibidem.

Die Suche nach Konvergenzen mit der Phrasierungsausgabe von Hugo Riemann gestaltet sich bedeutend schwieriger. Ein genauer Vergleich einiger Passagen erfolgt weiter unten; hier soll nur gezeigt werden, dass Riemanns Edition stark von Bülow beeinflusst wurde. Wenige Beispiele sollen genügen. So kann die Bemerkung, dass der 2. Takt des ersten Satzes trotz Arpeggio genau im Takt stattfinden soll, als Referenz zu Bülow gelesen werden, wie auch die charakteristischen Oktavergänzungen zu Beginn der Reprise. Auch die Idee, die Doppelvariation dynamisch auszugestalten, stammt von Bülow. Dabei ist jedoch auch zu sehen, dass Riemann dort, wo Bülow eine Anregung gibt, diese explizit durchführt und meist übertreibt. Ein Vergleich dieser Stellen zeigt das Verhältnis der Editionen paradigmatisch auf: Anregung bei Bülow, Aufregung bei Riemann, und in Lamonds Edition bleibt nur ein klein gestochenes einzelnes *crescendo* übrig. Manchmal lehnt sich Riemann aber auch auf: Der Doppeltriller in T. 112, wo er das gleiche *ossia* wie Bülow angibt, muss seiner Meinung nach mit der oberen Nebennote beginnen, um die «abscheulichen Quinten», die sich bei Bülows Version einstellen, zu vermeiden, und der problematische «moderne» Fingersatz in der oben besprochenen Passage wird von einer Riemannschen Variante abgelöst, die mit Sicherheit noch größere rhythmische Verwerfungen nach sich zöge, würde denn jemand in Betracht ziehen, sie zu benutzen.

Es soll nicht vergessen werden, dass diese so intensiv interpretierenden Ausgaben über einige Schlüsselstellen hinweggehen. In erster Linie ist der «schauerliche Effekt» Bülow keinen Kommentar wert; Riemann verändert immerhin die Balkenziehung, dazu später mehr. Die Auftaktigkeit der *Arietta* ist bei Bülow nur angedeutet, und auch der Höhepunkt des 2. Satzes bleibt unbesprochen.

Ein auffallendes Ereignis zeigt jedoch, dass Fannie Bloomfield-Zeiser wahrscheinlich Riemanns Edition kannte. In der Doppelvariation ab T. 65 fügt Riemann viel dynamische Gestaltung hinzu, während Beethoven als einzige Dynamik mehrmals *pp sempre* schreibt, Bülow fügt in Kleindruck eine Dynamik innerhalb des Piano-Bereichs hinzu.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 2.Satz T. 68-71 in Riemanns Phrasierungsausgabe. Die Dynamik stammt von Riemann.

Das *crescendo* von T. 70 bis 71 findet sich überaus deutlich auf Fannie Bloomfield-Zeisers Aufnahme. Riemanns Ausgabe wurde also doch auch pianistisch rezipiert.

Metronomzahlen

Eine gesonderte Betrachtung verdienen die Metronomzahlen, die Lamond angibt. Eine Übersicht zeigt deren Stellung in Bezug auf Angaben anderer Ausgaben:

1.Satz	Czerny 1830/1850	Moscheles 1858	Bülow 1875	Lamond 1918	Casella 1920	Schnabel 1927
Maestoso	Achtel 108/Viertel 56	Viertel 56	Viertel 52	Viertel 52	Viertel 52	Viertel 52-54
Allegro con brio ed appassionato	Viertel 132/126	Viertel 126	Halbe 66	Halbe 66, bis 72	Halbe 60, div Angaben bis 72	Halbe 69, bis 72
2.Satz						
Adagio molto semplice e cantabile	Punkt. Achtel 63/60	Punkt.Achtel 60	Punkt.Achtel 48	Punkt.Achtel 48	Punkt.Achtel 60	Punkt.Achtel 48-50

Czerny:/Revision
1850²³⁷

Es kann also festgestellt werden, dass in Bezug auf den ersten Satz bei diesen Editoren Einigkeit herrscht, die ältesten Metronomisierungen sind leicht schneller als diejenigen, die jünger als Bülows Edition sind. Große Unterschiede gibt es beim zweiten Satz: Nur Casella schließt sich der schnellen alten Metronomisierung an, alle anderen Ausgaben scheinen sich an Bülow zu orientieren.

Die Frage nach einer Entsprechung von Lamonds Metronomisierung und seiner Aufnahme ist nicht leicht zu beantworten, da seine Tempogestaltung stark oszilliert. In Bezug auf die Introduction heißt das, dass sich die nach der Rolle gemessenen Zahlen zwischen $J=63$ und $J=37$ bewegen. Eine genauere Betrachtung zeigt jedoch, dass Lamond jeweils die ersten Schläge in den Takten 1-5 zwischen $J=50$ und $J=53$ ausführt, also sehr nahe an seiner Angabe $J=52$. Nach der durchwegs langsameren Passage T.6-9 kehrt er ab T. 10 mit erweiterter Amplitude zu diesem System zurück; hier beträgt sie 57-47, aber auch dies ergibt im Mittel immer noch 51,5. Der Durchschnitt aller ermittelten Zahlen liegt bei 55, zählt man die extrapolierten Schläge hinzu, ergibt sich genau 52. Lamonds Metronomangaben sind also nicht mechanisch durchgehend zu verstehen, sondern als Orientierungshilfe bei Taktanfängen und als Durchschnittswert.

Es gibt viele Belege dafür, dass im 19. Jahrhundert Metronomangaben durchaus nicht dazu verwendet wurden, um ein Stück mit Metronom durchzuspielen; dies war nur etwas für Anfänger.²³⁸ Dies heißt aber keineswegs, dass diese Angaben zu relativieren sind. Unter Berücksichtigung ihres Verwendungszwecks ist bei Lamonds Aufnahme zu sehen, wie klar das absolute Tempogefühl der Interpreten trotz großer Rubati war. Dass der irritierend präzise Durchschnittswert auch auf ein solches Tempogefühl zurückgehen könnte, ist denkbar. Es ist jedoch auch daran zu erinnern, dass die Metronomisierungen

²³⁷ Die Angaben zu Czerny nach: Rainer Riehn: Beethovens originale, Czerny und Moscheles' auf Erinnerung gegründete, Kollisch und Leibowitz' durch Vergleiche der Charaktere erschlossene Metronomisierungen. In: Beethoven: Das Problem der Interpretation. Heinz-Klaus Metzger (Hg.). München 1979. S. 85-96.

²³⁸ Vrgl. Carl Maria von Webers Metronomzahlen zu *Euryanthe*. <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031275.html>, besucht am 13.12.2019.

größerer Formteile im 19. Jahrhundert oft nicht anhand eines laufenden Metronoms, sondern durch Zeitmessung längerer Abschnitte erfolgte.²³⁹

Komplizierter erscheint es, über das Allegro eine Aussage zu machen. Die Metronomzahl könnte sich auf die Teile beziehen, die keine notierten Verzögerungen enthalten. In der ersten Ausführung ergibt dies Durchschnittswerte für T. 24-28 von $\text{♩} = 121$; schneller ist der nächste virtuose Teil T 36-49, hier ergibt sich als Durchschnitt ein Wert von $\text{♩} = 143$, die Schlussgruppe T. 56-68 ist markant langsamer mit $\text{♩} = 112$. Der Durchschnitt dieser Zahlen ergibt 125; dies ist etwas langsamer als seine Angabe, stimmt aber mit der Zahl überein, die Moscheles angibt. Ein Durchschnitt über den ganzen Formteil ergibt $\text{♩} = 115$, diese Zahl kann also nicht durch Zeitmessung ermittelt worden sein. Dies ist ein weiteres Argument dafür, die Verzögerungen, die den ersten Satz auch strukturell prägen, in Lamonds Wiedergabe als exterritorial zu betrachten.

Beim zweiten Satz hingegen zeigt es sich, dass Lamonds Edition sich zwar an Bülows Ausgabe orientiert, seine Wiedergabe jedoch an den älteren Ausgaben von Czerny und Moscheles.

Strukturdarstellung

Die Sonatenform

Der Analysebefund legt nahe, dass viele auffällige, irritierende Interpretationsmerkmale sich auf die kompositorische Struktur der Sonate beziehen. Dies tun sie allerdings in einer Weise, die dem heutigen Ohr fremd ist. Wenn nun hier ein analytischer Einfluss behauptet wird, so muss man sich die Frage stellen, was um 1905 unter einem analytischen Befund bei Beethoven verstanden wurde.

Gliederung mittels Zäsuren ist schon zu Beethovens Zeit ein selbstverständliches Mittel des Vortrags. Lenz schreibt:

Eine wesentliche, an Instrumentalvirtuosen zu stellende Forderung ist, dass der Virtuose zu *athmen* verstehe, den Zuhörer auch zu *Athem* und damit zu besserem Verständnis gelangen lasse. Ich verstehe darunter den richtig gewählten Einschnitt, die Caesur, und ein Rhythmus und Tact, keineswegs schädigendes, vielmehr besser geltend machendes *Verweilen* (*Luft lassen* – nannte es bezeichnend der geistreiche Tausig), welches *Verweilen* an einschlagenden Stellen *aufzuschreiben* unsere Zeichen nicht erlauben, weil ein solches Verweilen aus Minimaltheilen besteht.²⁴⁰

Sowohl Bloomfield-Zeisler wie auch Lamond markieren in ihren Aufnahmen sehr deutlich die Merkmale, die zu einer normativen analytischen Auffassung der Sonaten-Hauptsatzform gehören: Dem markanten Hauptthema tritt ein betont lyrischer, langsamer Seitensatz entgegen, die Schlussgruppe hat virtuoson Charakter, in der Durchführung wird thematisch gearbeitet; ein *ritardando* markiert den Eintritt der Reprise, die Coda ist durch eine Tempomodifikation abgesetzt.

Die «Sonate als musikalische Denkform»²⁴¹ gehört um 1900 zur allgemeinen musikalischen Bildung, ihre analytischen Bezeichnungen wurden weitgehend an Beethovens Sonaten entwickelt,²⁴² von Antonin Rejcha, Adolph Bernhard Marx, aber auch von Beethoven selbst, der sich durchaus einer relativ schematischen Terminologie bediente.²⁴³ Um kleinteiligere Phänomene wie Sequenzen und Modulationen zu erkennen, die in den Darstellungen von Lamond und Bloomfield-Zeisler insbesondere im ersten Satz die Tempogestaltung beeinflussen, mussten die Musiker um 1900 nicht die Hilfe der akademischen Theorie beanspruchen. Solche Satzmodelle ergeben sich direkt aus dem Generalbassspiel,

²³⁹ Vrgl H.Alvin, R.Prieur: *Métronomie expérimentale : Etude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions musicales en France et en Allemagne*. Paris, 1898.

²⁴⁰ Lenz, S. 67.

²⁴¹ Hinrichsen, S. 27ff.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*, S. 28.

dessen Praxis auch im 19. Jahrhundert nie ganz erlosch und das ein wichtiges Studienobjekt der Kompositionsausbildung geblieben war.²⁴⁴

Hugo Riemanns Theorien

Mit dem Verständnis der musikalischen Strukturen ging aber noch nicht eine Theorie ihrer Darstellung einher. Was nun die interpretierende Darstellung von analytischen Zusammenhängen betrifft, geraten in erster Linie die zahlreichen Arbeiten Hugo Riemanns zur Phrasierungstheorie in den Blick, nicht zuletzt, weil er diese in erster Linie an Beethovens Sonaten entwickelt, und weil er Lamond als beispielhaften Beethoveninterpreten nennt.²⁴⁵

Riemann veröffentlichte während seiner gesamten Karriere immer wieder Beiträge zu diesem Thema; zu nennen sind zum Beispiel das Buch «Musikalische Dynamik und Agogik» von 1884,²⁴⁶ die Phrasierungsausgaben der Beethovenschen Klaviersonaten aus dem gleichen Jahr, die Riemann als den «praktischen Teil» dieser Untersuchung bezeichnet, das «Vademecum der Phrasierung» von 1900²⁴⁷ und die «Musikalische Syntaxis» von 1877. Auch die «Analyse sämtlicher Beethoven-Solosonaten», Riemanns letzte Veröffentlichung, gehört teilweise in diesen Zusammenhang. Dass dieser Zweig der Riemannschen Produktion ganz im Gegensatz zu seinen anderen Publikationen relativ folgenlos blieb, lag wohl auch an der schwankenden Zielsetzung dieser Veröffentlichungen, die der aus heutiger Sicht etwas kuriosen Mischung von Kompositionslehre, analytischer Erklärung, Vortragslehre und Begründung einer neuen akademischen Disziplin entspricht; insbesondere seine häufigen, autoritativ vorgetragenen Verbesserungen der authentischen Notation halfen der Rezeption in Musikerkreisen wohl nicht.

Riemanns Argumentation variiert von Buch zu Buch, je nach Zweck und Zielpublikum. Im «Vademecum» zeigt er die historische Dimension auf, die die Idee der Phrasierung hat. «Der Ausdruck «Phrase» zur Bezeichnung der selbständig aufzufassenden und vorzutragenden Glieder einer Melodie» tauche in Sulzers Theorie der schönen Künste von 1772 im von Johann Abraham Peter Schulz geschriebenen Artikel «Vortrag» auf.²⁴⁸ Danach zitiert er Stellen aus Daniel Gottlob Türks Klavierschule, Heinrich Christoph Koch, Jean-Jacques Rousseau, Joseph Riepel u.a.²⁴⁹ In der früheren Arbeit «Musikalische Dynamik und Agogik» kommt das Hauptverdienst Hans v. Bülows Ausgabe der Klaviersonaten von Beethoven zu:

Bülows kommentierte Ausgabe der Klavierwerke Beethovens eröffnete ganz neue Gebiete kunstästhetischer Betrachtung, da er zuerst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Detail der künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer in der Folge einen selbständigen Literaturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde. Wie weit Bülow mit diesen Bestrebungen, den musikalischen Periodenbau bis ins kleinste Detail zu verfolgen, Lehren oder gelegentliche Aperçus Liszts weitergab, oder aber seinerseits solche Lehren von des allbewunderten Meisters Spiele abstrahierte, ist nicht mehr festzustellen, doch steht die direkte Beeinflussung Bülows durch Liszt in dieser Richtung außer Frage.²⁵⁰

In der Tat ist diese Beeinflussung durch Liszt von Bedeutung, wie die Vorrede zur Symphonischen Dichtung «Ce qu'on entend sur la montagne» zeigt:

²⁴⁴ Vrgl. Kapitel «Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt».

²⁴⁵ Siehe S. 4.

²⁴⁶ Hugo Riemann: Musikalische Dynamik und Agogik. St. Petersburg 1884.

²⁴⁷ Hugo Riemann: Katechismus der Phrasierung, 1890 (mit C. Fuchs), ab 1900 als Vademecum der Phrasierung, o. J. als Handbuch der Phrasierung.

²⁴⁸ Vademecum, S. 1.

²⁴⁹ Ibidem, S.5ff.

²⁵⁰ Hugo Riemann: Die Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin, 1901. S.433.

[...] Gleichzeitig sei es mir gestattet zu bemerken, dass ich das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigen wünsche, und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancirung, als sachgemäß anerkennen kann. [...] Weimar, März 1856.²⁵¹

Es ist also anzunehmen, dass Lamond, Sauer, Reisenauer, Stavenhagen durch Liszt und Bülow intensiv mit dieser Denk- und Darstellungsweise konfrontiert wurden, die durch Riemanns Systematisierung durchscheint. In der Tat liefern diese Publikationen eine Terminologie, die sich hervorragend dafür eignet, nicht nur das Spiel der Liszt-Schüler, sondern auch der anderen in dieser Arbeit untersuchten Interpreten zu beschreiben.

TERMINOLOGISCHE KONSONANZEN

Riemann sieht die Musik an sich in einem Zustand dauernder Agogik begriffen. *Crescendo* und *diminuendo* sind für ihn die «natürlichen Formen aller Tonverbindungen»²⁵²; diese Dynamik hängt unter anderem von der melodischen Topographie ab und hat agogische Konsequenzen:

Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine (*selbstverständlich geringe*) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden.²⁵³

Tatsächlich ist vor allem Lamonds Vortrag des ersten Satzes kaum mit einem durchgehenden Tempobegriff zu fassen, wenn auch diese beständige Tempofluktuation keineswegs an die melodische Entwicklung gebunden ist. Riemann differenziert diese einfache Interpretationsmechanik im Verlauf dieser Publikation. Er spricht von «Ideen-Associationen», die durch die Kombination von Dynamik und Melodik entstünden:

- a) Dynamische Steigerung und steigende Melodie= gesteigerte Lebenskraft bei abnehmender Masse (Emporwachsen)
- b) Abnehmende Dynamik und fallende Melodie= abnehmende Lebenskraft bei wachsender Masse (Zusammensinken)
- c) Dynamische Steigerung und fallende Melodie= gesteigerte Lebenskraft bei wachsender Masse (Festwurzeln)
- d) Abnehmende Dynamik und steigende Melodie = abnehmende Lebenskraft bei abnehmender Masse (Verfliegen).²⁵⁴

Als unerschütterlicher Grundsatz gelte: *crescendo* zur dynamischen Hauptnote und *Diminuendo* von ihr weg.²⁵⁵ Beispiele für das «Emporwachsen» im untersuchten Material finden sich in erster Linie in Fannie Bloomfield-Zeislers Wiedergabe des Arietta-Themas, wobei die Dynamik zwar der melodischen «Contour» folgt, das Zeitmaß aber sich entgegen Riemanns Erwartung verbreitert; diese Spielweise enthält also auch ein Merkmal des «Festwurzeln».

Riemann kennt mehrere graduell unterschiedliche Zeichen, um Phrasen schriftlich abzugrenzen. Das schwächste unter ihnen ist die Trennung der Balkenziehung; auf dem gleichen Niveau befindet sich das Riemannsche «Lesezeichen». Dabei handelt es sich um einen senkrechten Strich, der das Lesen erleichtern soll, indem er die kleinsten sinnvollen Einheiten trennt, es gibt auch doppelte und einfache Striche zwecks Unterscheidung von «Haupt- und Nebengliederungen».²⁵⁶ In der «Musikalischen Dynamik und Agogik» traut Riemann diesem Zeichen durchaus einen direkten Einfluss auf den Vortrag zu:

Das Lesezeichen hat also nur den Zweck, direkt anschaulich dem Auge zu sagen, wie weit die Gruppen der zu engerer Einheit zusammengehörigen Töne reichen. In der Notenschrift eingeführt wird dasselbe zu einer wesentlichen Hülfe

²⁵¹ Franz Liszt: Vorrede, in: Franz Liszt Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Leipzig, 1857.

²⁵² Riemann: Musikalische Dynamik. S. 11.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ibidem, S. 173.

²⁵⁵ Ibidem, S. 172.

²⁵⁶ Riemann: Vademecum. S. 97.

für das Treffen des rechten Ausdrucks; der Spieler wird unbewusst die besagten kleinen Zeitzugaben an den rechten Stellen machen, wenn er nur angehalten wird, von Lesezeichen zu Lesezeichen abzulesen.²⁵⁷

Diese Argumentation ist so spekulativ wie bemerkenswert: Riemann glaubt also, dass der kognitive Vorgang des Ablesens an sich schon Interpretation hervorbringt, und dass die unmerklichen Zeitzugaben, die beim Lesen kleiner Motive entstünden, entscheidend für das Treffen des richtigen Ausdrucks seien. Ob die vielen kleinen Zäsuren, die insbesondere in der Aufnahme des ersten Satzes von Lamond erscheinen, diesen Ursprung haben, bezweifle ich; Lamond musste die Passagen dieses berühmten Stücks sicher nicht mehr lesen, wie wenn er sie das erste Mal sähe. Tatsache ist aber, dass solche Zäsuren auf den Rollen sichtbar sind, zum Beispiel innerhalb der inegalen Passagen im ersten Satz T. 67-68. Riemann kennt auch die prinzipielle Akzentuierung des Motivanfangs,²⁵⁸ wie dies bei beiden Interpretationen dieser Analyse im ersten Satz bei Eintritt des Hauptmotivs geschieht. Vor Akzenten wird abgesetzt.²⁵⁹ Der Akzent hat also sowohl dynamische wie agogische Auswirkungen. Riemanns Kommentar zur Akzentuierung des Motivkopfes kann auch als generelles Statement zu dieser Art der Strukturdarstellung verstanden werden:

Dieser Accent ist aber nicht natürlich gefordert, nicht notwendig; er ist eine Finesse, ein Raffinement, dient nur zu dem Zwecke, die ohnehin gegebene Contour der musikalischen Zeichnung hervortreten zu lassen, nicht aber sie selbst erst zu schaffen.²⁶⁰

Eine stärkere Trennung als Lesezeichen und Akzent bezeichnet der Phrasierungsbogen, den er in seinen Ausgaben der Sonaten exzessiv benutzt. Mittels dieser Phrasierungsbögen kann das Spiel von Fannie Bloomfield-Zeisler an vielen Stellen gut dargestellt werden; im ersten Satz kämen dazu die Passagen T. 20-28 oder 58-61 infrage. Der «agogischen Akzent» ^, der «den leicht zu verlängernden Schwerpunkt einer weiblichen Endung kennzeichnet»,²⁶¹ aber keinesfalls als dynamischer Akzent gelesen werden dürfe, kann in den Aufnahmen an vielen Stellen nachgewiesen werden, vor allem anderen im Thema des zweiten Satzes.

Riemanns metrischer Theorie ist oft vorgeworfen worden, dass sie im Grunde nur auftaktige Bildungen kennen würde. Diesen Eindruck kann man bei der Lektüre der «Musikalischen Dynamik» tatsächlich bekommen; bei genauerer Lektüre darf daraus aber keine Betonung der Auftakte abgeleitet werden. Anders sieht dies im für ein größeres Publikum geschriebenen «Vademecum» aus, hier gibt es ein ganzes Kapitel über die «Emphase durch Belastung des Auftakts».²⁶² Diese «emphatischen Auftakte» spielen in beiden Aufnahmen im zweiten Satz eine wichtige Rolle, Lamond geht dabei im Thema des zweiten Satzes so weit, dass sich eine Ambivalenz zu einer binären Taktbezeichnung einstellt.

Bis hierher zeigt sich also eine Auswahl aus Riemanns Terminologie als sehr geeignet, das hier untersuchte Klavierspiel zu beschreiben und strukturell zu kontextualisieren. Es ist bemerkenswert, dass solches nicht nur bei Lamonds Vortrag möglich ist; dies konnte allenfalls erwartet werden, da sich Riemann auf Lamond und Bülow beruft. Aber auch Fannie Bloomfield-Zeisler, die musikalisch ganz anders sozialisiert wurde, in Amerika lebte und Schülerin von Leschetizky war, zeigt in ihrem Spiel Phänomene, die mit diesen zentralen Begriffen der Riemannschen Metrik erfasst werden können.

Bei diesem Versuch soll aber nicht in Vergessenheit geraten, dass andere Theorien aus Riemanns Metrik sich nicht mit den Ergebnissen dieser Analyse vereinbaren lassen. Vor allem die Dominanz der

²⁵⁷ Riemann: Musikalische Dynamik, S. 9.

²⁵⁸ Ibidem, S. 20ff.

²⁵⁹ Ibidem, S. 165ff.

²⁶⁰ Ibidem, S. 21.

²⁶¹ Riemann: Vademecum, S. 98.

²⁶² Riemann: Vademecum, S. 52-75.

„abbetonten“ über die „anbetonten“ Phrasierungen, ein zentrales Postulat Riemanns, konnte nicht beobachtet werden. Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass eine eklektische Benutzung von Riemanns metrischer Terminologie besonders auffällige Phänomene der untersuchten Beethoven-Interpretationen sehr präzise benennt und auch eine effiziente Darstellung solcher Phänomene im Notentext zulässt.

PRAKTISCHE DISSONANZEN

Ein Vergleich mit Riemanns Phrasierungsausgabe und seiner späten Analyse verändert dieses Bild.

Dass Riemanns praktische Anweisungen und die untersuchten Aufnahmen nicht konvergieren, wird schon im zweiten Takt des ersten Satzes klar; die Fußnote zur betreffenden Stelle verlangt ein Eintreten des Forte-Akkords genau auf der dritten Zählzeit, und davon kann in beiden Aufnahmen nicht die Rede sein; vielmehr scheint es, dass beide Interpreten den dramatischen Effekt der Verspätung des Akkords durch das ihm vorhergehende Arpeggio bewusst suchen. Riemanns Ausgabe soll hier versuchsweise kontrastiert werden mit einer Notation, die mittels Riemannscher Zeichensprache die Rollenaufnahme von Fannie Bloomfield-Zeisler wiedergibt:

a) Das Arpeggio ist wohl hier „Nachschlag“ und daher auf die Zeit der vorausgehenden Achtelpause zu beginnen, sodass der *f*-Akkord genau auf den Beginn des 3. Viertels fällt. b) Original a für heses.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 1. Satz. Introduction. Hugo Riemanns Phrasierungsausgabe.²⁶³

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 1. Satz. Introduction in der Wiedergabe von Fannie Bloomfield-Zeisler in einer Riemann nachempfundenen Annotation.

Ebenfalls in keiner Weise befolgt werden die Phrasierungsangaben Riemanns ab Takt 5, und auch seine intendierte Verschleierung der einfachen Sequenzstruktur in den Takten 40f. findet kein Echo in den vorliegenden Interpretationen; ganz im Gegenteil betonen beide Interpretationen hier die stufenweise Steigerung in ziemlich schematischer Weise. Riemann schreibt:

²⁶³ Hugo Riemann (Hg), Simrock, Berlin 1885. S. 203.



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 1. Satz, T. 39-41. Hugo Riemanns Phrasierungsausgabe.²⁶⁴

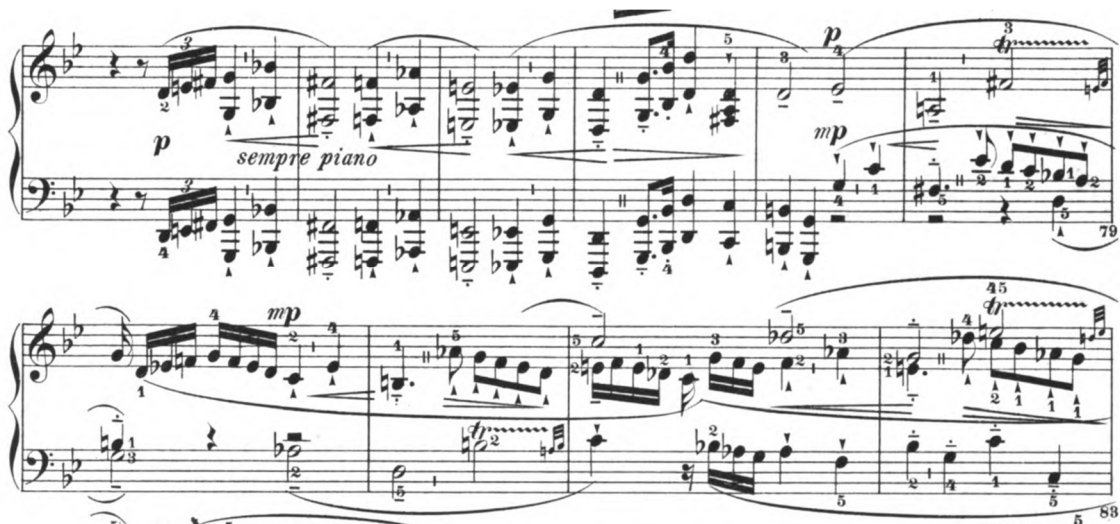
Lamond und Bloomfield-Zeisler spielen jedoch:



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 1. Satz, T. 39-41 in der Wiedergabe von Fannie Bloomfield-Zeisler. Lamonds Spiel unterscheidet sich nur in Bezug auf das Anfangstempo.

Ähnlichkeiten findet man aber beim Seitensatz. Riemann notiert, im Unterschied zu allen für diese Untersuchungen konsultierten Ausgaben, ein frühes Nachgeben des Tempos mit zahlreichen *espressivo*-Dynamikbezeichnungen.

Auch die Bezeichnung aller Themenköpfe mit Keilen, wie zb in den Takten 35f. kann insbesondere mit Lamonds Spielart vereinbart werden; und Riemanns Version der Scheinfuge T. 72f. erscheint geradezu als Transkription von Bloomfield-Zeislers auffällig doktrinärer Auffassung der Passage:



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111 erster Satz, Beginn der Durchführung. Hugo Riemanns Phrasierungsausgabe und Fannie Bloomfields Spiel sind sich sehr ähnlich.²⁶⁵

Ausgerechnet das Lesezeichen ist jedoch in einigen Stellen bei Lamond hörbar.

²⁶⁴ Ibidem S. 205.

²⁶⁵ Riemann, S. 207.



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, erster Satz T. 11, Hugo Riemanns Phrasierungsausgabe. Eine Parallele zu Lamonds Spiel.

Das Arietta-Thema jedoch zeigt nochmals die ganze Diskrepanz zwischen dieser Ausgabe und den untersuchten Aufnahmen. Riemann zeigt sich hier als gehorsamer Schüler seines eigenen Systems, die Motive sind «innbetont» und erhalten darum den agogischen Akzent auf die erste Zählzeit, weitere agogische Akzente finden sich auf der «weiblichen» Halbschlusswendung in T. 4 und dem melodischen Höhepunkt T.6. Die linke Hand phrasiert mit der Rechten mit.



Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111 2. Satz, Beginn in der Phrasierungsausgabe von Hugo Riemann.

Die Akzente in T. 4 und 6 tauchen auch in den Aufnahmen auf, sie lassen sich aber auch als Reaktion auf die Vorhaltsbildungen erklären. Völlig anders hingegen die ersten zwei Takte. Beide sonst doch so verschieden Vortragenden verstehen das Anfangsmotiv als betont; die Auftakte werden zu Seufzermotiven und erhalten Gewicht, Länge und dynamischen Nachdruck. Solches ist nach Riemann undenkbar. Fannie Bloomfield-Zeisler hält überdies am Artikulationsunterschied zwischen linker und rechter Hand fest. Eine wichtige Konvergenz ergibt sich bei ihr aber in der 4. Variation. Riemann empfiehlt hier statt des Beethovenschen *sempre pp* eine Dynamik, die der Logik des Themas folgt. Genau so ist das bei Fannie Bloomfield-Zeisler zu hören. Der Vergleich zwischen Riemanns Ausgabe und den beiden Aufnahmen fördert also einige vergleichbare Interpretationsmerkmale zutage; wichtiger scheinen aber die klaren Differenzen. Riemanns Ausgabe wurde seinerzeit durchaus wahrgenommen und, meist kontrovers, diskutiert.²⁶⁶ Da sie heute in Bibliotheken oder antiquarisch kaum mehr zu finden ist, kann vermutet werden, dass sie nie eine mit Bülows, d'Alberts oder Lamonds Ausgaben vergleichbare Verbreitung gefunden hat. Emil von Sauer (1862-1942) schreibt über seine Studienzeit bei Nikolai Rubinstein (1835-1881), die von 1879-1883 dauerte:

[...] zeigte sich Nikolai Gregoriewitsch als prinzipieller Gegner aller neu revidierten und verbesserten Ausgaben. Erregten schon die mit Ziffern [dh. Fingersätzen] überladenen seinen Unwillen, so waren ihm solche mit erläuternden Randglossen geradezu ein Dorn im Auge. Gott sei Dank schlummerten die hypermodernen Phrasierungslehren des Herrn Dr. Riemann damals noch in der Zeiten Schosse! Ich glaube, wenn einer von uns sich erkühnt hätte, ein derartiges, chiffrenbesätetes Reformationsblatt am Pulte auszubreiten, dass er ohne weiteres gesteinigt worden wäre.²⁶⁷

²⁶⁶ Vrgl. Franz Kullak: Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1898. S. 46-71.

²⁶⁷ Emil von Sauer: Meine Welt. Stuttgart, 1901. S. 84.

Riemann hat sich noch ein zweites Mal mit op.111 auseinandergesetzt.: seine «ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen» von op.111 gehört zu seinen letzten Veröffentlichungen.²⁶⁸ Sie erschien 1918, mehr als 10 Jahre nach der Entstehung der hier besprochenen Ausgaben. Im Gegensatz zu den Besprechungen der Sonaten op.101, 106,109 und 110 ist die Analyse von 111 sehr kurz und spröde gehalten. Und auch hier zeigt sich das gleiche Bild wie beim Vergleich mit der Phrasierungsausgabe: Einige etwas vage Konvergenzen stehen scharfen Differenzen gegenüber. Es ist möglich, Riemanns überraschende Erkenntnis der angeblichen Reprisesverschleierung im ersten Satz in Fannie Bloomfield-Zeislers Andante-Wiedergabe der betreffenden Passage hineinzulesen²⁶⁹, und in der ausgesprochen dünnen Besprechung des zweiten Satzes weist Riemann immerhin auf die Doppelvariation 4 hin²⁷⁰ und findet für die zentrale Episode in Es-Dur T. 117-120 die hübsche Bezeichnung «Fata morgana».²⁷¹ Diese Stellen werden in der Tat in beiden Aufnahmen stark in den Vordergrund gerückt. Ansonsten findet Riemann anlässlich des 2. Satzes von op. 111 überraschenderweise wenig Kommentarbedürftiges und äußert sich nur zur rhythmischen Notationsweise.²⁷²

Aber auch hier: Sobald Riemanns den Vortrag einer Passage konkret annotiert, gerät er in Widerspruch mit den untersuchten Aufnahmen. Ein Beispiel für viele soll hier genügen: Das Seitenthema des ersten Satzes erhält bei Riemann zwei agogische Akzente. Ein Vergleich mit Lamonds und Bloomfields Wiedergabe ist selbsterklärend.

Takt	50				51				53	
Zählzeit	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2
Riemann					^		^			
Lamond	120	(138	138)	99	111	111	116	88	59	56
Bloomfield-Zeisler	65	(82	82)	65	72	62	66	49	50	68

Riemann notiert in seiner Analyse des ersten Satzes von op.111 zwei agogische Akzente. Beide Interpretationen verhalten sich konträr zu dieser Notation.

Hier sind die Aufnahmen näher an der Phrasierungsausgabe als an dieser letzten Analyse Riemanns. Wichtiger als diese Diskrepanzen scheint mir aber, dass die Aufnahmen viele analytische Befunde vermitteln, die Riemann übergeht. Weder Riemann noch sonst ein Analytiker des 19. Jahrhunderts machen darauf aufmerksam, wie stark der erste Satz mit retardierenden Momenten versetzt ist, die dramaturgische Bedeutung der Doppelvariation wird nirgends erwähnt, auch der thematische Aufbau des Arietta-Themas scheint keines Kommentars zu bedürfen. Alle diese analytischen Befunde werden sowohl von Bloomfield-Zeisler wie von Lamond zwar in unterschiedlicher, aber unmissverständlicher Weise vermittelt.

FAZIT

Das Verhältnis von Riemanns Theorie zu den vorliegenden Aufnahmen ist von einer faszinierenden Ambivalenz. Seine Terminologie, die er in den Beiträgen zur Metrik entwickelt, eignet sich hervorragend, um «Interpretation» seiner Zeitgenossen zu beschreiben; gleiches gilt für das aus ihr abgeleitete Zeichensystem. Riemanns praktische Anwendung dieser Instrumente zeigt einige interessante Konvergenzen; oft hingegen findet sich in den Aufnahmen das genaue Gegenteil von Riemanns Notation. Dies geschieht vor allem dort, wo er die Konsequenzen seines theoretischen Systems in die Tat umsetzt.

²⁶⁸ Hugo Riemann: L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Band III. Berlin, 1919. S. 451-475.

²⁶⁹ Ibidem, S. 455.

²⁷⁰ Ibidem, S. 471.

²⁷¹ Ibidem, S. 473.

²⁷² Riemann: S. 467.

Riemanns Arbeit wurde durchaus auch in ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis rezipiert, in zustimmender Weise zum Beispiel in Heinrich Germers Aufsatz „Zur Orientierung in der Phrasierungsfrage“²⁷³, ablehnend bei Franz Kullak, der alte Liszt besuchte zumindest einen seiner Vorträge und ließ sich von August Göllerich einige Fachtermini erläutern.²⁷⁴ Dass seine Hoffnungen auf Breitenwirkung nicht eintrafen, liegt wohl an seinem Hang zur vollständigen Systematik. Insofern wendet sich seine Kritik an Bülow's Ausgabe gegen ihn: Er schreibt im Schlussparagraf der Musikalischen Dynamik über Bülow's Phrasierung:

Es stellen sich an anderen Stellen die auffallendsten Widersprüche heraus, weil, was sie leitete, nicht eine wohlgeordnete und klar erkannte Theorie war, sondern das natürliche musikalische Empfinden.²⁷⁵

Gerade diese «klar erkannte», wenn auch oft nicht klar formulierte Theorie setzt Riemann in Widerspruch mit der musikalischen Praxis von Interpreten wie Frederic Lamond, dessen Spiel ihm doch als mustergültig vorschwebte. Trotzdem erhält sich in der Peripherie seiner metrischen Theorie genügend musikalische Assoziationen an die Interpretation um 1900, als dass diese Teile des Systems als Dokumente einer Rezeption gelesen werden können.

Emil Gerber: Ein Rezeptionsdokument

Nicht nur die quellenkritische Argumentation, sondern auch die vergleichende Analyse dieser zwei Sätze hat gezeigt, wie detailliert und konsistent Klavierrollen über Interpretationsparameter Auskunft geben können. Tempi, Rubati, Artikulation, Pedal, implizit auch Fingersätze und pianistische Details lassen sich in dieser Quelle mit großer Sicherheit erkennen. Es liegt nun aber in der Natur der Klavierrollensysteme, dass sie Emotion und Emphase nicht im gleichen Masse transportieren; die eingeschränkte Klanglichkeit und die visuelle Abwesenheit des Interpreten erzeugen hier einen epistemologischen weißen Fleck. Es ist nicht ganz einfach, diese Lücke mit Information zu füllen, denn die Interpretierenden haben wenig Anlass, so detailliert über die Gefühlsebene ihres Spiels Auskunft zu geben, dass man ihre Auskünfte mit den Aufnahmen sinnvoll vergleichen könnte. Deshalb habe ich mich entschieden, eine ungewöhnliche Quelle für den Emotionskontext beizuziehen, nämlich eine handschriftlich bezeichnete Ausgabe, die sich zufällig in der Forschungsbibliothek der Hochschule der Künste fand.

Es handelt sich um eine der ersten Beethoven-Gesamtausgabe folgende Peters-Ausgabe der letzten vier Sonaten, ohne Titelblatt, aber sorgfältig gebunden. Die Aufschrift lautet: L. van Beethoven Sonaten IV, auf der ersten Seite befindet sich ein Stempel, der dieses Exemplar einer Bibliothek Emil Gerber der Ortsgruppe Thun des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes zuweist.²⁷⁶

In dieser Ausgabe finden sich außerordentlich sorgfältige und gut lesbare Eintragungen mit Bleistift, die sich auf drei Themenkreise beziehen: Formale Analyse, emotionale Konnotation und Konzertdaten mit den Namen der Pianisten, die der Autor der Notizen mit diesen Stücken gehört hat. Eine Zusammenstellung dieser Informationen zeigt, dass der Autor der Notizen das Klavierspiel auf höchstem Niveau über mehr als dreißig Jahre intensiv verfolgte:

Sonate	Datum	Ort	Interpret	Bemerkungen
op.101	29.04.1937		Rudolf Serkin	

²⁷³ vgl. Anette Oppermann: Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Göttingen, 2001. S. 264.

²⁷⁴ August Göllerich: Liszt. Berlin 1908, S. 157.

²⁷⁵ Riemann: Musikalische Dynamik, S. 268.

²⁷⁶ Wer Emil Gerber war, konnte bis zum Abschluss dieser Arbeit nicht geklärt werden. Der schweizerische Musikpädagogische Verein (SMPV) kann ihn nicht unter seinen Mitgliedern finden, und auch das Stadtarchiv Thun konnte trotz intensiver Recherche keine genauere Auskunft geben. Es ist wohl notwendig, die Ausgaben im Archiv des Instituts Interpretation der HKB systematisch zu sichten, um seine Lebensdaten genauer eingrenzen zu können. Vgl. Anhänge 2.10 und 2.11.

op.106	09.02.1929	Basel	Felix Weingartner	Orchesterfassung
	12.04.1917	privat	Dir. P. Fassbaender	eiserner Wille
	06.04.1916		Busoni	
	30.11.1921		Lamond	
	10.03.1932		Serkin	
	15.10.1943		Backhaus	
	17.01.1936		Aeschbacher	
	11.03.1938		Serkin	
	23.03.1939		E. Frey	Salzburger Pianist [?]
op.110	06.03.1903		Busoni	
	15.02.1905		M. Thalberg	
	ohne Datum		Busoni Risler Thalberg	
op.111 1916		Busoni	
	..1913	Paris	Lamond	
	30.11.1921		Lamond	
1916		D'Albert	
	03.05.1928		Giesecking	

Diese Zusammenstellung zeigt, wie systematisch Emil Gerber Klavierabende besuchte, und wie minutiös er notierte. Unbekannte Namen wie der Dir. P. Fassbaender, bei dem es sich wohl um den Komponisten Paul Fassbänder (1869-1920) handelt, und dem er zumindest eisernen Willen zuerkannte, steigern die Glaubwürdigkeit dieser Liste.

Die Notizen sind außerordentlich gut lesbar, sie scheinen nicht nur Gedächtnisstütze zum eigenen Gebrauch zu sein; auch die sorgfältige Dokumentation der Konzerte legt den Gedanken nahe, dass Emil Gerber seine Notizen für zumindest aufbewahrenswert hielt. Der Inhalt der Notizen lässt einige Rückschlüsse auf den Autor zu. Er ist an der strukturellen Klärung des Notentexts interessiert: seine diesbezüglichen Notizen beziehen sich auf die Sonaten-Hauptsatzform (H.S., S.S. etc.) und kontrapunktische Techniken. Öfters wird Hans von Bülow erwähnt. Ob Emil Gerber ein Pianist war, ist zweifelhaft, es gibt kaum notierte Fingersätze, und die wenigen falschen analytischen Bemerkungen finden sich in schnellen Passagen in Variationen, wo er keinen Themenbezug mehr findet; das Durchspielen dieser Passagen hätte ihn mit Sicherheit eines Besseren belehrt. Zu diesen Passagen gehört unter anderem auch die schon für Lenz unverständliche Diskantpassage T. 74f. aus dem zweiten Satz von op.111.

Dichte, Qualität und Inhalt der Notizen sind unterschiedlich. Während er sich bei op.106 vor allem um die Kompositionstechnik kümmert, ist op.111 besonders genau mit emotionalen Statements versehen. Emil Gerber hat Frederic Lamond zweimal im Konzert mit diesem Stück gehört.

Wie sind diese säuberlichen Notizen wohl entstanden? Ist es denkbar, dass ein Musikliebhaber mit einer Ausgabe im Konzert sitzt und notiert, was er hört? Dem widerspricht der Schriftduktus. Es gibt aber andere Möglichkeiten; Franz Kullak beschreibt einen ganz ähnlichen Vorgang:

Am 18. Januar 1882 hörte ich Beethoven's ADur-Symphonie (comp. 1812) unter Direktion Hans v. Bülow's mit Auffassungsnuancen, die mir derart auffielen, um nicht zu sagen missfielen, dass ich sie, nach Hause zurückgekehrt, alsbald in meinem Partitur-Exemplar fixierte. Sie können auf denkbar größte Authentizität Anspruch machen.²⁷⁷

²⁷⁷ Kullak, S. 15.

Die Quelle ist für diese Analyse insofern wertvoll, als das sie sehr detailliert ist, dokumentarische Absichten verrät, aber keinen ideologischen Positionsbezug, wie ihn zum Beispiel das Buch von Kullak zeigt. Eine Zusammenstellung der Annotationen von Emil Gerber zu op.111 sei hier angefügt, dabei übergehe ich die rein analytischen Notizen sowie diejenigen, welche Allgemeinwissen festhalten:

1.Satz	
Takt/Schlag	Text
1	trotzig-finstere Schläge
6/1	geheimnisvoll (ganze Akkordfolge)
11	innere Erregung
20	wilder Grimm
21	Anstürmen&Zurückfluten ringender Macht
23 poco ritenente	Meditativ
25	höchste Kraftfülle
50	weiche, zagende Stimmung
52	ganz fantasieartige Variierung Quintole
54	Kein Abschluss [Haltelinien]
55	Wild! Hastig
65/3	kampffroh. Siegesicher
67	[Fingersätze Rh 1234, LH 3214321]
72	plötzlicher Zweifel. geheimnisvoll dunkel, gedeckt!
77	grüblerischer Ernst. reflectorische Tätigkeit
91 3 letzte Sechzehntel	unten u oben Oktaven
93/3	oben u unten Oktaven
116	diesmal weit ausgedehnt
35/3, 39 etc.	vor dem Hauptmotiv [drei Viertel] wird jeweils ein Trennstrich gesetzt

2.Satz	
Takt/Schlag	Text
4f	Ruhige Erhabenheit. Milde
17	bewegteres Empfinden
49	Aktives Element!
65	Doppelvariation. Kontemplatives Element
72/3	"Sylphentanz", H.v. Bülow)
74	visionäre Erscheinung
76	Erinnerung an das Thema fast aufgegeben.
77	flimmernd. leicht. Elfenspuck [sic].
118	Gesang. tiefsinnig. wundervoll.
121	geheimnisvolles Sinnen.
125	friedlich abgeklärt.
126	Stilles heiliges Leuchten
131	reichstes, reinstes Glücksgefühl.
157	Jubel. Orgelpunkt auf G. Höhepunkt.
174/2	Busoni macht kein f. mehr.

Diese letzte Bemerkung zeigt zusammen mit den Konzertdaten, Interpretennamen und der sorgfältigen Handschrift, dass es sich hier nicht um eigene Erkenntnisse, sondern um die Dokumentierung des Spiels und der eigenen Rezeption der genannten Pianisten geht.

Diese Aufzeichnungen sind in mehreren Hinsichten aufschlussreich. Obwohl Emil Gerber offenbar ein dokumentarisches Ziel verfolgt, hält er es meist nicht für nötig, seine Bemerkungen nach Interpreten zu differenzieren, die sie ausgelöst haben. Möglicherweise notierte er Bemerkenswertes als allgemeine emotionale Erkenntnis zum Stück. In Anbetracht der Aufnahmen kommt aber auch die Möglichkeit in Betracht, dass sich die Aufführungen nicht derart grundsätzlich unterschieden, dass eine solche Differenzierung nötig geworden wäre. Dafür spricht die letzte Bemerkung; nur Busoni spielte den Schluss nicht mehr im forte.

Die meisten kommentierten Stellen stimmen überein mit den Passagen, die in den vorhergehenden Analysen kommentiert wurden. Um nur einige besonders aufschlussreiche Beispiele zu nennen: die *sforzati* in T. 11 des ersten Satzes, die bei Lamond sehr früh eintreffen und wo Riemann sein Lesezeichen setzt, kommentiert Gerber mit: «Innere Erregung». Dies erscheint plausibler als Riemanns Erklärung, der die *Inégalité* mit den Folgen des Lesevorgangs erklärt. Das im Verlauf dieser Analyse nun schon oft kommentierte Seitenthema T. 50f. versieht Gerber mit der Bemerkung: «weiche, zagende Stimmung», was seltsam kontrastiert zu Bülow's Anweisung «muss eine überaus strahlende, sonnige Wirkung hervorbringen». Auch seine Notizen zum Anfang der Durchführung «plötzlicher Zweifel. geheimnisvoll dunkel, gedeckt!» und «grüblerischer Ernst. reflectorische Tätigkeit» sind bemerkenswert. Bei diesen Stellen kann in den Klavierrollen ein sehr klares Nachlassen des Tempos festgestellt werden. Die dynamische Grenze des Reproduktionsklaviers lässt aber besonders bei Fannie Bloomfield-Zeisler eher an das Abspielen einer trockenen Kontrapunktübung denken; diese Interpretation würde stark an innerer Logik gewinnen, wenn Klangfarbe und Dynamik den Gerberschen Assoziationen entsprächen; die aufgezeichneten Interpretationsparameter bieten gleichsam nur den performativen Rahmen, in dem solches geschehen kann. Am anderen Ende des dynamischen Spektrums sind Affekte wie «höchste Kraftfülle» oder «Jubel» ebenfalls den Rollen nicht zu entnehmen. Von besonderem Interesse scheint schließlich die Wiederholung der ersten Periode in der Doppelvariation des 2. Satzes. Die Anmerkungen «Sylphentanz. Hv. Bülow» und «visionäre Erscheinung» zeigen, dass diese Stelle schon seit Generationen von Pianisten als besonderes Ereignis empfunden wurde; Riemann hätte hier die Gelegenheit gehabt, das *decrescendo* mit gleichzeitig steigender Melodik als Beispiel für das «Verfliegen» zu benutzen. Das am längsten dauernde Kontinuum der Rezeption zeigt sich aber wenige Takte danach. T. 76 wird mit der Bemerkung versehen: «Erinnerung an Thema fast aufgegeben». Schon Lenz beklagt sich, dass diese Stelle nicht verständlich sei, und hundert Jahre später gelingt es dem ansonsten analytisch klaren Emil Gerber nicht, den eigentlich offensichtlichen Zusammenhang mit dem Thema herzustellen. Das ist ein Indiz dafür, dass die Sonate op.111 auch noch im frühen 20. Jahrhundert die Rezipierenden vor größere Probleme stellen konnte.

Fazit

Die Analyse dieser zwei Aufnahmen und ihr Vergleich mit einigen historischen Dokumenten erwies sich als außerordentlich ergiebig, sodass im Folgenden nur einige Punkte hervorgehoben werden, die mir besonders wichtig scheinen. Unweigerlich enthalten diese Aufnahmen noch mehr, als dies hier darstellbar ist.

Interpretatorische Reaktion auf die Aura der Sonate op.111

Wie eingangs dargelegt, war Beethovens Musik um 1900 von einer Aura des Exemplarischen und Allgemeingültigen geprägt; beim Spätwerk und insbesondere bei der letzten Klaviersonate op.111 kommen die Begriffe des Schwierigen und Geheimnisvollen hinzu. Es war also zu erwarten, dass sowohl Frederic Lamond wie Fannie Bloomfield-Zeisler in ihren Aufnahmen ebenfalls Exemplarisches und

eventuell Exegetisches beabsichtigten. Die Analyse und ihr Kontext zeigen nun, teilweise ex negativo, inwiefern sich solche unterstellten Absichten sich musikalisch äußern.

Zunächst ist festzuhalten, dass sich die Beispielhaftigkeit keineswegs in einer strikten Bindung an einen Ausgabentext manifestiert. Vielmehr orientieren sich beide zwar an Bülows Ausgabe, nehmen jedoch andere Notentexte ebenfalls zur Kenntnis und korrigieren Bülow gegebenenfalls oder ignorieren ihn. Wichtiger als dieser Textbezug scheint jedoch die Verdeutlichung der musikanalytischen Strukturen zu sein. Hierzu bedienen sich Lamond und Bloomfield-Zeisler in erster Linie einer extremen, heute als manieriert empfundenen Zeitgestaltung, dynamischer Zusätze, scharfer artikulatorischer Einschnitte, bisweilen auch heutzutage erratisch wirkender Pedalisationen. Auf diese Weise fördern sie analytische Befunde zutage, gegen die die Resultate der damaligen Beethoven-Analyse fast etwas pauschal und wenig differenziert wirken. Riemanns Terminologie eignet sich jedoch, im Gegensatz zu seinen Analysen, gut zur Beschreibung dieses Beethoven-Spiels, möglicherweise ein Indiz, dass seine Theorie weniger als ein Auslöser solchen interpretativen Tuns davon betrachtet werden kann denn als seine Folge.

Die Suche nach der metrischen Ambivalenz

Oft wurden in diesen Analysen alternative metrische Notationen zwecks Verdeutlichung der gemessenen Zeitwerte vorgeschlagen. Die Vielzahl dieser Stellen und ihr Auftreten bei besonders exponierten Passagen wie zum Beispiel dem Thema des zweiten Satzes machen dieses Phänomen unübersehbar: Bei besonders Exemplarischem innerhalb des allgemein Beispielhaften scheint vor allem Lamond diese Ambivalenz zu suchen. Hermann Gottschewski, der in anderen Stücken dieselbe Tendenz feststellte, sagt dazu:

Man sollte es allerdings nicht zum Dogma erheben, dass der Interpret die Möglichkeit eines solchen Umschlagens, also die Verwischung der Grenze zwischen Rhythmik und Agogik, unter allen Umständen zu vermeiden habe. Vielmehr besteht der ästhetische Reiz agogisch gespielter Musik oft gerade in ihrer Doppel- oder Mehrdeutigkeit, und das richtige Maß einer Tempomodifikation ist dann genau dadurch definiert, dass das quantitative Phänomen gleichzeitig eine qualitative Deutung zulässt.²⁷⁸

Offenbar wurde dieses «Umschlagen» schon um 1900 wahrgenommen, Tilly Fleischmann (1882-1967), eine Schülerin von Bernhard Stavenhagen und Berthold Kellermann, zählt einige Stellen auf, bei denen die Gefahr einer traditionell verzerrten Wiedergabe besonders hoch sei, und zwar wegen der Gewohnheit, so plötzliche *ritardandi* und *accelerandi* zu machen, dass andere Notenwerte wahrgenommen würden.²⁷⁹ Solche «Gewohnheiten» scheinen sogar über die individuelle Spielgewohnheit hinaus Traditionen gebildet zu haben. Carl Friedberg (1872-1955), ein Pianist, dessen musikalische Sozialisation mit derjenigen von Frederic Lamond wenig gemein hat, spielt in einem Interview den Anfang des zweiten Satzes von op.111 in einer der Lamondschen Version sehr ähnlichen Fassung und bezeichnet diese Form der Zeitgestaltung als völlig bewusst gewählt.²⁸⁰ Es kann also die These gewagt werden, dass diese Ambivalenz gewollt und aus expressiven Gründen gesucht wurde.

Emphatisches Klima

Diese strukturell-analytische Deutung der Interpretationen von Lamond und Bloomfield-Zeisler ist erkennbar durch das Medium der Klavierrollen und das in dieser Analyse vorherrschende Interesse an der Zeitgestaltung geprägt; dass diese Erklärung noch nicht ausreicht, um die Interpretationsweise beider Aufnahmen zu erfassen, zeigt das Dokument von Emil Gerber. Bei dem Vergleich seiner unter anderem vom Spiel Frederic Lamonds inspirierter Annotationen zeigt sich, dass die Auffälligkeiten der

²⁷⁸ Hermann Gottschewski: *Die Tempobezeichnungen in Alban Bergs Klaviersonate op.1.* In: *Ereignis und Exegese*. Camilla Bork, Tobias Robert Klein et al. (Hg.). Schliengen, 2011. S. 613-623, dort S. 614.

²⁷⁹ Siehe Anhang 2.8.

²⁸⁰ Interview siehe Anhang 2.9.

Zeitgestaltung offenbar oft auch mit einer emotional besonders intensiven Emphase einhergegangen sein müssen. Gerbers Annotationen geben eine Vorstellung vom Pathos, der mit dieser Emphase verbunden war und das uns heute eher fremd ist. Offenbar ist es aber genuiner Teil dieser Interpretationen. Im Hinblick auf das Interview mit Carl Friedberg kann vermutet werden, dass diese Emotionen nicht nur persönliche Eindrücke, sondern teilweise auch tradierte Affekte sind, die zu ganz bestimmten Stellen gehören und stärker sind als die musikalische Sozialisation der Interpreten in verschiedenen Schulen. Eine weitere Erforschung dieser emotionalen Traditionen scheint im Lichte der vorliegenden Ergebnisse wünschenswert.

Performative Extremsituationen: Ferruccio Busoni und Emil von Sauer spielen Liszts Don-Juan-Paraphrase

Ausgangslage

Beethovens Sonaten hatten und haben – wie im vorhergehenden Kapitel dargestellt – exemplarische Bedeutung sowohl für Pianistinnen und Pianisten wie auch für die Musikwissenschaft, die Musiktheorie und die kritische Publizistik. Diese allgemein akzeptierte Beispielhaftigkeit rief eine unübersehbare Sekundärliteratur hervor, mit der eine vielfältige Kontextualisierung der Aufnahmen von Beethovens letzter Sonate möglich war; darüber hinaus konnte eine Wechselwirkung zwischen Theorie und Interpretation beschrieben werden. Als Gegenposition zu diesem «Inbegriff» des zu interpretierenden Werks werden im Folgenden Aufnahmen der «Réminiscences de Don Juan» von Franz Liszt untersucht, ein Stück, dem ebenfalls exemplarische Bedeutung zukam, allerdings in Bezug auf seine die damalige Spieltechnik übersteigenden virtuosens Ansprüche. Ganz im Gegensatz zu Beethovens Sonaten wurde der Wert dieser Art von Kompositionen lange kontrovers beurteilt; der Kontrast zwischen pianistischer Bedeutung und kompositorischer Akzeptanz war ein wesentliches Element der Rezeption von Opernparaphrasen um 1905, mit der sich die Interpreten konfrontiert sahen. Diese Situation verändert einerseits die Auswahl des geeigneten Kontextmaterials; andererseits soll nun in den Blick genommen werden, ob und wenn ja in welchem Masse diese vom vorhergehenden Kapitel so verschiedene Ausgangslage die Wahl der Interpretationsmittel beeinflusst.

Paraphrasen als anrühiges Genre

Paraphrase, Transkription und Potpourri sind nah verwandte Genres. Während Transkriptionen und Bearbeitungen unter anderem den Zweck erfüllten, die Bekanntheit der transkribierten Musik zu fördern, wie das bei Liszt zum Beispiel im Falle von Berlioz' «Symphonie fantastique» oder mit Liedern von Franz Abt und Franz Schubert der Fall war,²⁸¹ so wurde die bloße Zusammenstellung von Opernmelodien meist kritisch kommentiert. Ferdinand Hiller (1811-1885) schreibt dazu:

Einen faulen Topf (un pot-pourri) nannte man vor nicht lange entschwundener Zeit eine Zusammenstellung beliebter Melodien [sic], aus welchen man, vermitteltst einiger Variationen, einiger mehr oder weniger flachen Durchführungen, eine Art von musikalischem Ganzen herzustellen sich bemühte. Unter dem höchst unrechtmäßigen Namen «Phantasie» wurde die Form später von großen Virtuosen benutzt, welche darin Gelegenheit fanden, neben gefälligem Allbekanntem Unerhörtes zu bringen und durch die Macht des Contrastes doppelt zu wirken.²⁸²

Dieser musikalischen Gattung wurde vorgeworfen, fremdes Material für eigene Zwecke zu missbrauchen. Carl Kossmaly (1812-1893) schreibt 1849 in der Neuen Berliner Musikzeitung:

Als ob der Herr Hofrath Liszt den Beethoven und den Schubert erst erfunden hätte, oder doch, als ob er die «Adelaide», das «Ständchen» u.s.w. erst durch die eigene klavierliche Zuthat und die manierliche Zurichtung des «illüstern» Pianisten cour- und salonfähig gemacht worden wären.²⁸³

Opernparaphrasen waren ein wichtiger Bestandteil der Programme, die Franz Liszt während seiner Virtuosenreisen spielte.²⁸⁴ Dabei war die Erfindung neuer pianistischer Spezialeffekte Teil des Erfolgsrezepts. Nach Busoni soll sich in einem Konzert von Carl Tausig bei einer bestimmten Stelle der Don-

²⁸¹ Vrgl. James Deaville: Liszt's Transcriptions and Authenticity. In: Liszt's Legacies. James Deaville, Michael Saffle (Hg). Franz Liszt Studies No. 15. New York 2014. S. 147-170. Dort S. 164, Fussnote 55.

²⁸² Ferdinand Hiller: Zu viel Musik. In: Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge. Leipzig, 1871. S. 10.

²⁸³ Carl Kossmaly: Recensionen. Kompositionen für Pianoforte. Stephen Heller, «Auf Flügeln des Gesanges», Neue Berliner Musikzeitung 3, 1849. S. 314; zitiert nach Deaville, S. 157, Fußnote 41.

²⁸⁴ Vrgl: Axel Schröter, Art. Liszt, Franz, Würdigung, Klavierwerke, Opernbearbeitungen in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51055>, besucht am 25.11.2019.

Juan-Fantasie (T. 321f.) das Publikum von den Sitzen/Plätzen/Stühlen erhoben haben, fasziniert von einer neuen Spieltechnik.²⁸⁵ Sein Einsatz für «seriöse» Musik wurde sogar bisweilen durch die Beliebtheit der Paraphrasen behindert, gelegentlich musste er in seinen Beethoven-Programmen auf Zuruf des Publikums die Paraphrase über «*Robert le diable*» einfügen,²⁸⁶ was Wagner zur Bemerkung veranlasste, Liszt werde wohl bei seiner Ankunft an der Himmelspforte dem Heiligen Petrus *Robert le diable* vorspielen müssen.²⁸⁷

Im Unterricht Hans von Bülows durften derartige Stücke nicht gespielt werden. In dieser Zeit ernteten diese Werke immer größere Ablehnung, da sie mit der Antinomie Interpret-Virtuose verbunden wurden. Noch 1901 lobt Hugo Riemann in seinem Buch «Die Musik seit Beethoven» Frederic Lamond aus diesem Grund:

Frederic Lamond, geb. 28. Januar 1868 zu Glasgow, ursprünglich in Schottland zum Organisten und Violinisten ausgebildet, aber in Frankfurt am Raff-Konservatorium zum Klavier übertretend, ein von Busoni sehr verschiedener, aber keineswegs unbedeutender Interpret des letzten Beethoven (minder gewaltig, aber noch mehr das Virtuosenhafte überwindend) [...]²⁸⁸

Carl Storck versammelt im Jahr 1902, also drei Jahre vor den hier besprochenen Aufnahmen in Westermanns Monatsheften alle Vorurteile:

Nur so ist es zu erklären, dass er mit einer gewissen Vorliebe an den an sich geringwertigen Formen der Paraphrase und der Transkription hing. Im Allgemeinen müsste es doch als ein Zeichen eines unschöpferischen Geistes angesehen werden, wenn er es sich daran genügen ließe, die Erfindungen anderer zu verarbeiten. Jenes Scherzwort: «Ja, wenn ich immer nur Faust- und Dantesymphonien geschrieben hätte, so könnte ich meinen Freunden keine Forellen mit Champagner in Eis vorsetzen», kann nur von oberflächlichen Beurteilern, wie Wendelin Weissheimer, der es übermittelt, eine Erklärung sein. Nein, der Grund liegt eben darin, dass hier die Technik zum Inhalt wird.²⁸⁹

Ferruccio Busoni berichtet zur gleichen Zeit an seine Frau, dass er bisweilen Schwierigkeiten hat, Programme mit Transkriptionen bei den Konzertveranstaltern durchzusetzen.²⁹⁰ Dass es sich dabei um ein primär deutschsprachiges Phänomen handelt, legt die spöttische Reaktion von Claude Debussy auf solche Ideologien nahe:

Mais revenons à M. Ysaÿe qui joua ensuite la transcription qu'il fit d'une étude en forme de valse de M. C. Saint-Saëns écrite pour le piano par ce dernier. Dans ce morceau, Ysaÿe montra plus de virtuosité que de l'art ; cela troubla des personnes assurément sévères : elles manifestèrent leur peu de goût pour ce « Beaucoup de virtuosité pour rien ». Il y a des gens qui ne comprendront jamais la plaisanterie ; pourquoi donc serait-il défendu à M. C. Saint-Saëns d'avoir de l'humour ?²⁹¹

In der deutschen Musikhistoriographie jedoch erhielt sich diese Haltung weit ins 20. Jahrhundert hinein, sie prägt noch 1980 die Sichtweise von Carl Dahlhaus.²⁹²

Übersehen wurde dabei lange Zeit, dass die kompositorischen Ambitionen der Liszt'schen Paraphrasen über die Konzeptionen der meisten seiner Konkurrenten weit hinausgingen.²⁹³ Neben populären

²⁸⁵ Busoni-Ausgabe, S. 40

²⁸⁶ Charles Hallé 88f. Zitiert nach: David Rowland: The Cambridge companion to the piano. Cambridge 1998. S. 65.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Hugo Riemann: Die Musik seit Beethoven. Stuttgart, 1901. S. 677.

²⁸⁹ Westermanns Monatshefte, Braunschweig 1902, S. 120, vrgl. Deaville, S. 166, Fußnote 61.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Claude Debussy : Vendredi saint. In : La Revue blanche, 1.5.1901, zitiert nach : *Monsieur Croche*, Paris 1987, S. 25.

²⁹² Vrgl. Carl Dahlhaus: Virtuosität und Interpretation. In: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6. Laaber 1980. S. 110-117.

²⁹³ AXEL SCHRÖTER, Art. Liszt, Franz, WÜRDIGUNG, Klavierwerke, Opernbearbeitungen in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51055>, 18.7.2019.

Melodien und «klavierlichen Zuthaten» liefern sie eigenständige Interpretationen der zugrundeliegenden Opern; Liszt bietet keine musikalischen Kataloge, sondern konzentriert sich auf wenige inhaltliche oder musikalische Aspekte, durch deren Anordnung er seine eigene Dramaturgie der Oper schafft. Folgerichtig tragen diese Stücke oft den Titel «Réminiscences»; in der Erinnerung setzen sich Opern oft anders zusammen als im Original.

Um 1900 wurden die Stücke noch häufig gespielt, wie der Welte-Katalog zeigt. Danach treten sie allmählich in den Hintergrund; die Ironie dieser Entwicklung liegt darin, dass vermutlich gerade die Möglichkeiten der musikalischen Reproduktion, die in der Form der Welte-Rollen uns einen Einblick in die Vortragsweise dieser Stücke erlaubt, auch ein Hauptgrund für ihre Marginalisierung war, denn es fiel die wichtigste Daseinsberechtigung der Transkription fort, nämlich die Verbreitung der musikalischen Substanz der ihnen zugrundeliegenden Werke; diese Aufgabe übernahmen Reproduktionssysteme und die Tonaufnahme. Kompositorische Nachfolger hatten Liszts Opernparaphrasen darum wenige: Busoni schrieb eine *Kammerfantasie super Carmen*, und Wladimir Horowitz pflegte seine eigene Carmen-Fantasie zu spielen, eine Frühfassung davon hat sich im Welte-Repertoire erhalten.²⁹⁴ Wie weit sich das 20. Jahrhundert von dieser Art der Komposition entfernt hat, lässt sich an den peinlichen Einordnungsschwierigkeiten in den Gesamtausgaben ersehen. Sind es nun Bearbeitungen oder Originalwerke? Der Terminus der neuen Liszt-Ausgabe «freie Bearbeitungen» scheint im Anbetracht solcher Werke wie der Rigoletto- oder der Don-Juan-Paraphrase eine Verlegenheitslösung.

Die Don Juan-Paraphrase

Die « Réminiscences de DON JUAN. Grande Fantaisie pour le piano, composée&exécutée dans ses Concerts par F. Liszt»,²⁹⁵ so der Originaltitel, nimmt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung unter den Paraphrasen ein: Sie ist länger, kompositorisch ambitionierter und technisch noch schwerer zu bewältigen als die meisten ihrer Schwesterstücke. In aller Regel diente sie als Paradebeispiel der Gattung; der Paraphrasen-Band der Edition Emil von Sauers stellt sie an die erste Stelle,²⁹⁶ und im Artikel der MGG wird sie als einzige ihrer Art ausführlich besprochen.

Am Beispiel dieser Paraphrase kann gezeigt werden, welchen Stellenwert diese Stücke im 19. Jahrhundert trotz ihrer «Anrühigkeit» für die Virtuosen unter den Pianisten hatten. Eine Suche nach Äußerungen zur pianistischen Bedeutung der Don Juan-Paraphrase liefert viele Belege. Wilhelm von Lenz schreibt über einen Besuch bei Carl Tausig:

In Berlin nahm ich Abschied vom Künstler in der Fantasie von Liszt, über die Don Juan-Motive, dieser höchsten, an einen Pianofortevirtuosen ersten Ranges zu stellenden Anforderung. Tausig sagte mir dabei in seiner edlen Bescheidenheit: Lange habe ich dieses Stück nicht überwinden können, erst nachdem ich auf's Neue, und immer wieder, in Bach und in den letzten Sonaten von Beethoven studirt, hat es sich mir ergeben. Sie machen mir keine Ausstellung in der Don Juan-Fantasie? Aber ich selbst sage mir, dass ich hier nicht über den Schwierigkeiten stehe, sondern in der Schwierigkeit, nur Er steht über denselben, nur Er!²⁹⁷

Frederic Lamond spielte sie im Jahr 1911, obwohl sie nicht zu seinem Kernrepertoire gehörte, anlässlich der Budapester Feier zu Liszt hundertstem Geburtstag. Viele der noch lebenden Lisztschüler wohnen diesem Anlass bei:

²⁹⁴ WR 4120. «Virtuosische [sic]Fantasie über Themen aus Bizets Oper». Vor 1927, siehe Dangel-Schmitz, S. 530.

²⁹⁵ Schlesinger. Berlin 1843.

²⁹⁶ Vrgl. Franz Liszt: Klavierwerke, Band 8. Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen. Leipzig 1917.

²⁹⁷ Lenz, S.69.

Moriz Rosenthal, Arthur Friedheim, Emil von Sauer, Bernhard Stavenhagen, d'Albert and his fourth wife, also, of course, myself, were present. I played the Don Juan-Fantasie, and the first to congratulate was Rosenthal. „Considering this is not your style, I think your performance was most excellent.“²⁹⁸

Ferruccio Busoni würdigte dieses Stück einer „kritisch-instruktiven“ Ausgabe von 1918, die, wie diese seltsam kontradiktorische Bezeichnung verrät, eine Doppelstrategie verfolgt: einerseits die Kanonisierung des Notentexts, der „Klassisch-Sprechung“ des Liszt'schen Klaviersatzes,²⁹⁹ andererseits die Aufzeichnung von Busonis performativem Umgang mit diesem Text. Im Vorwort schreibt er:

Auf dem Boden der Salonmusik, des Opern-Potpourris entstanden, von den verblüffenden Errungenschaften des jungen Liszt überwachsen: Wir wollen es den strengen Puristen gerne einräumen, dass die Don-Juan-Fantasie allzu weltlich über geheiligte Argumente sich auslässt. Andererseits hat dieses Stück unter Pianisten die fast symbolische Bedeutung eines klavieristischen Gipfelpunktes erlangt, die erfordert, dass man sich einmal auch ästhetisch mit ihm befasse.³⁰⁰

Dieser ästhetischen Betrachtung sollen die Anmerkungen dienen, die sich als Fußnoten in der Partitur dieser «kritisch-instruktiven» Ausgabe finden.

Meist waren die Gründe, warum man sich mit diesem Stück beschäftigte, profanerer Art. Die Fantasie gehörte 1920 zum Prüfungsprogramm des jungen Wladimir Horowitz am Kiewer Konservatorium. Alexander Skrjabin beschädigte nachhaltig seine rechte Hand, als er versuchte, das Stück einzustudieren.³⁰¹ Alfred Cortot, der die Opernparaphrasen in der Repertoire-Übersicht seines Lehrwerks „*Principes rationnels de la technique pianistique*“ nicht einer Erwähnung für würdig befand, machte bei der Don-Juan-Paraphrase eine Ausnahme:

Nous passons sous silence les innombrables transcriptions et paraphrases dans lesquelles on trouvera cependant d'utiles sujets d'étude technique. Nous faisons cependant une exception en faveur de la Fantaisie sur Don Juan, qui joint à ses qualités de virtuosité transcendante les mérites d'une musicalité puissante et hardie.³⁰²

Und schließlich ist das Fazit des Musikwissenschaftlers Ludwig Riemann und des Pianisten Otto Neitzel in einer Broschüre der zu Welte in Konkurrenz stehenden Reproduktionsklavier-Firma Hupfeld bemerkenswert: Sie beschließen ihre Kompositionsbesprechung der Don-Juan-Fantasie, die der Bewerbung einer Rolle von Emil von Sauer dienen soll, mit dem Satz: «Wohl dem, der bei diesem in Lisztscher Pracht dastehenden Werke die äußerst schwierige Technik mit Hilfe der Phonola ausschalten kann.»³⁰³

Diese «äußerst schwierige Technik» soll hier an einigen Passagen gezeigt werden. Teils sind sie durch die nachfolgende pianistische Entwicklung zu technischen Gemeinplätzen geworden, teils stellen sie noch heute sehr hohe manuelle Anforderungen an die Ausführenden.

Bei der Passage, die nach Busoni das Publikum der Uraufführung von den Sitzen riss, handelt es sich um auf beide Hände verteilte Oktaven, ein Effekt, der damals noch neu war, danach aber von Liszt geradezu inflationär eingesetzt wurde.

²⁹⁸ Frederic Lamond: The Memoirs of Frederic Lamond. Glasgow 1949, S. 103.

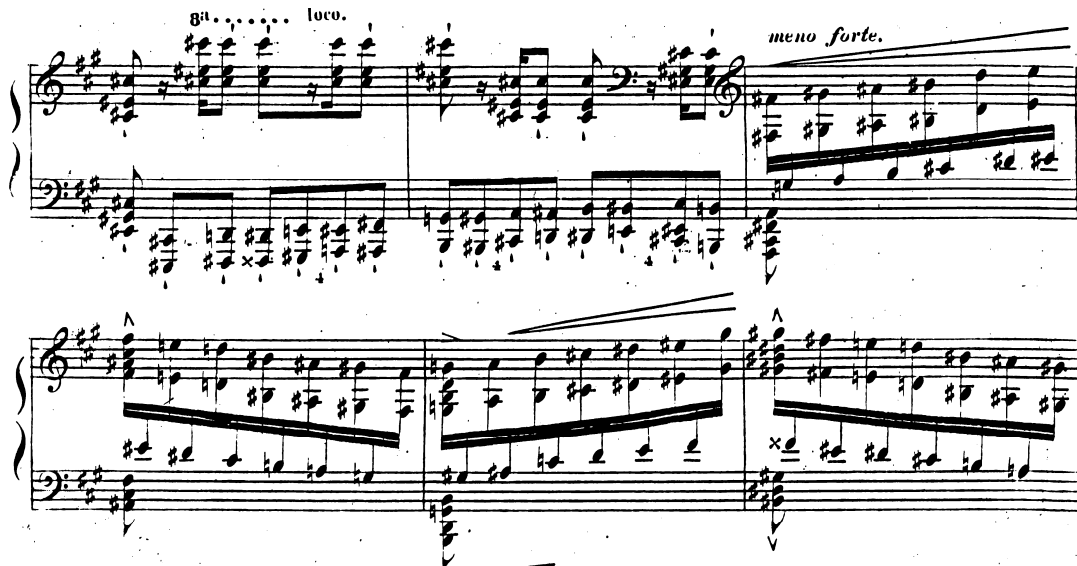
²⁹⁹ Martina Weindel: Mozarts „Don Giovanni“ und Liszts „Don Juan-Fantasie“. In: Ferruccio Busoni (1866-1924). Von der Einheit der Musik. Martina Weindel (Hg.). Wilhelmshaven, 2006. S. 211.

³⁰⁰ Ferruccio Busoni: Mozarts „Don Giovanni“ und Liszts „Don-Juan-Fantasie“. In: *Réminiscences de Don Juan*. Grosse kritisch-instruktive Ausgabe. Leipzig, 1918. S. 1 (nicht paginiert).

³⁰¹ Vrgl. Sigfried Schibli: Alexander Skrjabin und seine Musik. München 1983. S.43.

³⁰² Alfred Cortot : *Principes rationnels de la technique pianistique*. [1928] Paris, 1944. S. 102.

³⁰³ Otto Neitzel und Ludwig Riemann: *Musikästhetische Betrachtungen. Erläuterungen des Inhalts klassischer und moderner Kompositionen des Phonola- und Dea-Künstlerrollen-Repertoires*. Dritte Auflage. Leipzig, 1909. S. 165.



Franz Liszt : Réminiscences de Don Juan T. . Erstes Auftreten auf beide Hände verteilter chromatischer Passagen, bei *meno forte*.

Im Gegensatz zu diesem Effekt ist der Anfang der Anfang des Stücks mit den Trillern der Außenfinger der linken Hand auch für spätere Generationen noch eine technische Herausforderung. Wörtlich verstanden würde Liszt Notation bedeuten, einen Forte-Triller zwischen fünftem und viertem Finger der linken Hand bei gehaltenen Innenfingern spielen zu müssen:



Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. Die Triller im zweiten und dritten Takt sind ungewöhnlich schwierig zu spielen, da restlichen Finger der linken Hand ebenfalls beschäftigt sind.

Dies grenzt, wie jeder Selbstversuch nahelegt, an Folter. Es gibt Mittel und Wege, durch geschickte Fingerwechsel zwischendurch auf die Innenhandfinger auszuweichen, aber auch diese Erleichterungen verlangen großes pianistisches Geschick.

Eine weitere besonders schwierige Stelle findet sich in den Takten 207 und 208³⁰⁴:

³⁰⁴ Da die Taktzählungen je nach Ausgabe variieren können, beziehen sich alle Taktzahlen in diesem Text einheitlich auf die Neue Liszt-Ausgabe.



Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. T. 204-208. Extreme Sprungpassage bei *con bravura*.

Diese zwei Takte erfordern sowohl Risikobereitschaft wie auch außerordentliche Treffsicherheit. Rosenthal bezeichnet sie als eine der heikelsten Sprungstellen der gesamten Klavierliteratur,³⁰⁵ und Busoni schreibt dazu in seiner Ausgabe: «Trotz aller Übung und Überlegung wird diese «Kadenz» ein gewagtes Stück bleiben.»³⁰⁶

Und schließlich weist der vielstimmige Satz, der Reichtum an chromatischen Nebennoten und die simultane Benützung großer Tonräume auf Rachmaninoffs Klaviersatz voraus.



Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. T. 216-220, Teil der ersten Variation.

Diese Passagen sind auch formal bemerkenswert. Hillers Vorwurf der Addition von Bekanntem mittels fader Überleitungen trifft hier nicht zu. Im Gegenteil: Liszt fügt die bekannteste Szene der Oper in ein Variationengefüge ein. Das Thema dauert ganze 82 Takte, dafür gibt es nur zwei Variationen; insgesamt sind diese «Thème et variations» 214 Takte lang. Geradezu modern mutet die formale Offenheit an, die Liszt auch in der Überarbeitung von 1874³⁰⁷ beibehält: viele Passagen können durch *ossia*-Varianten ersetzt werden, Kürzungen und Erweiterungen von unterschiedlicher Länge werden dem Spieler zur Verfügung gestellt, hier für ein Instrument mit sieben Oktaven Umfang.

³⁰⁵ Franz Liszt: Don Juan-Fantasie. Moritz Rosenthal (Hg.). Berlin, 1927. S. 21

³⁰⁶ Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. Grosse kritisch-instructive Ausgabe. Ferruccio Busoni (Hg.) Leipzig, 1918. S. 27.

³⁰⁷ Ebenfalls bei Schlesinger, weit mehr als nur eine Neuauflage.

The image shows a page of musical notation for Franz Liszt's 'Réminiscences de Don Juan', T. 107. The score is written for piano and includes a section marked '7 Octaves.' The notation is in G major and 3/4 time. The piece begins with a piano introduction marked 'graziosamente.' and includes an 'Ossia' section marked 'loco.' and 'Piano a non troppo presto. leggierissimo.'

Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. T. 107. Die Anmerkung « 7 Oktaves» fehlt in der Neuen Liszt-Ausgabe.

Solche *ossia* sind in dieser Partitur einige vorhanden; offenbar kamen mit der Zeit noch mehrere dazu; so lassen sich in der Erstausgabe nur zwei solche Stellen finden, sind es in der revidierten Ausgabe schon vier. Es gibt aber noch viel umfangreichere Alternativen, zum Beispiel T. 337-376 und 377-496,³⁰⁸ die Liszt mit «entweder-oder» überschreibt. Zuhanden des Stechers schreibt in der Abschrift des Autographs: «die Längere gefällt mir besser, die Kürzere macht sich aber mehr effectuell, - darum will ich keine streichen».³⁰⁹

Auch der Schluss gehört zu den großen virtuosen Aufgaben der Klavierliteratur, unter anderem auch wegen der notwendigen Ausdrucksintensität. Rosenthal notiert hier: «Heroischer Ausdrucksgewalt des Spielers sind hier kaum Grenzen gesetzt».³¹⁰

Schließlich sind die dramaturgische Auswahl und Anordnung des Mozartischen Materials bemerkenswert. Liszt kannte Mozarts *Don Giovanni* aus seiner Pariser Zeit wahrscheinlich in zwei Varianten: der einigermaßen originalen des Théâtre Italien und der französischen Bearbeitung von François Castel-Blaze.³¹¹ Während die Fassung des Théâtre Italien «nur» durch das Weglassen des *lieto fine* eine tragische Fassung herstellte, handelt es sich bei Castel-Blaze um eine grundlegende Umarbeitung im Sinne der französischen *Grande Opéra*.³¹² Umformung dieses Stoffes war für Liszt also nichts Neues. Liszt konzentriert das Erscheinen des *Commendatore* auf vier Passagen, den Anfang (*Di rider finirai pria dell'aurora*), die Überleitungstakte 41-48 (*Qui non si pasce di cibo mortale*), T 285f (*Tu m'invitasti a cena*), und kurz vor Schluss T. 740-745. Das Übergewicht des Komturmaterials am Anfang und der nur vom erwähnten Fünf-Takte -Reminiszenz retardierte triumphale *Presto*-Abschluss geben dem Stück einen *per aspera-ad-astra*-Verlauf, der einen positiv lebenszugewandten *Don Giovanni* mit wenig Skrupel und ohne Bestrafung zeigt.

³⁰⁸ Taktzahlen nach Neue Liszt Ausgabe Freie Bearbeitungen Bd V, S. 113-118.

³⁰⁹ Adrienne Kaczmarczyk, Imre Mezö: Vorwort. In: Neue Liszt-Ausgabe. Band X: Freie Bearbeitungen. S. XIX. Budapest, 2000. S. XXI.

³¹⁰ Rosenthal, S. 43.

³¹¹ Vgl. Kaczmarczyk.

³¹² Ebda. S. XX.

Liszt gab dieses Stück auch in einer Bearbeitung für zwei Klaviere heraus,³¹³ ein Beleg sowohl für die Schwierigkeit der Faktur, die auch für zwei Spieler genügend virtuoses Material bietet, wie auch seiner Wertschätzung der eigenen Komposition gegenüber. Liszt bearbeitete keine andere seiner Paraphrasen.

Biographisches zu den Pianisten

Ferruccio Busoni (1866-1924)

Busoni galt als einer der führenden Liszt-Interpreten seiner Zeit. Ein pianistisches und kompositorisches Wunderkind italienisch-deutscher Herkunft, gefördert und ermutigt von so unterschiedlichen Musikern wie Anton Rubinstein und Johannes Brahms, studierte er in Leipzig und war Lehrer an den Konservatorien Helsinki und Berlin; er ist der Verfasser der Schrift „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“. Auf Anhieb passt er in keine Traditionsschublade, als Liszt-Spieler weder in die akademische Leipziger Tradition noch in die konservative altdeutsche Schule, als Komponist nicht zur Schönbergischen Moderne³¹⁴, jedoch auch nicht zu Pfitzners Reaktion³¹⁵, er ist nicht im eigentlichen Sinne schulbildend,³¹⁶ aber von großem Einfluss auf spätere Pianistengenerationen.³¹⁷ Sein Repertoire war umfassend, er setzte sich für die Moderne gleichermaßen wie für Liszt und Rubinstein ein; sein Berliner Lisztzyklus 1911 erhielt legendäre Bedeutung, wobei nach Lamond insbesondere sein Eintreten für die Transkriptionen bemerkenswert war:

His performance of them was a revelation to all present. These works, not all of equal value, are rather despised – most unjustly to my mind – by some critics and musicians of the present day. And yet, they only await the master hand of a pianist sufficiently imbued with the fiery spirit and technique of a Liszt to be awakened to new life and lustre. Busoni with his enchanting touch, with the subtle understanding of the poet-musician, with that high intellectuality peculiarly his own, brought out the hidden beauties of these transcriptions as if he had composed them himself, and in such a manner as to transport his hearers to unbound enthusiasm.³¹⁸

Aber nicht nur als Liszt-Interpret sei er bedeutend, Lamond führt auch Busonis Interpretationen der Beethovenschen Hammerklaviersonate op.106, der Paganini-Variationen von Brahms und des E-Moll-Konzert von Anton Rubinstein als vorbildlich an. Walter Niemann beschreibt Busonis Liszt-Spiel unter der Überschrift «Die großen Virtuosen» so:

Neben seinem Bachspiel ist es namentlich das Lisztspiel, das Busonis Namen in der modernen Geschichte des Klaviervirtuosentums unsterblich machen wird. Er hat gezeigt, dass man Liszt nicht dann im Lisztschen Sinn und Geiste spielt, wenn man ihn mit großer Geste «hinlegt» - wobei es auf mehr oder weniger «Schmierer» nicht ankommt -, sondern dann, wenn man ihn bei aller Lisztschen großen Geste, allem großflächigen Fresko technisch und klanglich schön und klar spielt. [...] wie es andererseits die Eigenart seiner Technik bestimmt. Die ist nach romanischer Art durchaus architektonisch-formal und plastisch, glänzend virtuos gerichtet, staunenswert zuverlässig und treffsicher [...]³¹⁹

Besonders interessant für die vorliegende Analyse ist seine Arbeitsweise, die er im Vorwort der „Don-Juan“-Ausgabe schildert. Er sei „zur Ansicht gereift, dass die Erlangung einer Technik nichts anderes ist,

³¹³ Berlin, Schlesinger, 1877.

³¹⁴ Vrgl: Philippe Albéra (Hg): Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky. Correspondance, Textes. Genf, 1995.

³¹⁵ Vrgl: Hans Pfitzner: Futuristengefahr: Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik. Leipziger Monatshefte. 1917.

³¹⁶ Albrecht Riethmüller, Art. Busoni, Ferruccio, WÜRDIGUNG, Wirkung und Nachwirkung in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28552>, besucht am 18.7.2019.

³¹⁷ Vrgl: Alfred Brendel. Nachdenken über Musik. München, Zürich 1982.

³¹⁸ Lamond, S. 104f.

³¹⁹ Niemann, S. 24f.

als die Anpassung einer gegebenen Schwierigkeit an die eigenen Fähigkeiten.“³²⁰ Er beschreibt also einen Vorgang, bei dem nicht eine Schriftauslegung, sondern die Interaktion von virtuoser Komposition mit einer konkreten Physis im Zentrum steht. Diese Bemerkung dient in ihrem Zusammenhang der Rechtfertigung dieser „Großen kritisch-instruktiven Ausgabe“, in der Busoni Liszts Text seiner eigenen Version gegenüberstellt.

Emil von Sauer (1884-1942)

Als Referenz dient die Aufnahme des gleichen Stücks von Emil von Sauer (1862-1942). Dieser Pianist ist leichter in einen Traditionszusammenhang zu bringen als Busoni. Auf die Empfehlung von Anton Rubinstein hin studierte er bei dessen Bruder Nikolai am Petersburger Konservatorium, darauf ein Jahr bei Liszt in Weimar. Er gilt als einer der wichtigsten späten Liszt-Schüler, unter anderem, weil er so lange aktiv war, dass er verhältnismäßig viele tontechnisch akzeptable akustische Aufnahmen einspielen konnte; deshalb wird er oft als „einer der letzten Repräsentanten der Schule Franz Liszts“ bezeichnet,³²¹ ein Ehrentitel, auf den je nach Autor auch Arthur Friedheim (1859-1932), Moriz Rosenthal (1862-1946) oder Frederic Lamond (1868-1948) in Anspruch nehmen dürfen. Sauers Ruf als Pianist dürfte nicht viel kleiner als der Busonis gewesen sein, auch Hartmut Hein berichtet in der MGG 2 von «außergewöhnlicher Podiumspräsenz», einer «herausragenden Position unter den Klaviervirtuosen der Jahrhundertwende» und von einem «fast mythischen, bis heute anhaltenden Nachruhm».³²² Niemanns Einschätzung bestätigt das:

Sauer ist der wohl größte Klangkünstler unter den großen Klaviervirtuosen unserer Zeit. Auf die Worte Klangkünstler und Virtuose ist der größte Nachdruck zu legen; denn sie sind es auch, die die Grenzen von Sauers pianistischem Königreich abstecken. Er ist ein Virtuos des Klaviers in das Wort alter und glänzender Bedeutung und mit der unverkennbaren leisen Sonderfärbung des vornehmen kosmopolitischen Salons; ein tief sinniger Denker, ein Metaphysiker oder Intellektualist des Klaviers ist er nicht.³²³

Sauers Kompositionen schreiben die Tradition der virtuoson Klavierkomponisten im Stile Carl Tausig weiter. Wichtiger erscheint aber seine umfangreiche Editionstätigkeit, wobei seine Edition der Klavierwerke Liszts heute noch von praktischer Bedeutung ist.³²⁴

Offene Fragen

Liszts Paraphrasen waren um 1900 keine Objekte der kompositorischen Bewunderung. Dies gilt in nur leicht vermindertem Masse für das Leitwerk der Gattung, die *Réminiscences de Don Juan*. Bis heute ist kein Musiktheoretiker auf die Idee gekommen, sein neues Paradigma an diesen Stücken zu beweisen, wie das bei Beethoven seit der Entstehung seiner Werke bis heute immer wieder getan wird. Umso wichtiger erscheint um 1900 die pianistische Beschäftigung mit dieser Gattung; gerade die Don Juan-Paraphrase wurde zu einem Prüfstein pianistischer Fähigkeit – auch für einen Beethoven-Interpreten wie Frederic Lamond. Die Aufnahmen von Ferruccio Busoni und Emil von Sauer ermöglichen, diese praktische Auseinandersetzung mitzuverfolgen und einige der Mittel zu erfassen, mit denen diese Interpreten die große Wirkung ihres Vortrags erzielten. Bei dieser Frage ist auch die immanente kompositorische Polystilistik, auf die Hiller anspielt, zu beachten. Spiegelt sich diese auch in der Wahl der

³²⁰ Busoni: Edition. Vorwort, o.S.

³²¹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Emil_von_Sauer_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Emil_von_Sauer_(Komponist)). 28.7.2016

³²² Hartmut Hein, Art. Sauer, Emil von in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26070>, besucht am 20.7.2019.

³²³ Niemann, S. 29

³²⁴ Franz Liszt: Klavierwerke. Emil von Sauer (Hg.). Leipzig 1913-1917.

Interpretationsmittel, oder werden die Wiedergaben gleichmäßig von einem bestimmten Interpretationsstil geprägt?

Wurden Paraphrasen im Allgemeinen um 1900 von der Musikwissenschaft kaum thematisiert, so war die Don-Juan-Paraphrase doch Objekt editorischen Interesses. Für diese Paraphrase liegen nicht nur eine Erstfassung,³²⁵ eine substantielle Revision³²⁶ und eine Bearbeitung für zwei Klaviere von Liszt³²⁷ selbst vor, sondern auch zwei instruktive Ausgaben, eine des Liszt-Schülers Moriz Rosenthal (1862-1946)³²⁸ und eine von Busoni selbst.³²⁹ Auch Emil von Sauer legte im Rahmen seiner Gesamtedition der Klavierwerke von Liszt eine Ausgabe vor.³³⁰ Wie verhalten sich die klingenden Interpretationsdokumente dieser Pianisten zu ihren später entstandenen Ausgaben? Lässt sich daraus der Stellenwert insbesondere der kommentierten Ausgabe von Busoni abschätzen, oder umgekehrt der Welte-Aufnahme als Interpretationsdokument?

Aufnahmen

Daten, Spezifika

Das Abspielen dieser extrem langen Rollen bereitet meist besondere Schwierigkeiten. Beide Rollen tendieren dazu, sich wegen ihrer Massenträgheit nur zögerlich in Bewegung zu setzen, was dazu verleitet, eine rasche Tempoeinstellung zu wählen. Dies hat wiederum zur Folge, dass der Schluss in einer unwirklich schnellen Ausführung erklingt.³³¹ Aber auch eine vorsichtige Extrapolation der Geschwindigkeit im Scan zeigt, dass die Wiedergabe in einzelnen Abschnitten sehr schnell ist, insbesondere in den virtuosen Teilen gegen Schluss der Rollen. Ist es auch dort heikel, über absolute Geschwindigkeiten zu sprechen, so zeigen heute doch vereinzelt Aufnahmen, dass ein annäherungsweise Erreichen dieser Geschwindigkeiten pianistisch möglich ist.³³²

Busoni nahm WR1323 am 16.3.1907 in Freiburg auf, im selben Jahr, in dem sich Emil von Sauers Aufnahme vom 25.11.1905 in Leipzig zum ersten Mal im Katalog findet.³³³ Busonis Aufnahme ihrerseits wird 1910 publiziert.³³⁴ Beide Aufnahmen kosteten rund 50M. Für den optischen Scan wurden Originalrollen aus der Sammlung des Museums für Musikautomaten Seewen verwendet, sie tragen die Inventarnummern LM71639-0012 (Busoni) und LM71639-0157 (Sauer).

Befund

Zunächst ist zu sagen, dass diese Analyse sich formal leicht von der vorhergehenden unterscheidet. Bei der Sonate op.111 schien es notwendig, die chronologische Reihenfolge der interpretatorischen Ereignisse ungefähr einzuhalten. Bei den Paraphrasen entschied ich mich für ein anderes Vorgehen. Einerseits ist dies der pianistischen Komplexität und der schieren Länge des Stücks geschuldet; eine nur

³²⁵ Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. Schlesinger, Berlin. 1843.

³²⁶ Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. Nouvelle édition revue par l'auteur. Schlesinger, Berlin. 1874.

³²⁷ Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. Pour deux pianos. Schlesinger, Berlin 1877.

³²⁸ Franz Liszt: *Don Juan-Phantasie*. Hrsg. Von Moriz Rosenthal. Ullstein, Berlin 1927.

³²⁹ Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. Konzert-Fantasie über Motive aus Mozarts «Don Giovanni» für Pianoforte. Grosse kritisch-instruktive Ausgabe von Ferruccio Busoni. Breitkopf&Härtel, Leipzig. 1918.

³³⁰ Siehe Fussnote 46.

³³¹ Vgl. zB. <https://youtu.be/xNWnVIQ6LHA>, besucht am 5.9.2018, dort insbesondere 10:54ff.

³³² Die meisten aktuellen Beispiele sind bedeutend langsamer, aber der Pianist Hun Chen erreicht durchaus solche Tempi: https://youtu.be/bLy9CNn_X_A, besucht am 20.7.2019

³³³ Vgl. Dangel/Schmitz, S. 48.

³³⁴ *Ibidem*, S. 63., beim Preis gehe ich von einem Druckfehler aus.

annähernd vollständige Beschreibung des zugrundeliegenden close-listening³³⁵ würde die Geduld der Leserinnen und Leser auf eine unnötige Probe stellen, und andererseits scheint mir die Wiederholung von schon im letzten Kapitel erzielten Ergebnissen nicht von besonderem Interesse. Dies gilt insbesondere für die Beobachtung, dass sich Zeitgestaltung beider Pianisten oft an einfachen Relationen orientiert; eine Tatsache, die schon anhand der Verbindung der Variationen des 2. Satzes von op. 111 in der Wiedergabe von Fannie Bloomfield-Zeisler oder der Introdution des ersten Satzes von Frederic Lamond gezeigt wurde. Im Folgenden wird diese Beobachtung nur dort erwähnt, wo sie im Zusammenhang mit zumindest einem der vier thematischen Feldern steht, in die der Befund nun gegliedert ist. Diese Felder thematisieren Erscheinungen, die entweder in den untersuchten Interpretationen von Beethovens op. 111 nicht vorkamen, nicht in dieser Weise vorkamen oder aus werkimmanenten Gründen nicht vorkommen konnten. Diese Auswahl soll den Blick auf das «andere Klavierspiel» ermöglichen, das nicht nur in einem gedacht idealen Raum, sondern in den «Niederungen» der virtuosens Performanz sich ereignete.

Das Verfertigen von Aufnahmeversionen

Es war, wie bereits im quellenkritischen Kapitel betont, ein großer Vorteil der Klavierrollensysteme, dass sie verhältnismäßig lange Aufnahmedauern ermöglichten. Im Gegensatz zur akustischen Aufnahme, deren Kapazität um 1905 nur höchstens vier Minuten betrug, waren bei Welte schon in der Pionierphase ungefähr zwölf Minuten möglich, später wurden Rollen mit noch längerer Spieldauer hergestellt, deren Information komprimiert war; sie mussten dementsprechend langsamer abgespielt werden. Bei der akustischen Aufnahme war es hingegen noch lange unumgänglich, ein Werk radikal zu kürzen, was zu Busonis Abneigung gegenüber dieser Aufnahmetechnik beitrug. Er schreibt an seine Frau von der Mühsal dieser Collagearbeit:

Ein Beispiel: man wünscht den Faustwalzer (der gute 10 Minuten dauert) – aber nur vier Minuten lang! – Da heißt es also rasch zusammenstreichen, flicken, improvisieren, so dass es noch einen Sinn behält [...]³³⁶.

Eine solche Frustration ist in seinem unspektakulären Bericht über die Rollenaufnahme nicht zu spüren.³³⁷

Trotzdem musste im Fall der Don-Juan-Paraphrase auch bei der Welte-Rolle gekürzt werden: Das ganze Stück in vollständiger Form dauert etwa 17 Minuten, was zu dieser Zeit außerhalb der Reichweite des Systems lag. Busonis Version sieht im Überblick so aus, wobei die Länge der fehlenden Passagen behelfsmäßig an einer Aufnahme von John Ogdon (1937-1989) gemessen wurde:³³⁸

Gespielt				Gestrichen			
Taktzahl	Material	Länge (Takte)	Länge (Zeit Busoni)		Material	Länge (Takte)	Länge (Zeit Ogdon)
1 – 44	Ouvertüre, drei Takte Commendatore	44	2'17"				

³³⁵ Der Ausdruck wird im Sinne von Nicholas Cook verwendet, siehe Nicholas Cook: *Beyond the Score*. Oxford, 2013. S. 135-175.

³³⁶ Ferruccio Busoni: Brief vom 20.11.1919, London. In: Busoni. Briefe an seine Frau. Friedrich Schnapp (Hg). Zürich/Leipzig, 1935. S.364

³³⁷ *Ibidem*, S. 127.

³³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oZETQVOSTew>. Aufnahme von 1965. 31.8.2016

44b	Zwischentakt						
45 - 58				etwas Commendatore und chromatische Passagen (Ouvertüre)	18	0'56"	2'52"-3'48"
59 - 247	Überleitung, La ci darem la mano, andiam, andiam, mio bene, Variation 1	196	7'1"				
248 - 282				Variation 2 erster Teil (Scherzo)	34	0'47"	10'50"-11'37"
283 - 337	Variation 2 zweiter Teil, chromatische Skalen	56	1'27"				
338 - 340	Überleitung	2					
348 - 389				ENTWEDER: Fin ch'han dal vino Mittelteil	41		
392 - 469 (352-439)	ODER: DIE LÄNGERE OSSIA-VARIANTE	77	1'59"				
482 - 497 (442 - 457)				Doppelgriffkadenz	15	0'14"	14'02"-14'16"
478 b,c,d (438)	Überleitung	3					
498 - 594 (458 - 554)				Fin ch'han dal vino 1. Strophe	96	0'52"	14'21"-15'13"
595 - 750 (555 - 710)	Fin ch'han dal vino 2. und 3. Strophe, Stretta, T. 733 - 738 zweimal	155	1'43"				
751 - 756 (711-716)				Commendatore	6	0'12"	16'30"-16'42"
757 - 760 (717-720)	Schlussakkorde	3	0'2"				
						181"	
	Summe	536	14'19"		210	3'01"	

Die Taktlängen der gespielten Abschnitte zeigen, dass für Busoni zwei Passagen im Mittelpunkt stehen: Das Thema mit seinen Variationen und die sogenannte Champagnerarie. Die starke Betonung des

Mittelteils fällt noch mehr auf, wenn man die Zeit misst: T. 59-247 dauert 7min, alles andere höchstens 2'. Die gestrichenen Passagen sind alle unter einer Minute lang.

Von den *ossia* werden konsequent die virtuoserer gewählt: T. 41 (abgekürzt), der Kürzungsvorschlag *passez au signe* wird befolgt, T. 107, T. 230ff mit Zweiunddreißigstel, das größere *ossia* ab T. 392. Andere Kürzungsvorschläge ignoriert Busoni.

Emil von Sauer geht hier anders vor.

Sauer						
1 - 346	orchestrals Introduction, Komtur, chromatische Passagen, la ci darem la mano, andiam andiam mio bene, Variation 1, Variation 2	346				
347b-356b	<i>ossia</i> Überleitung	10				
352 - 385	fin ch'han dal vino Mittelteil	4				
				386- 493	mittelteil variation	108
494 - 738	fin ch'han dal vino	245				
				739 - 745	Komtur	7
746 - 749	Schlussakkorde	4				
	Summe	609				115

Sauer respektiert also viel stärker als Busoni den Zusammenhalt der kompositorischen Blöcke. Von T. 1-346 folgt er dem Original. Dann stellt er aus verschiedenen Elementen eine Überleitung her, zuerst benutzt er das *Ossia* 347b-356b, um nach einem Rückgriff auf 352-385 direkt in den Schlussteil überzugehen. Dort lässt er nur, wie auch Busoni, das „retardierende Moment“ kurz vor Schluss T. 739-745 weg. Bemerkenswert ist nicht nur diese im Vergleich zu Busoni klar unterschiedliche Vorgehensweise, sondern auch die Unterschiede im Material, das schließlich erklingt. Sauer spielt zum Beispiel die chromatischen Läufe T. 48ff, die zweite Variation, dafür die Passage 386ff nicht; Busoni geht genau umgekehrt vor. Sauer bringt dafür die «fin ch'han dal vino»-Passage vollständig, im Gegensatz zu Busoni. Als Gemeinsamkeit kann allenfalls gesehen werden, dass keiner der beiden Pianisten eine der bekannten mozartischen Melodien ganz streicht, das wäre aber auch überraschend.

Ab T.338 schlägt Liszt mehrere Varianten vor, neben dem Text eine Kürzung und ein *Ossia*. Sauer ersetzt nun die gekürzten 5 Takte durch 10 Takte aus dem *Ossia*, ohne dieses aber ganz zu spielen. Diese Redaktionsvorgänge zeigen, dass beide Interpreten die Kürzungen als kompositorische Aufgaben sehen, wobei Busoni in seiner kleinteiligen Vorgehensweise stärker in den Text eingreift als Sauer, der eher in großen Blöcken denkt; aber auch er schneidet bei den *ossia*-Varianten ab T. 338 aus verschiedenen Materialien eine eigene Version zurecht.

Physiologische Spuren der pianistischen Ausführung

Diese Kürzungsstrategien von Busoni und Sauer zeigen Unterschiede in Bezug auf das kompositorische Handwerk; die Welte-Rollen bieten aber über diese intellektuelle Dimension einen direkten Zugriff auf die körperliche Ausführung; die unterschiedliche Physis beider Interpreten sollte also in der Rollenanalyse festzustellen sein.

Bereits der Anfang des Stücks zeigt bei beiden Pianisten sehr persönliche Lösungsansätze. Schon im zweiten Takt finden sich extrem unangenehm zu spielenden Triller der linken Hand ab Takt 2, deren Ausführung pianistisch von großem Interesse ist, da sich auch heute noch Pianistinnen und Pianisten mit dieser Passage quälen.

Zunächst fällt auf, dass auf beiden Rollen die Triller den Akkorden extrem dicht folgen. Dies ist deshalb von Bedeutung, weil die Interpreten hier entscheiden müssen, wie sie diese Triller ausführen wollen.

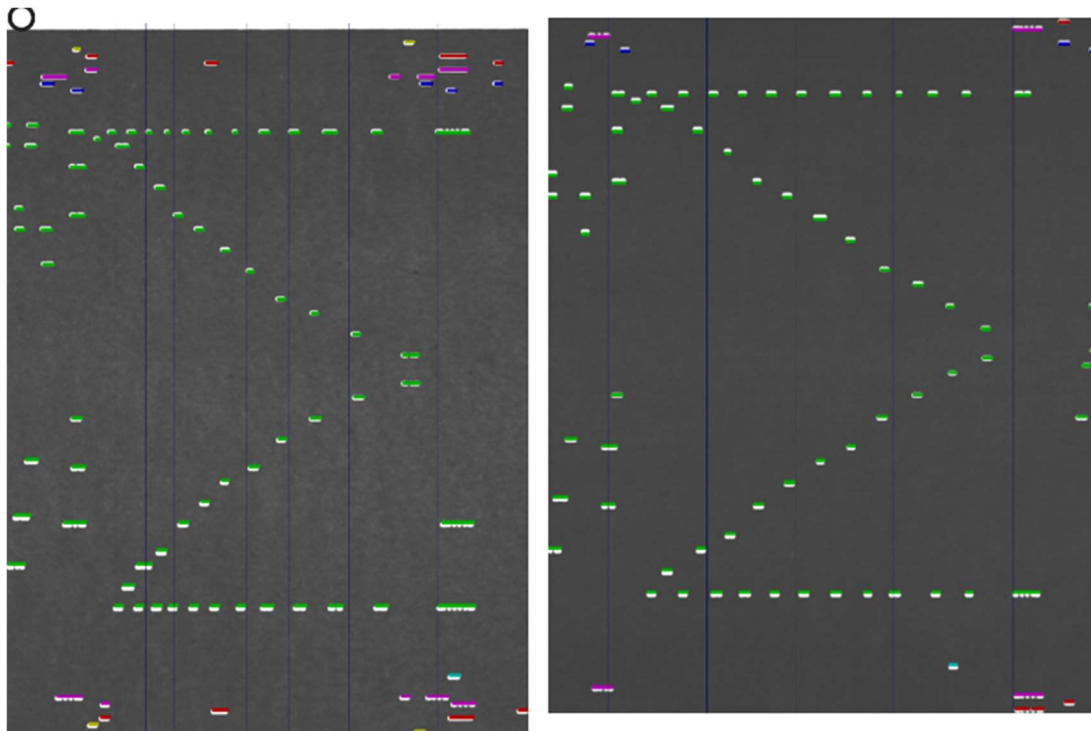
Heutzutage werden diese Triller mit den Fingern der Innenhand gespielt, was mehr oder weniger lange Pausen nach den Akkorden zufolge hat; der Pianist Lang Lang nimmt im dritten Takt sogar die rechte Hand zu Hilfe; aber es gibt auch wesentlich raffiniertere Fingersätze, die die Finger der Innenhand involvieren.³³⁹ Ob Sauer nun mit den Innen- oder den Außenfingern trillert, ist nicht mit letzter Sicherheit festzustellen; zu denken geben jedenfalls die überhängenden c in Takt 3, die zeigen, dass der Daumen mindestens zu Beginn des Trillers nicht beteiligt sein konnte. Da im Folgenden nicht die kleinste Abweichung in der Regelmäßigkeit des Trillers zu sehen ist, scheint es wahrscheinlich, dass hier einige Triller mit der linken Außenhand stattfinden, eine technische Fähigkeit, die ich weder bei mir selbst, im Konzert noch bei einer Suche auf YouTube finden konnte. Busonis Wiedergabe geht hier noch einen Schritt weiter: während Sauer hier wie vorgeschrieben acht Noten pro Viertel spielt, wie er das auch an anderen Orten tut (T.31ff), sind es bei Busoni im Durchschnitt mehr als doppelt so viele. Busoni erreicht dies durch zwei Eingriffe in den Text. Einerseits spielt er eine Variante, die fast so klingt wie das Original, aber entscheidende technische Veränderungen enthält: Die oberste Stimme der linken Hand fällt weg, somit steht der zweite Finger für den Triller zur Verfügung, und zudem trillert er in T. 3 wie auch in der Parallelstelle T.8 mit der oberen statt mit der unteren Nebennote, die sowohl hier wie in der Parallelstelle T. 8 auf eine Obertaste zu liegen kommt. Diese Änderungen erlauben Busoni eine sehr dichte Abfolge der Trillernoten.

Dazu kommt aber auch die Zeitgestaltung der Stelle. Busoni verkürzt zwar die Generalpausen, räumt aber den Trillern deutlich mehr Zeit ein; beim ersten lässt er den Begleitakkord in der gleichen Hand zu Beginn aus, sodass er unbehindert einen Triller mit vielen Tönen spielen kann, beim zweiten Triller führt er eine Verlangsamung durch, die genau ins halbe Tempo führt (T.3, T8.). Hier ist also ein ganz ähnliches Verfahren wie bei den Variationsübergängen von Bloomfield-Zeisler zu sehen, nur dass bei ihr dafür diverse konstruktive Gründe angeführt werden konnten; bei Busoni hingegen scheinen diese Relationen dadurch zu entstehen, dass er dank seiner Bearbeitung etwas bequemer als im Original trillern kann und offenbar einen langen, dichten Triller anstrebt. Dass dabei eine Temporelation entsteht, ist bemerkenswert.

In Sauers Wiedergabe ist von einer solchen fluktuierenden, in metrischen Relationen ihre Grenzen findenden Gestaltung nichts zu sehen. Er verkürzt allerdings auch die Pausen, und dies oft annähernd um ein Viertel. Ein Grund dafür ist nicht festzustellen, es wäre möglich, dass hier der visuelle Eindruck des Spielvorgangs die fehlende Plausibilität liefern würde, zum Beispiel könnte es sich um den akustischen Überrest der Absicht handeln, die Teile möglichst eng zu verbinden. Mit Sicherheit wäre dies aber nur durch die visuelle Geste zu vermitteln, die Aufnahme liefert hier nur einen Anlass für eine Vermutung.

Diese physiologische Bedingtheit der Zeitgestaltung bei Busoni zeigt sich noch klarer bei der Sprungstelle, dem «gewagten Stück» (Busoni, siehe oben), gerade auch im Vergleich zu Sauers Version:

³³⁹ Vrgl. Lang Lang: <https://youtu.be/azo0g3ESENY>. Valentina Lisitsa: <https://youtu.be/TE9g8pW6vGM>; besucht am 10.10.2019.



Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. Die Sprungstelle T. 207, links ein Rollenbild von Busonis Wiedergabe, rechts die gleiche Passage von Emil von Sauer. Die zunehmende Sprungdistanz bei Busoni bewirkt ein *Ritardando*, Sauer bleibt strikt im Tempo.

Die Abbildung der Passage auf der Rolle von Busoni zeigt ein *ritardando*; er gibt also der Versuchung nach, die darin besteht, für die Überwindung der immer grösser werdenden Distanz zwischen den Noten auch mehr Zeit zu verwenden. Es ergibt sich eine asymptotische Kurve, die sich von Sauers fast militärisch wirkender Regelmäßigkeit diametral unterscheidet.

Aber auch in der Interpretation von Emil von Sauer gibt es auffällige Tempogestaltungen; ein Beispiel dafür sind die Passagen ab T. 52 Die Zeitwerte zeigen ziemlich chaotische Schwankungen.

Beim unvoreingenommenen Hören wirkt die Passage jedoch keineswegs willkürlich. Nach mehrmaligem Anhören fällt allerdings auf, dass der relativ ruhige Eindruck darauf beruht, dass die gemessenen Unregelmäßigkeiten den Werten zusätzlicher Schläge nahekommen. Es ist also möglich, relativ gelassen mitzudirigieren, wenn man in Takt 52 sechs Viertel schlägt, und in den folgenden zwei Takten fünf Viertel, um in T. 55 bei vier und in T 56 sogar drei Vierteln als Taktvorzeichnung annimmt.

	ohne metrische Veränderung				
T	52	53	54	55	56
1	66	66	40	84	138
2	80	72		96	32
3	76	92	36	108	
4	58	76		84	
Durchschnitt	66.4	72	98	93	58.5
	metrisch verändert				
1	104	88	96	84	80
2	108	88	96	92	
3	116	100	100	88	

4	104	92	96	100
5	100	100	88	
6	88			
Durchschnitt	103	93.6	95	91

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. T. 52-56 in der Wiedergabe von Emil von Sauer. Zahlenwerte=BpM.

Die Erklärung für dieses mathematische Analyseresultat ist relativ einfach: Sauer spielt so schnell es geht. Die Zeitwerte der ersten drei Takte korrespondieren ungefähr mit der Anzahl Noten, die in einem Takt gespielt werden müssen. Dass Liszt es nicht für nötig befindet, hier korrekt die Anzahl der auf einen Schlag zu spielenden Noten anzugeben, kann ein Hinweis sein, dass er mit einer solchen Erweiterung rechnete. Dies würde heißen, dass wir mit dem Notentext hier nur eine performative Anweisung und nicht ein formal korrektes Abbild der Musik haben, die intendierte metrische Gestalt dieser Stelle also erst durch die Ausführung entsteht. Es scheint, dass gerade solche Stellen wie die oben besprochene, die auf dem Papier kompositionstechnisch sehr schematisch aussehen, durch diese eingeplanten performativen Effekte sehr viel an musikalischem Interesse gewinnen.

Emil von Sauer: Don Juan-Paraphrase T. 52-56. Eine Ausführung, die versucht, alles möglichst schnell zu spielen, ergibt eine neue Metrik, die interessanter erscheint als der schriftliche Eindruck der Stelle.

Insgesamt zeigen sich hier zwei unterschiedliche pianistische Herangehensweisen und ihre Auswirkungen auf das klingende Resultat. Ferruccio Busoni adaptiert durch unauffällige, aber physiologisch sehr wirkungsvolle Veränderungen den Text an seine Pianistik. Dies gibt ihm die Möglichkeit,

wirkungsvollere Effekte zu erzielen, als dies bei einer wörtlichen Befolgung der Notation möglich wäre. Die Zeitgestaltung richtet sich danach, diesen Effekten den gebührenden Raum zu geben; die daraus entstehenden Temporelationen verändern die Komposition grundlegend.

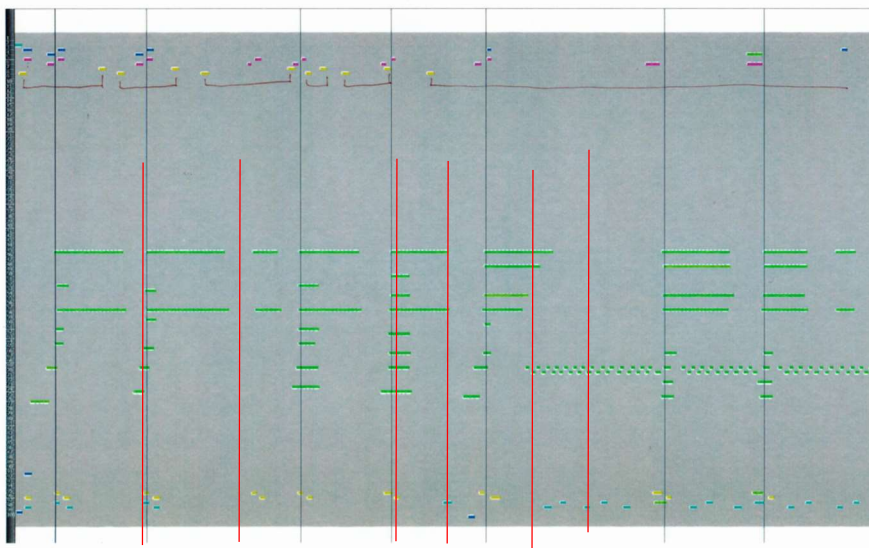
Emil von Sauer hingegen ist dem technischen Detail des Notentexts viel stärker verpflichtet; weggelassene Noten oder Arrangements der technischen Schwierigkeiten kommen in seiner Aufnahme kaum vor. Seine Neigung zum möglichst virtuosen Extrem ergibt auch bei ihm Abweichungen von der Partitur insbesondere bei Stellen, die nur aus Passagen bestehen. Hier wird das klingende Resultat durch die rein virtuose Zielsetzung bedeutend interessanter als das Notat.

Klangfarbe

Es mag zunächst widersprüchlich anmuten, die folgenden Beobachtungen unter dem Begriff der Klangfarbe zusammenzufassen, ist doch auf den ersten Blick gerade die Klangfarbe eine Schwachstelle bei der Speicherung von Interpretationen auf Klavierrollen; Reproduktionsinstrumente speichern nicht den Klang, sondern reproduzieren ihn unter oftmals anderen Rahmenbedingungen, als er eingespielt wurde.

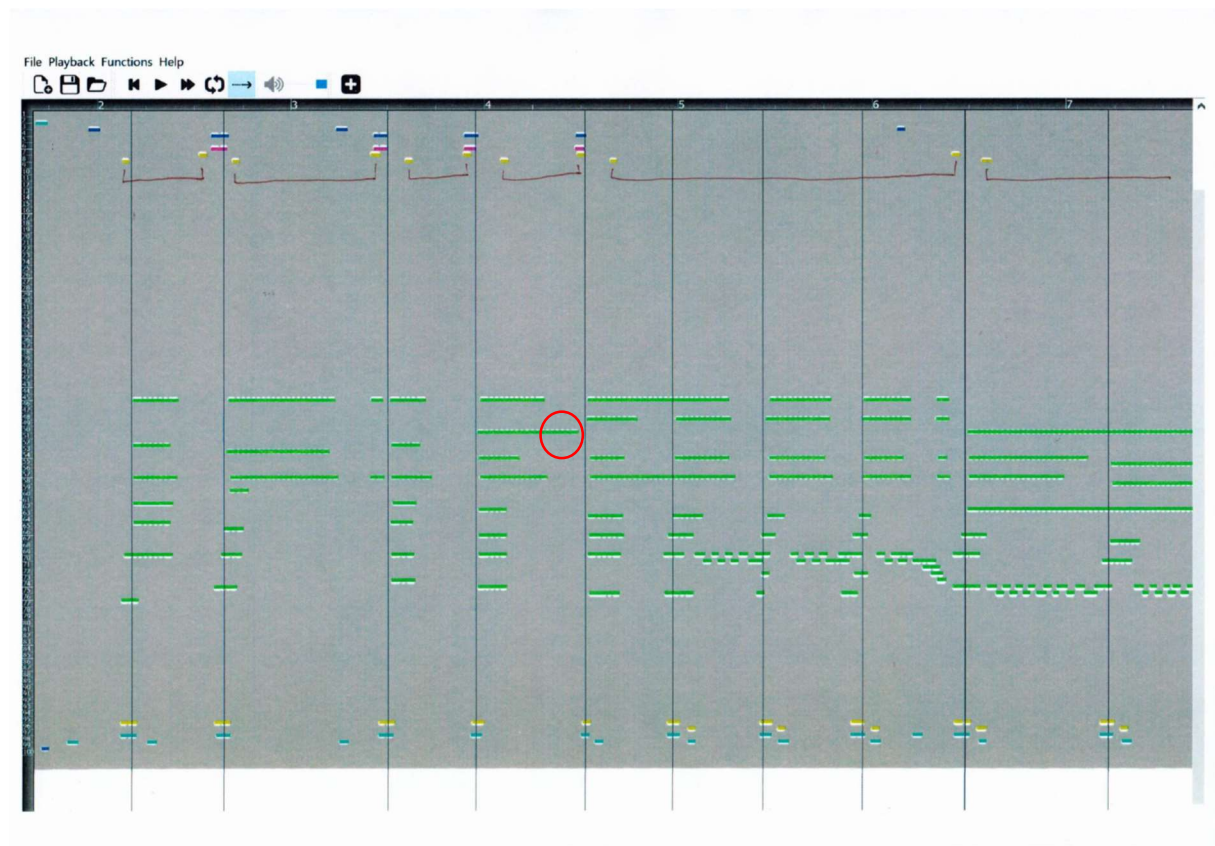
Allerdings gibt es zwei Parameter, die direkt mit der Klangfarbe verbunden sind und die sehr wohl mittels Klavierrollen untersucht werden können, nämlich die Artikulation und die Pedalisierung. In dieser Beziehung bieten beide hier untersuchten Klavierrollen viele Besonderheiten, die Beachtung verdienen.

Wie die Artikulation zur Suggestivität des Klangerlebnisses beiträgt, lässt sich in den ersten Takten der Busoni-Aufnahme zeigen. So differenziert er am Anfang die Hauptstimme, *tenute* nach Liszts Bezeichnung, von den Begleitakkorden, die sehr kurz, mit einem vorgezogenen Bass, abgerissen werden. Auch die anderen Stimmen werden unterschiedlich lange gehalten, die Länge nimmt auf den zweiten Takt zu. Im Unterschied zu Fannie Bloomfield-Zeisler, bei der eine solch differenzierte Behandlung der Tonlängen erstens von der Notation der Partitur induziert war und zweitens wegen der Pedalisierung im Endresultat gar nicht gehört werden konnte, wählt Busoni seine Pedalisierung so, dass dieser Effekt akustisch wahrnehmbar ist. Dabei wird er von Liszts Notation nicht unterstützt. Weder finden sich dort Pausen in den Begleitstimmen, noch können die Pedalanweisungen der Partitur mit Busonis Wiedergabe in Einklang gebracht werden.



Ferruccio Busoni: *Réminiscences de Don Juan*, T.1-2. Tonlängen in Grün, Pedalisierung in Braun. Rot: Das Senken der Dämpfung beendet die Begleitakkorde, die Oktave der rechten Hand klingt weiter.

Wie ungewöhnlich diese Wiedergabe ist, zeigt sich im Vergleich mit Emil von Sauer's Rolle, trotz griff-technischer Parallelen. Auch Sauer differenziert zwischen lang gehaltenen und kurzen Noten, unterscheidet allerdings meist nicht nach polyphoner Funktion, sondern nach Hand: bei den Akkorden der linken Hand verlässt er schnell die Tastatur, die Akkorde der rechten Hand sind so lang gehalten, wie das ein bequemer Anschlag der nächsten repetierten Oktave erlaubt. Eine erhöhte spieltechnische Spannung muss beim Auftakt auf den verminderten Septakkord in Takt 2 stattgefunden haben: die Bindung der Mittelstimme e'-fis' ist sehr unbequem und hat keinen nachvollziehbaren musikalischen Grund als den, dass die allgemeine Spannung der Hand in Hinblick auf den dramatischen zweiten Takt anstieg.



Emil von Sauer: Réminiscences de Don Juan, T.1-2. Tonlängen in Grün, Pedalisierung in Braun. Rot: Spannungslegato vor dem verminderten Septakkord.

Der Unterschied zu Busonis Spielweise besteht, dass diese Ausführung von Sauer in einer Rollenaufnahme keinen klanglichen Effekt hat, da die Pedalisierung die Akkorde in gleichmäßig lang erklingende Blöcke teilt. Bei Sauer verweist dieses Abbild der Kontaktdauern wie bei der Ausführung des Themas der Arietta von Fannie Bloomfield-Zeisler also direkt auf die visuelle Ebene der Interpretation, während eine vergleichbare physische Ausführung bei Busoni auch auf der Klavierrolle einen wahrnehmbaren Effekt hat. Diese weckt Assoziationen zum Orchesterklang, mit kurz abgerissenen Streicherakkorden und einer lang ausgehaltenen Trompetenstimme. Näher an Mozarts Orchestersatz wäre die Auffassung, dass Busoni die Gesangsstimme durch die *tenute* vor den Begleitstimmen heraushebt. Jedenfalls weist diese Spielart über den Klavierklang hinaus auf eine orchestrale Klanggestaltung. Dieser Effekt wird von Busoni in der Fortspinnung dieses Motivs ab T. 13 konsequent beibehalten.

In den Bereich zwischen Artikulation und Pedalisierung fallen die Ausführungen der zahlreichen Fiorituren. Busoni kennt dabei zwei Möglichkeiten: Er benutzt lange Pedaleinsätze, die ein dichtes Klangband

ergeben, oder er spielt ohne den geringsten Pedaleinsatz; oft folgen sich diese beiden antagonistischen Spielarten unmittelbar wie zum Beispiel in der Kadenz T. 215:

The image displays three systems of musical notation for Franz Liszt's 'Réminiscences de Don Juan', T. 215. The first system includes markings for 'rinforza.' and 'dimin. e subito', along with dynamic markings 'ff' and 'p'. The second system features 'poco rallent.' and 'a piacere' markings. The third system includes 'dim. molto', 'a tempo', and 'più dim.' markings. The score is heavily annotated with red and blue lines, arrows, and numbers, indicating specific performance techniques and fingerings. A red arrow at the bottom of the first system points to the right, and another red arrow at the bottom of the third system points to the right.

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan, T.215.³⁴⁰ Pedalisierung der Aufnahme von Ferruccio Busoni. Das Klangband wird von einer Passage ganz ohne Pedal abgelöst.

Die Rolle zeigt dabei ein durchgehendes Non-legato-Spiel. Der aus diesem Zusammenspiel von Artikulation und Pedalisierung entstehende Effekt ist von «höchster Zierlichkeit»³⁴¹ und Raffinement, erfordert aber ein Höchstmaß an Geläufigkeit und pianistischer Kontrolle.

Eine ganze Reihe weiterer ungewöhnlicher Pedal-Effekte fällt bei der genauen Betrachtung auf. Ungewöhnlich erscheinen sie deshalb, weil am Ende des 19. Jahrhunderts die Lehrmeinung galt, dass ein Pedaleinsatz maximal so lange dauern kann, wie sich die Harmonie nicht ändert.³⁴² Im virtuosens Klavierspiel der Jahrhundertwende gab es allerdings Ausnahmen von dieser Regel, die Leopold Godowsky

³⁴⁰ Diese Taktangabe ist problematisch, da die neue Liszt-Ausgabe diese Takte als eine einzige Passage ohne Takteinteilung wiedergibt. Trotzdem richtet sich meine Taktangabe aus Gründen der Kohärenz nach ihr, auch wenn sich dadurch durch Busonis Takteinteilungen mehrere Takte mit der Nummer 215 bilden.

³⁴¹ Vrgl. Godowsky Anweisung für die Chopin-Studie Nr. 25. In: Leopold Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. Berlin, 103. Vol. 2. S. 23.

³⁴² Eine besonders explizite Quelle, die diese Aussage stützt, ist: Anton Rubinstein/ Teresa Carreño: The Art of piano pedalling. Two classic guides. New York, 2003. Dazu ist zu sagen, dass dieses Buch kaum etwas mit Anton Rubinstein zu tun hat; der Autor, Nikititsch Bukhovzev (1850.1897) war wie Sauer ein Student von Nikolai Rubinstein, und seine Abhandlung über den richtigen Gebrauch des Klavierpedals (1896) wurde von Rubinsteins Nachfolger Sergei Taneyev ediert.³⁴²

(1870-1938), Nachfolger von Busoni und Sauer an der Wiener Akademie, im Vorwort zu seinen Chopin-Studien zusammenfasst:

Der Spieler denke daran, dass jede Lage des Klaviers einer anderen Behandlung des Pedals bedarf. Je höher die Lage, um so freier kann das Pedal benützt werden. Ein crescendo gestattet meist ausgiebigeren Gebrauch des Pedals als ein diminuendo, eine abwärtsgehende Tonleiter oder Passage gestattet mehr Pedal als eine aufsteigende. Bei schnellen Läufen sollte das Pedal bei jeder Oktave neu genommen werden, wenn der Anfang der rhythmischen Gliederung mit dieser übereinstimmt; sonst soll nicht die Oktave den Ausschlag geben, sondern der stets wiederkehrende Rhythmus, gleichviel, ob er mehr oder weniger als eine Oktave umfasst. Das Pedal kann bei sehr schnellen Passagen manchmal mit glänzendem Resultat durchgehalten werden. [...] ³⁴³

Ganz im Gegensatz zu Godowskys Beschreibung gibt es in beiden Aufnahmen eine Vielzahl von langen Pedaleinsätzen, bei denen sehr viele Töne des Bassregisters zusammenklingen. So pedalisiert Sauer schon den ganzen Takt 3, trotz Basslage und Harmoniewechsel. Beide Pianisten beachten Liszts Pedalangaben ab T. 315-321 insofern, dass sie die zweitaktige Basspassage durchpedalisieren, was sie bei der dazwischenliegenden Diskantpassage jedoch nicht tun. Dies verstärkt den Eindruck des bruitistischen Ausbruchs. Auch der Pedaleinsatz Emil von Sauers an folgender Stelle scheint bemerkenswert:

The image shows a page of handwritten musical notation for Emil von Sauer's 'Réminiscences de Don Juan', measures 39-51. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation is heavily annotated with red and blue ink, indicating fingerings, dynamics, and phrasing. Key markings include 'accel', 'Ossia:', 'declamato', 'marcato', and 'sotto voce'. The score shows complex rhythmic patterns and dense textures, with many notes and rests. The page is numbered '6' at the top left and '9881' at the bottom center. The publisher's name 'Edition Peters' is visible at the bottom left.

Emil von Sauer: Réminiscences de Don Juan. T. 39-51.

³⁴³ Leopold Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. Berlin, 1903. Vol 1. S. VI.

Hier zeigt sich die ganze Differenziertheit des realen Pedaleinsatzes gegenüber den schriftlich fixierbaren Möglichkeiten. Sauer scheut sich nicht, die ersten zwei Takte trotz aller möglichen Nebennoten wie in der Partitur in ein Pedal zu nehmen. Danach unterteilt er jedoch die geschriebenen Pedale in einer Weise, die nur schwer in die Edition integrierbar wäre. Jedenfalls beachtet er hier Godowskys Rat, die Register unterschiedlich zu pedalisieren. Die Ausführung der chromatischen Läufe in T. 50 sind ein gutes Beispiel dafür, dass die Regel, dass aufsteigende Läufe weniger Pedal vertragen als absteigende, auch umgekehrt werden kann. Die Pedalisierung des nächsten Taktes richtet sich jedoch wieder nach dieser Regel. Dies zeigt, dass gerade Sauer mit seiner strikten Tempoauffassung in Passagen mit sehr vielen Noten durch variable, manchmal von der Partitur oder vernünftigen Grundsätzen inspirierte, manchmal aber auch durch bewusst die Regeln brechende Pedalisierungen seine Klanggestaltung variiert, Phrasierungen anbringt oder für Abwechslung sorgt. Dies gilt insbesondere bei sequenzierten Stellen, die in der heutigen Aufführungspraxis oft hohl und leer klingen. Variable Pedalisierung bei gleichbleibender Textur lässt sich auch bei Sauers Wiedergabe von «andiam, andiam, mio bene» beobachten: von durchpedalisierten Takten (119), geteilten (123), mit Pausen abwechselnden (118) bis zu gar keinem Pedal sind alle denkbaren Varianten vorhanden.

Auffällig ist aber auch der Gebrauch beider Extreme, die beim Pedalgebrauch möglich sind, nämlich kein Pedal zu benutzen oder es für lange Zeit nicht mehr zu verlassen. Dies fällt bei beiden Pianisten auf, die offenbar gerne Stellen ohne Pedal ausführen, bei denen andere Pianisten schon aus technischen Gründen auf seine Benützung angewiesen sind. Hier sei vor allem die 1. Variation erwähnt, bei Sauer ab T 215, oder in der fast pedalloser Ausführung beider Variationen oder die Doppelgriffpassage von T. 179-185.

Das andere Extrem, sehr lange Pedale, stehen bei Busoni oft im Wechsel mit diesen kargen, durch diesen Verzicht hohe technische Ansprüche stellenden Passagen. Eine solche, für den weiteren Verlauf bezeichnende Passage ereignet sich in T. 25ff. Hier öffnet er, nach überaus sparsamem Gebrauch des Pedals in der Eröffnung, plötzlich die Schleusen. Bemerkenswert an dieser Pedalisation ist, dass die Wechsel öfters nicht auf den schweren Zählzeiten liegen, sondern eigene, weder metrisch noch harmonisch zu erklärende Pedalräume öffnen:

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan, T. 26-28 in der Wiedergabe von Ferruccio Busoni. Unsystematische Pedalisierung zugunsten eines orchestralen Effekts.

Der durch diese unkonventionelle Pedalsetzung entstehende Effekt wirkt ausgesprochen orchestral, da bald viele Stimmen miteinander erklingen und sich konkurrenzieren, bald sich kleine Gruppen von Oktavsechzehnteln der linken Hand hervorgehoben werden. Kann hier Liszts Pedalisierung zumindest

als Inspiration von Busonis Ausführung betrachtet werden, so ist die folgende Passage eine kreative Eigenleistung:

The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Réminiscences de Don Juan', measures 33-34. It consists of two systems of piano and bass staves. The score is heavily annotated with handwritten notes in various colors (red, blue, green, purple). The first system includes markings like 'p', 'poco', and 'rinforz. assai'. The second system includes markings like 'p', 'poco', and '14)'. The annotations include fingerings, dynamics, and structural markings like 'A' and 'B'.

Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*. T. 33-34 in der Wiedergabe von Ferruccio Busoni. Das Pedal verbindet Tonika und Dominante.

Hier sind die Pedalangaben in Liszts revidierter Edition deutlich vorsichtiger, obwohl ja eher zu erwarten wäre, dass Liszt' älteres Instrument längere Pedalisierungen erlauben würde als die Klaviere um 1900. Wichtig ist dabei jedoch, die Dynamik von Busonis Spiel einzubeziehen. Durch den Beginn im piano und dem starken crescendo wird der tonikale Takt 33 durch den darauffolgenden dominantischen Takt übertönt, es kommt also nicht zur Polyfunktionalität, sehr wohl aber zu einem extremen Volumenzuwachs.

Im Schlussteil des Stücks finden sich auch die längsten Pedale dieser Interpretation, T. 578-585, T. 586-602 und schließlich T. 612-630 und T. 645-660. Busoni liefert hier für Godowskys Satz «Das Pedal kann bei sehr schnellen Passagen manchmal mit glänzendem Resultat durchgehalten werden» einige exemplarische Belege. Die letzte Wiederholung des Motivs der sogenannten «Champagner-Arie» findet in rasendem Tempo statt und mit einem Pedal, das von T. 644-616 dauert, ohne Rücksicht auf den gelegentlichen Wechsel der Harmonik auf die Dominante. Die Wirkung ist auch in der Welte-Wiedergabe brillant, gewaltsam und heroisch.³⁴⁴ Dies findet auch bei Sauer statt: Hier gelten jedenfalls die Grenzen eines harmonischen Zusammenhangs keineswegs als Grenzen der Pedalisierung.

³⁴⁴ Die Gleichsetzung der Pedalisierung auf der Rolle mit Busonis Spielweise ist hier insofern etwas kritisch, als dass die mir zur Verfügung stehenden Welte-Instrumente etwas anderes tun als von der Rolle verlangt (Niggeler, Seewen, Augustiner-museum). Ein Blick auf die Ausmessung der Pedalbewegung zeigt, dass die Systeme in dieser Schlusspassage so ausgelastet sind, dass der Pedalbalg die Dämpfer nur noch wenig von den Saiten zu heben vermag. Das Resultat ist ein Halbpedal, das zumindest bei der Welte-Wiedergabe eine befriedigende Lösung darstellt. Was Busoni original gespielt hat, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, es ist jedoch anzunehmen, dass diese Lösung entweder Busonis Pedalisierung darstellt oder widerspiegelt, dies mit Unterstützung von Editoren.

32

più animato

alleg. mod. mos.

110 98 101 102

cresc.

5

100 92 104 95 100 95 102 81

Vi = molto più presto

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan, T. 587ff in der Wiedergabe Emil von Sauers. Extrem langes Pedal, das Sauer's Angaben in seiner eigenen Edition widerspricht.

Dieser ungemein kreative Umgang mit Pedalisierung in besonders virtuosen Texturen in Verbindung mit oft scharf markierter Artikulation ergibt in solch pianistisch gewaltsamen Passagen ein «brüllendes», bei Fiorituren ein für den heutigen Hörer impressionistisches Klangbild, das umso mehr als Effekt auffällt, als dass diese Passagen mit secco gespielten Abschnitten abwechseln.

Und schließlich zeigt sich noch eine zusätzliche Funktion des Pedaleinsatzes, die Godowsky impliziert. Die Passage in T. 185 besteht aus Synkopen, die Pedalisierung jedoch erfolgt auf den nicht erklingenden Hauptzeiten.

184

slentando

dolce *dotciss.*

Rhythmischer Pedal

Ferruccio Busoni: Réminiscences de Don Juan. T. 184-186. Pedal auf den Hauptschlägen.

Hier stößt man unvermittelt an eine Grenze des medial Übertragbaren: Diese rhythmische Ersatzhandlung ist auf dem Welte unhörbar. Möglicherweise waren sie es auch *in natura*, allerdings wäre es auch denkbar, dass diese Pedaleinsätze mit dem Fuß etwas rustikaler ausgeführt wurden, dann würde man einen leichten Schlag mittels der Saitenresonanz hören. Was Busonis Spiel entsprach, muss offenbleiben; Welte kann die Stärke und Schnelligkeit des Pedaltritts nicht erfassen, und Busonis akustische Aufnahmen sind aufnahmetechnisch viel zu wenig empfindlich, als dass überhaupt etwas über Busonis Pedalisierung ausgesagt werden kann.

Komplizierte Wiedergabe populärer Themen

«Là ci darem la mano» ist wohl die Melodie, die ein Publikum in erster Linie von einer Don-Giovanni-Paraphrase erwartete; Liszt kam dieser Erwartung nach, jedoch in einer kompositionstechnisch raffinierten Konstellation, denn es wird erst im Verlauf dieses Formteils allmählich klar, dass die populären Melodien «Là ci darem la mano», «andiam, andiam, mio bene» und eine Passage, die aus dem

abschließenden, punktierten Motiv der Szene gebildet ist, ein sehr langes Thema bilden, das danach zweimal variiert wird.

In der Wiedergabe sowohl von Busoni als auch von Sauer zeigt sich jedoch unerwartet, dass der Vortrag ausgerechnet dieser bekannten Melodie sehr komplexe Züge trägt und ein Problem für die Analyse darstellt. Vor allem beim close listening und der darauffolgenden optischen Analyse der Rolle fällt auf, dass sich im Gegensatz zur Ausführung des restlichen Stücks an dieser Stelle außerordentlich zahlreiche und auffällige *Dislocations* ausgeführt werden; dergestalt, dass bei beiden Aufnahmen zunächst unklar ist, wo sich überhaupt die Zählzeiten befinden. Wenn man sich hier für eine Stimme oder Funktion entscheidet, die den Puls tragen soll, so erhält man insbesondere bei der Aufnahme von Ferruccio Busoni sehr inegale Zeitwerte, die ohne erkennbaren Grund hin- und herschwanken; dies entspricht jedoch in keiner Weise dem Höreindruck. Nur unter der Annahme, dass der Hörer einen möglichst gleichmäßigen Puls sucht und instinktiv bereit ist, die Abweichungen davon als zu spät oder zu früh zu hören, lässt sich die Stelle befriedigend analysieren; dies bedeutet, dass manchmal die Begleitung, manchmal die Hauptstimme oder der Bass den Schlag trägt, je nach Wert der vorausgegangenen Zählzeiten.

13

The image shows a handwritten musical score for Franz Liszt's 'Là ci darem la mano' from 'Réminiscences de Don Juan'. The score is annotated with various musical terms and performance instructions in German. It includes markings like 'Duetto. Andantino. mezza voce', 'p e dolce', 'rit.', 'parlando', 'raddole.', and '(a tempo)'. There are also numerical annotations (e.g., 23, 169, 174) and rhythmic diagrams (vertical lines with flags) indicating dislocations. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. T. 69ff, « Là ci darem la mano ». Häufige Dislocations aller Arten.

In dieser Weise betrachtet erweist sich die Dissoziation nicht als zufällig, sondern als komplexe horizontale Verschiebung der polyphonen Vorgänge. So beginnt die Hauptstimme in T. 69 langsamer als die Begleitung, um diese dann zu überholen und wieder zurückzubleiben. Die Begleitakkorde erscheinen oft reaktiv; sind zwei hintereinander zu früh, kommt der nächste zu spät und umgekehrt. Der Bass orientiert sich weitgehend an der Hauptstimme und geht dieser mit einer gewissen Regelmäßigkeit

voraus. Das Tempo ist relativ stabil, die konsequente Achtel-Pedalisierung legt nahe, hier auch in Achtern zu zählen. Dies ergibt ein Tempo von $1/8 = 97-109$; Ausnahmen bilden die Takte 4 und 8 der Phrase, wobei im achten Takt (d.h. T. 76) das Ritardando so groß ist, dass ein zusätzlicher Schlag angenommen werden muss; auch für die Verzierung der Hauptstimme in T. 75 nimmt viel Zeit ein. Ab T. 77 scheint sich die Art des Vortrags zu ändern, die Dissoziation stabilisiert sich insofern, dass die Begleitakkorde entweder mit der Hauptstimme zusammenfallen oder ihr etwas vorausgehen. Das Tempo bemisst sich nun an der Hauptstimme, und der Bass geht immer noch vor. Umso instabiler erscheint von nun an die Zeitgestaltung selbst, mit jedem Schlag ändern sich die Werte, Takt 77 hat zwei sehr langsame Schläge auf 2 und 4, während T.78 plötzlich schnell abgewickelt wird, um in T.79 wieder zu einem Tempo zurückzukehren, das unter der Hälfte der Werte von T. 78 liegt. Bemerkenswert und paradigmatisch für diese Wiedergabe sind jedenfalls die Takte 84 und 85; der Stillstand auf der Synkope und der zögerliche Auftakt werden dadurch kompensiert, dass dazwischen Zeit gespart wird. Das folgende Duett ab T. 99 hat ein schnelleres Grundtempo, das aber volatil bleibt; immer wieder finden sich unvermittelt langsame Schläge, es können drängende (zum Beispiel. T. 105) und retardierende (zum Beispiel T. 104) Phrasenteile unterschieden werden.

Auch in Sauers Version dieses Abschnitts sind rubato und horizontale Verschiebungen sehr auffällig. Die Anmutung ist zwar eine andere, Sauers Version wirkt relativ flüssig, kohärent und scheint die formalen Zäsuren weniger stark zu betonen. Die Hauptstimme erscheint noch etwas unabhängiger. In ähnlicher Weise wie bei Busoni macht es wenig Sinn, die Zeitmessung an eine bestimmte Stimme zu binden, jedoch zeigen sich hier klare Tendenzen: konträr zu Busoni scheint die Hauptstimme den Begleitakkorden voranzueilen, und der Bass wird noch früher gespielt, zum Teil um fast einen Achtel. Sobald sich die Melodie in der Oberstimme befindet (T.80), erscheint ein neues Phänomen: jetzt werden die Akkorde der Begleitung bis auf wenige Ausnahmen arpeggiert. Auf den Phrasenmittelpunkt zielende Beschleunigungen nehmen zu, dafür werden die Phrasenenden mit Fermaten versehen.

Ab T. 87 steigert sich das Grundtempo, es kommt zu drängenden Rubati, und die zweite Strophe T. 99ff scheint zwei Grundtempi zu haben, die sich jeweils nach zwei Takten ablösen: Ein deutlich schnelleres und eines, das ungefähr so langsam ist wie zu Beginn des Abschnitts.

Abschließend sei noch auf eine Stelle aufmerksam gemacht, die in der Wiedergabe von Emil von Sauer in einer anderen Beziehung auffällt: bei «Fin ch'han dal vino», der populären Arie von Don Giovanni, spielt Sauer auffällig differenzierte Artikulationen. Obwohl Liszt ausdrücklich schreibt «il tema e l'accompagnamento staccato» zeigt der Rollenscan lange und kurze Viertel mit einer Konsistenz, die Zufälle oder spieltechnische Sachzwänge ausschließt.

Soweit der Befund; diese Stellen zeigen exemplarisch, dass eine bloße Erfassung der Interpretationsmerkmale nicht selbstgenügend ist; vielmehr stellt sie nur die Grundlage dar für die Beantwortung der Frage, welchen Sinn diese Auffälligkeiten haben.

Kontext

Busonis «kritisch-instruktive» Edition

Sowohl Emil von Sauer als auch Ferruccio Busoni haben die Don-Juan-Paraphrase ediert, allerdings mit ganz unterschiedlicher Absicht und Resultat. Während die Edition Sauers von 1917 im Zusammenhang mit seiner Herausgabe der Klavierwerke von Liszt steht, ist Busonis ein Jahr später erschienene „große kritisch-instruktive“ Ausgabe eine Einzelausgabe, die ihm ein besonderes Anliegen war; an den Liszt-Schüler José Vianna da Motta schreibt er: «Vor 2 Tagen begann ich die Aufzeichnung einer «großen»

Ausgabe der Liszt'schen Don-Juan-Fantasie. Hier über L. u. Mozart zugleich mich aussprechen zu können, ist mir eine reine Freude».³⁴⁵

Diese «kritisch-instruktive Ausgabe» bietet eine synoptische Anordnung von Liszts Notentext in seiner überarbeiteten Version von 1874 mit Busonis Fassung, zusätzlich gibt es ein langes Vorwort und ausführliche Fußnoten.

Das Vorwort beschreibt die Genese des Don-Juan-Stoffes, erwähnt eine gewisse Gleichgültigkeit, die zur Zeit von Busonis Niederschrift bei manchem Musiker gegenüber Mozarts Werk festzustellen sei und die erst die jüngere Dirigentengeneration wirksam bekämpfen könne. Weiter beschreibt Busoni Liszts formales Vorgehen und thematisiert die herausragende Stellung dieser Paraphrase in der Klavierliteratur. Schließlich erklärt er, dass seine von Liszts Notentext oft stark abweichende Version nicht als allgemein- und „endgültige Form“, sondern als Ergebnis seiner nur für ihn maßgeblichen Erfahrung zu verstehen sei.

Die Fußnoten beschäftigen sich mit der technischen Ausführung einzelner Stellen, erklären den Gebrauch der zahlreichen in Liszts Partitur enthaltenen *ossia* und teilen oft den Text und manchmal auch die Melodie des Mozartischen Originals mit. Darüber hinaus geben sie Hinweise auf den Ausdruck ausgewählter Passagen und geben die dramaturgische Konstellation an, auf der dieser beruht, von der «schreckhaften Wucht des ersten Anlaufs»³⁴⁶, vom «Atembeklemmenden»³⁴⁷, von «weltmännischer Beweglichkeit, Sorglosigkeit und sprühender Lebenslust»³⁴⁸ ist die Rede, einmal auch blickt der Zuhörer, «als wie um eine schroffe Wendung des Weges geführt, [...] vom steilen Felsen unvermutet in ein liebliches Tal.»³⁴⁹ die Verwandtschaft solcher Charakterisierungen mit den im vorigen Kapitel angeführten Annotationen Emil Gerbers ist unverkennbar. Als drittes Element finden sich kompositionstechnische Überlegungen; bisweilen führt Busoni Liszt' eigene Bearbeitung für zwei Klaviere als Material für denkbare Varianten an,³⁵⁰ wobei er einmal eine solche Variante in seinen Haupttext hineinnimmt,³⁵¹ und an einem anderen Ort macht er selbst einen Vorschlag zur «thematischen Belebung der Sequenzen».³⁵² Bei den diastematischen Abweichungen von Liszts' Notentext handelt es sich oft um technische Vereinfachungen, wie dies vor allem die erste Seite zeigt, aber auch um die Auslassung von Akkordtönen auf S. 44f. oder um die Vermeidung vieler Sprünge der linken Hand im Schlussteil.³⁵³ Freinotierte Fiorituren werden in Takte eingeteilt, und Liszts Gewohnheit, bei virtuosen Tonleiterpassagen eine unterschiedliche Zahl Noten in einen Takt hineinzufüllen, korrigiert Busoni mit einer mathematisch korrekten Anordnung. Bei pianistischen Effekten schlägt Busoni manchmal Alternativen vor, die meist auf dem Prinzip der Alternation der Hände beruhen.³⁵⁴

Nichts von alledem bei Emil von Sauer. Seine Ausgabe will Liszts Text konstituieren, indem sie ihn verhältnismäßig genau wiedergibt und nur dort eingreift, wo durch Liszts eigene *ossia* ein offener Text zu entstehen droht. Dies entspricht nicht Sauers Absicht; solche Varianten teilt er in der Regel nicht vollständig mit, sondern entscheidet stellvertretend für den Interpreten, dass die öfters im Konzert

³⁴⁵ Ferruccio Busoni/José Vianna da Motta: Briefwechsel 1898-1921. Christine Wassermann-Beirão (Hg.). Wilhelmshaven, 2004. S. 124.

³⁴⁶ Siehe Busoni, S. 3, Fußnote 6.

³⁴⁷ Busoni, S. 6, Fußnote 13.

³⁴⁸ Busoni, S. 48, Fußnote 47.

³⁴⁹ Busoni, S. 12, Fußnote 21.

³⁵⁰ Ibidem, S. 12, S. 24., S. 30.

³⁵¹ Ibidem, S. 54f.

³⁵² Ibidem, S. 41.

³⁵³ Ibidem, S. 50, 54.

³⁵⁴ z.B. ibidem, S. 26, 42.

gespielten Passagen die besseren seien; auf diese Weise präsentiert er einen abgeschlossenen, eindeutigen, «klassischen» Text. Zu dieser Absicht passen auch die Ergänzungen von Pedal- und Arpeggieranweisungen, die Sauer systematisch vornimmt. Manchmal greift er bei der Bogenziehung ein, um noch eine Note über die Halsung oder den Taktstrich hinaus anzubinden oder nach seiner Auffassung fehlende Bindungen zu ergänzen. Insgesamt bietet diese Edition ihres Charakters wegen wenig Stoff für eine Kontextualisierung von Sauers Interpretation; interessanter erscheint die Frage, ob sich Konvergenzen zu Busonis doch so anders sich verhaltenden Edition ergeben.

Im Folgenden konzentriere ich mich also auf die «große kritisch-instruktive Edition»: Wie zeigt sich auf der vorliegenden Rollenaufnahme das Verhältnis von Busonis Spiel zu seiner Edition, die doch eine Summe seiner praktischen Erfahrung sein will?

Zunächst fällt der Anfang des Stückes auf. Dieser wirkt in der Edition sehr sorgfältig ausgearbeitet, und in der Tat finden sich alle Änderungen auch in der Einspielung Busonis: Die abgerissenen Akkorde der linken Hand, die erleichterten Triller, die explizit ausgeschriebenen Arpeggi. Auch Fußnoten, die die Umsetzung eines Affekts beschreiben, treffen auf die Rollenaufnahme zu, wie zum Beispiel die «gemessene (beinahe marschmäßige) Rhythmik, eine Einschränkung im Gebrauche des Pedals» und «sotto voce» ab T. 13 oder das «piano tempestuoso» ab T. 31.

Neben diesen genau nachverfolgbaren Instruktionen gibt es aber auch andere, deren Verhältnis zur Aufnahme komplizierter ist. Zum Beispiel kennt Busoni die Form der präventiven Instruktion. Zu einer der technisch unangenehmsten Stellen dieses Werks schreibt er:

Man muss an diese Passage entschlossen herantreten. [...] Ein Rallentando soll nicht in der Absicht des Spielers liegen; ein solches wird aber immerhin durch die zunehmende Entfernung der Sprünge natürlich entstehen. Trotz aller Übung und Überlegung wird diese «Kadenz» doch immer ein gewagtes Stück bleiben.³⁵⁵

In der Tat ist die Passage auf der Aufnahme genau und sauber, ein kurzes heftiges accelerando am Anfang von T 207 erlaubt nachher ein großes rallentando bis genau zur Hälfte des Tempos. Ebenfalls präventiv ist offenbar die Fußnote in Takt 10 gemeint. Die Instruktion, «die Figur der rechten Hand nicht etwa «bravourös-präluierend» zu schmeißen: sondern geradezu klirrend (getrennt) zu Gehör zu bringen; darum das Zeitmaß auszubreiten» lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Die Ausführung von Busoni aber auch nicht: er wird um einen Drittel schneller als das vorherige Grundtempo, und doppelt so schnell wie der vorausgehende Takt. Diese Fußnote dient also wohl der eigenen, wenn auch vergeblichen Ermahnung.

Ernüchternd ist die Bilanz bei Busonis eigenen *Ossia*: In der Kadenz T. 117 folgt Busoni keineswegs seinem eigenen Vorschlag, sondern der Fassung von Liszt. Auch die Stellen, die er aus der Bearbeitung für zwei Klaviere zitiert, haben in keinem Fall Auswirkungen auf seine Aufnahme. Überhaupt fällt auf, dass Busoni im Verlauf des Stückes immer stärker auf Liszts Original zurückgreift und nicht wie am Anfang der Aufnahme seine eigene Version vorzieht. Paradigmatisch dafür ist der Schlussteil der Paraphrase, in dem sich Busoni in seiner Edition viele diskrete Erleichterungen erlaubt. Um 1905 spielte er hier noch das um einiges schwerere Original.

Was hingegen völlig inkompatibel erscheint, ist die oben beschriebene Ausführung des Variationenthemas. Hier teilt Busoni den Text von «Là ci darem la mano» mit, und schreibt dann: «ist mit «edlem Anstand», einfach und gleichmäßig, zu singen». Weiter könnte eine Interpretation nicht von dieser Beschreibung sein wie das, was sich an dieser Stelle auf Busonis Rolle findet.

³⁵⁵ ibidem, S. 27.

Hier verschafft sich also eine andere Interpretationsweise Raum, die sich nicht nur aus der physiologischen Erfahrung oder aus kompositorischen Überlegungen speist. Um diese Stelle zu kontextualisieren, soll hier auf zwei alte Topoi des Klavierspiels und auf eine historische Klavierrollen-Analyse zurückgegriffen werden.

Gesangs- und Orchesterimitation

Paraphrasen sind Musik über Musik. In Liszts «*Réminiscences de Don Juan*» findet nicht nur eine Auseinandersetzung mit der zugrundeliegenden Oper statt, auch die Aufführungspraxis der damaligen Zeit hinterlässt Spuren in Liszts Komposition; so sind in gesanglichen Stellen ausgeschriebene Verzierungen (zb. «mi trema un poco il cor» T. 104ff) oder *appoggiature* («Fin ch'han dal vino» T.503), häufig. Vor allem mit den Verzierungen scheint Liszt ein ironisches Spiel zu treiben, schon der Lisztsche Haupttext verziert an diesen Stellen reicher, als dies für einen Sänger möglich wäre, Liszts *ossia* indes bieten noch ausgreifendere, die Zurschaustellung vokaler Virtuosität mit pianistischen Mitteln überbietende Girlanden.

The image shows a page of a musical score for Liszt's «*Réminiscences de Don Juan*». It features a vocal line (Soprano) and an orchestral arrangement. The vocal line includes the lyrics: "mi tre-ma un po-co il cor; ma può bur-lar - mian. là mi di-rai di sì; partiam, ben mio, da qui." The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. in La), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Va.), Cello (Z.), Double Bass (D.o.), and Double Bass (Vc. e B.). The score is marked with dynamics like *p* and *mo*.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Là ci darem la mano*. T. 34-39.

The image shows a page of a musical score for Mozart's «*Là ci darem la mano*». It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked with dynamics like *a capriccio*, *graziosamente*, *loco*, *Ossia*, *Piano a non troppo presto*, and *leggierissimo*. The vocal line includes the lyrics: "Là ci darem la mano, in un momento, in un momento, in un momento." The score is marked with dynamics like *p* and *mo*.

Liszt: *Réminiscences de Don Juan*, T.104-107. Mozarts Original und Liszts überhöhende Verzierungen.

Ein weiteres Element sind die dem Orchestersatz nachgebildeten Passagen, bei denen viele Register des Klaviers fast zeitgleich bedient werden. Diese Merkmale laden ein, die Analyse auf zwei alte Topoi des Klavierspiels zuzuspitzen: der Gesangs- und der Orchesterimitation.

Was den Gesang auf dem Klavier betrifft, so zieht sich die Forderung nach einer Imitation der menschlichen Stimme von C.P.E. Bachs Versuch über diverse Lehrbücher des 19. Jahrhunderts bis zur sowjetischen Schule. Inwiefern ist nun in diesen Aufnahmen eine «singende» Ausführung zu hören?

Die aufführungspraktische Forschung hat ein ziemlich genaues Bild, wie die Sänger interpretierten, die Busoni und Sauer vorgeschwebt haben mögen, da aus dieser Zeit viele Gesangsaufnahmen überliefert sind. Will Crutchfield fasst die Punkte, die für eine Klavierimitation relevant sind, sinngemäß so zusammen:³⁵⁶

- Legato. Die Sänger aus dieser Epoche waren stärker an einem legato-Ideal orientiert, was Portamenti, langsame Lautstärkenveränderungen, Aussingen aller Noten etc. miteinschloss.
- Beweglichkeit. Auch wenn das Fioritursingen nach 1850 an Bedeutung verlor, wurden die Sänger in dieser Disziplin immer noch ausgebildet; auch dramatische Stimmen waren fähig, saubere Sechzehntelläufe in schnellem Tempo zu singen.
- Rubato wurde sowohl verwendet als horizontale Verschiebung im Verhältnis zur Begleitung als auch als Veränderung des Hauptzeitmaßes, wobei crescendi oft mit accelerandi, diminuendi mit rallentandi einhergehen.
- Gleichlautende Rhythmen wurden oft variiert, mit einer starken Tendenz zu punktierten Rhythmen. Fermaten wurden lange gehalten, Kadenzen in der Regel mit Ritardandi versehen, Spitzennoten wurden, oft nach einem accelerando, verlängert.
- Rhythmen ordneten sich der Prosodie unter. Verbreitet war zum Beispiel eine frühe Ankunft auf starken Taktzeiten mit unbetonten Silben.

Viele dieser Merkmale lassen sich in beiden Wiedergaben von «Là ci darem la mano» finden. Die konstante Verschiebung der Singstimme gegen die Begleitung entspricht dem Punkt drei von Crutchfield Liste. Unbetonte Silben auf starken Taktzeiten gibt es in diesem Stück nur, wenn man es anstatt in 2/4 in 4/8 auffasst, was zwar der Notation sowohl von Mozart wie auch Liszt widerspricht, jedoch angesichts der dezidiert langsamen Tempi beider Aufnahmen musikalisch denkbar wäre; falls also die Stelle metrisch so aufgefasst würde, dann wäre das frühe Eintreffen der zweiten Silbe von «mano» eine solche «frühe Ankunft». Langgezogene Kadenzen (T. 91) und Spitzentöne mit Fermate (T. 84) finden sich in beiden Aufnahmen mit systematischer Regelmäßigkeit.

Am ergiebigsten ist die Suche nach einer Korrelation zwischen Prosodie des Originals und Ausführung der Lisztschen Übertragung. Busoni thematisiert die Wichtigkeit der Textkenntnis für den Pianisten in mehreren Fußnoten:

«Parlando» (sprechend): wo dieser Ausdruck als Vortragsbezeichnung steht, da ist (wie auch bei «declamato» und «recitando») die Vorstellung eines Wort-Textes der gewollten Ausführung förderlich.³⁵⁷

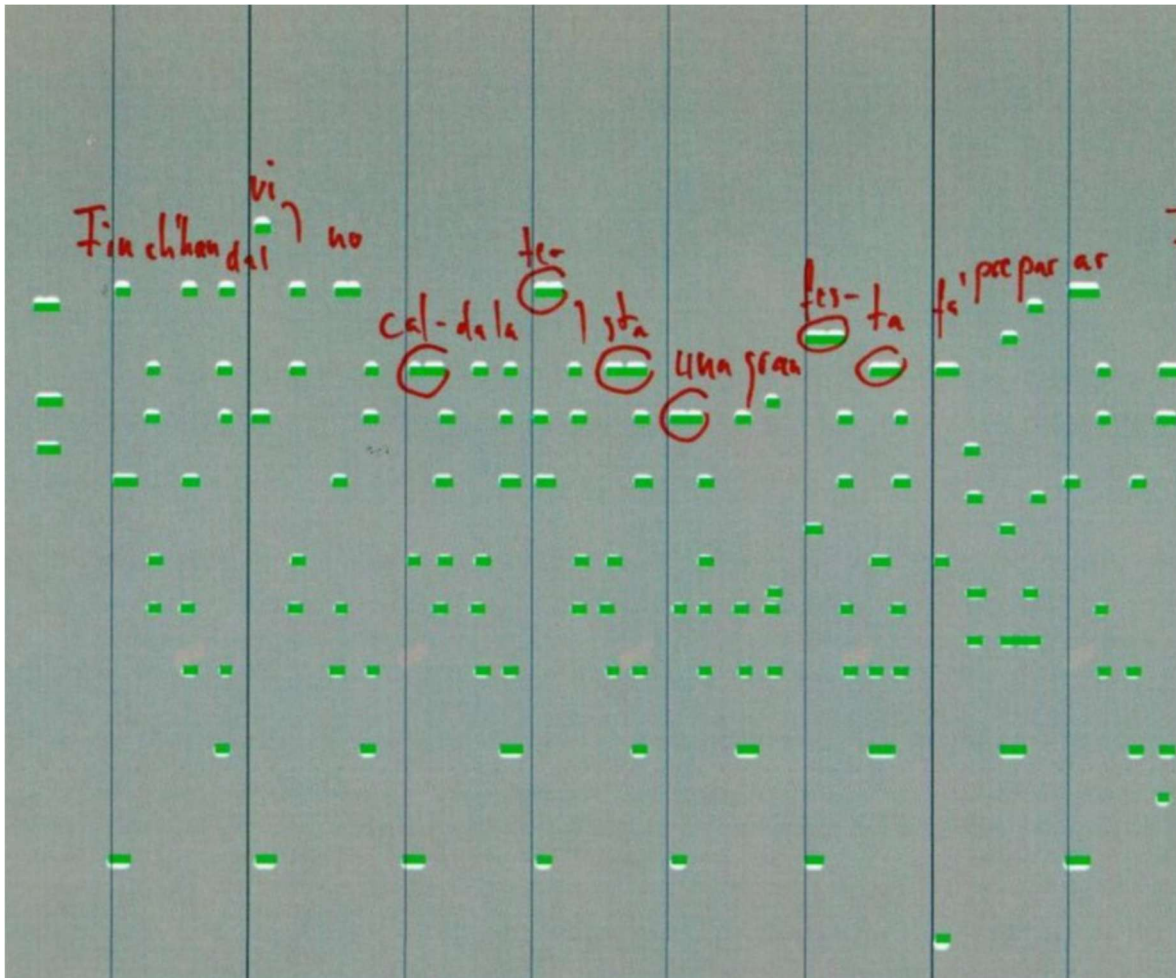
In der Tat lässt sich der syntaktische Einfluss des Originaltextes bei der Antwort Zerlinas sehr deutlich hören. Beide Interpreten setzen bei «Vorrei – e non vorrei» den Gedankenstrich, der für das

³⁵⁶ Will Crutchfield: Vocal performance in the nineteenth century. In: The Cambridge History of Musical Performance. Cambridge, 2012. S. 611-642. Dort: S. 615-617.

³⁵⁷ Busoni. S. 13.

Verständnis der Situation zentral ist, sehr deutlich um, und beide beachten die dramaturgische Situation, indem sie in den ersten zwei Takten dieser Erwiderung stark zögern, Sauer sogar noch mehr als Busoni.

Das aufschlussreichste Beispiel scheint mir aber der Beginn des Schlussabschnitts in Sauer's Ausführung zu sein. Bei der Betrachtung der Rolle fällt auf, dass Sauer hier trotz Liszt's Anweisung «il tema e l'accompagnamento staccato» deutlich unterscheidet zwischen längeren und kurzen Vierteln. Es ist aufschlussreich, diese Artikulation mit dem Text der Arie, den Busoni in seiner Edition auch an dieser Stelle mitteilt, zu vergleichen:



Franz Liszt: *Réminiscences de Don Juan*, T. 498f. Emil von Sauer's Artikulation folgt der Artikulation des Arientexts.

«Fin ch'han dal vino» ist kurz artikuliert ist, «calda la testa» aber lang, und den zweiten Teil des Satzes «Una gran festa fa preparar» fasst Sauer zusammen, indem er mit einem *accelerando* auf *festa* hinzielt; «Fa preparar» ist wieder kurz. Diese Artikulation entspricht genau dem, was beim Gesangsvortrag hörbar ist: die Satzteile mit vielen Konsonanten werden kurz artikuliert, die vokalreichen sind länger. Auch hier, wie zu Beginn, macht Sauer's Pedalisierung die Artikulation zumindest in der Welte-Mignon-Reproduktion unhörbar. Es scheint aber eindeutig, dass beim Spielen dieser Passage der Text mental mitgedacht wurde.

Das „orchestrals Spiel“ ist die andere wichtige Idee, die das Nachdenken über Klavierspiel seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägt. Die Vorstellung, dass das Klavier andere Instrumente imitieren, ja ein ganzes Orchester ersetzen kann, scheint auf Liszt zurückzugehen und gehört seither zu den beliebtesten Gemeinplätzen der Literatur über Klavierspiel. Liszt drückt die Grundidee so aus:

Wir machen gebrochene Akkorde wie die Harfe, lange ausgehaltene Töne wie die Blasinstrumente, Staccati und tausenderlei Passagen, welche vormals nur auf diesem oder jenem Instrument hervorzubringen möglich schien... Das Klavier hat einerseits die Fähigkeit der Aneignung, die Fähigkeit, das Leben anderer in sich aufzunehmen; andererseits hat es sein eigenes Leben, sein eigenes Wachstum, seine individuelle Entwicklung... Mikrokosmos und Mikrodeus...³⁵⁸

Zur Entfaltung dieser Idee trugen insbesondere die Bearbeitungen der Beethovenschen Symphonien durch Liszt bei, die die Grenzen zwischen Klavier- und Orchesterliteratur durchlässig erscheinen ließen; dergestalt, dass die Praxis des Partiturspiels um 1900 zu den bewunderten Fähigkeiten des Klaviervirtuosos gehörte. Camille Saint-Saëns genoss als Partiturspieler einen besonders herausragenden Ruf, und auch Felix Weingartner berichtet von Alfred Reisenauers hervorragenden Fähigkeiten in dieser Disziplin:

[...] Ich ließ die Partitur meiner Oper, die ich zum Zwecke des Vorspielens mitgebracht hatte, auf dem Flügel liegen und unternahm mit Voigt noch einen halbstündigen Spaziergang. Als wir zurückkamen, blieb ich gebannt an der Tür vor Reisenauers Zimmer stehen. Da klang mir meine Musik heraus, so vollkommen und fehlerlos gespielt, wie ich es selbst kaum fertig brachte. Minutenlang lauschte ich, ehe ich mich einzutreten entschloss. „Sie lesen ja fabelhaft Partitur!“ rief ich aus, als Reisenauer sein Spiel unterbrach. Wieder das eigentümliche Zurückwerfen des Kopfes und der etwas scharfe Ton: „Haben Sie etwa daran gezweifelt?“³⁵⁹

Der Gedanke, dass das Klavier ein Orchester ersetzen kann, findet sich mit überraschender Regelmäßigkeit bis ins späte 20. Jahrhundert wieder, er überlebt auch die Paradigmenwechsel der musikalischen Interpretation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und taucht sowohl bei Heinrich Neuhaus wie bei Alfred Brendel auf. Vor allem dieses letztere Buch beinhaltet interessanten Kontext für das vorliegende Phänomen: Brendel bezieht sich dabei oft auf Busoni den «Vollender des Klavierspiels»³⁶⁰ und bietet eine ganze Instrumentationslehre auf dem Klavier.³⁶¹

Wie wird nun diese «Instrumentation auf dem Klavier» in diesen untersuchten Beispielen praktisch umgesetzt? Busoni gibt einige Anhaltspunkte dazu in seiner Edition. In den Fußnoten finden sich immer wieder orchestrale Anweisungen:

Orchesterzwischenpiel, das sich vom Gesungenen unterscheiden soll, und ohne Pedal zu spielen.³⁶²

«Sempre elegante». Hier vollzieht sich die Wandlung vom anfänglichen Solo (Violoncello) zum Tutti (-Bassi), vom schmeichelnden «Legato» zum dreisteren «staccato», ohne dass die Geberde an ritterlicher Anmut etwas einbüßte.³⁶³

«Steinern» schreiten die Posaunen mit der Stimme des Gespenstes.³⁶⁴

Daraus ist zu entnehmen, dass die pianistische Orchestration für Busoni stark mit Pedalisierung und Artikulation verbunden ist. In der Tat finden sich viele solcher auch in der Welte-Reproduktion suggestiver Passagen.

Zu nennen sind da die Effekte besonders langer Pedale in Kombination mit einem langgezogenen Crescendo wie in der Steigerung T. 578-602;³⁶⁵ die Wirkung suggeriert ein Orchester Crescendo, bei dem allmählich immer mehr Instrumente hinzutreten. Ebenfalls bemerkenswert ist die fast pedallose,

³⁵⁸ Franz Liszt: Gazette musicale [Paris, 1837], zitiert nach Oskar Bie: Das Klavier und seine Meister. München 1901, S. 250f.

³⁵⁹ Weingartner: Lebenserinnerungen. Wien 1923. S. 209f.

³⁶⁰ Alfred Brendel: Vollender des Klavierspiels. Zum 30. Todestag von Ferruccio Busoni, 1954. In: Nachdenken über Musik. München 1976. S. 149-155.

³⁶¹ Alfred Brendel: Wie instrumentiert man auf dem Klavier? Liszts Bearbeitungen und Paraphrasen. In: Ibidem, S. 132-139.

³⁶² Busoni, Edition, S. 19.

³⁶³ Ibidem, Edition, S. 25.

³⁶⁴ Ibidem, S. 36.

³⁶⁵ Siehe Anhang 3.1.

streng kammermusikalisch gespielte erste Abteilung der 1. Variation T. 151ff. Die Beziehung von Orchestration zu Wiedergabe ist schon in den ersten Takten ohrenfällig, da Busoni die imaginierten Trompeten gegen die abgerissenen Begleitakkorde *tenute* spielen lässt. Bemerkenswert ist dabei, dass beide Pianisten eine ähnliche Ausführung wählen, dass sie bei Sauer wegen seiner Pedalisierung im Gegensatz zu Busoni nicht hörbar wird und somit, wie die Artikulation des *Arietta*-Themas von Fannie Bloomfield-Zeisler, ein Hinweis darauf gibt, dass die körperliche Ausführung Inhalte transportiert, die nicht im akustischen Resultat hörbar werden.

Es ist ebenfalls wichtig, hier anzumerken, dass dieser dezidiert orchestral wirkende Effekt durchaus nicht auf Mozarts Instrumentation zurückgeht. Die entsprechende Passage «di rider finirai pria dell'aurora» wird mit einem Holzbläsersatz begleitet, die gehaltenen, auf dem Klavier fanfarenartig wirkenden Oktaven gehören zur Gesangslinie. Die Orchestration auf dem Klavier scheint sich also nicht eng an die originale Partitur anzulehnen, sondern oft eher allgemein als orchestral empfundene Effekte aufzusuchen. Zu diesen Effekten gehören auch die Passagen, bei denen virtuose Läufe im Bassregister mit langen Pedaleinsätzen kombiniert werden. Hier kommt es zu einer lärmenden Verunklärung, die durch unerwartete Zusammenklänge wüste harmonische Artefakte entstehen lässt, wie das bisweilen in Bassregistern sehr großer Orchester in Momenten virtuoser Bemühung stattfinden mag.

Trotzdem ist zu sagen, dass diese Erklärungen nur einen Teil der Spielweise beider Interpreten abdecken. Im Folgenden soll ein Vorschlag eines solitären russischen Pioniers der Interpretationsforschung vorgestellt werden.

Die These von Grigory Kogan

Die Sekundärliteratur zu Ferruccio Busoni fokussiert stark auf seine kompositorische Bedeutung; wissenschaftliche Studien zu seinem Klavierspiel sind eher selten. Eine beachtenswerte historische Ausnahme macht dabei die Studie «Busoni as pianist» des russischen Pianisten und Musikwissenschaftlers Grigory Kogan (1901-1979).³⁶⁶ Dieses Studie, die in den Nachkriegsjahren entstand, konnte aus politischen Gründen in Russland erst 1964 publiziert werden; eine englische Übersetzung erschien erstmals im Jahr 2010. In diesem Buch findet sich eines der interessantesten Beispiele für frühe Klavierrollen-Analysen: Kogan stellt hier Busonis Rollenaufnahme der *Rigoletto-Paraphrase*³⁶⁷ derjenigen von Annetta Essipoff³⁶⁸ gegenüber.³⁶⁹ Interessanterweise ergeben sich methodische Parallelen zur vorliegenden Arbeit, obwohl ich Kogans Buch erst gegen Ende des Schreibprozesses kennenlernte: auch Kogan entschied sich für eine komparative Anlage, und auch er wählt als Objekt eine Opern-Paraphrase aus, trotz des zweifelhaften Rufes dieser Gattung.

Wie bereits im Kapitel Quellenkunde angemerkt, ist diese Analyse ein Beleg für die Tatsache, dass es von der Rolle WR 445 mit großer Wahrscheinlichkeit unkorrigierte und ab Werk korrigierte Ausgaben gibt; für Kogans hier vorgestellte Resultate ist dies jedoch nicht relevant. Kogan beschreibt zuerst seine Irritation; trotz der größeren Brillanz von Busonis Aufnahme im Vergleich zu Essipoffs Spiel erscheine seine Interpretation «strange, at times wild in comparison to the traditionally rounded, beautiful playing of the Russian lady».³⁷⁰

Kogan beschäftigt sich dann mit zwei Eigenheiten von Busonis Spiel: mit kompositorischen Veränderungen und der dramaturgischen Darstellung der Charaktere. So macht er darauf aufmerksam, dass

³⁶⁶ Grigory Kogan: *Busoni as pianist*. Translated and annotated by Svetlana Belsky. Rochester, 2010.

³⁶⁷ WR 445.

³⁶⁸ Rsp: Anna Jessipowa (1851-1914), die zweite Ehefrau von Theodor Leschetitzky. WR 1083.

³⁶⁹ Siehe Kogan, S. 47-54.

³⁷⁰ Kogan, S. 47.

Busoni sich beim ersten Auftritt der Melodie «Bella figlia dell'amore» über Liszt hinwegsetzt, indem er mit den repetierten Akkorden am Phrasenende direkt auf Verdis Partitur zurückgreift.³⁷¹ Danach weist er nach, dass Busoni die Charaktere in Verdis Oper, Maddalena, Rigoletto und Gilda durch Temporückerungen besonders plastisch zeichne.³⁷² Aus dem Ausmaß dieser Charakterunterschiede schließt er, dass es sich bei Busonis Darstellung nicht um ein Drama, sondern um eine Nachempfingung einer Theaterproduktion handelt. Er zitiert einen Zeitzeugen:

Busoni's entire attention was directed into a remarkably faithful reproduction of a typical Italian Operatic performance, true to the genre [...] the tenor marched victoriously, the coquette flirted, the heroine declaimed pathetically, the baritone forced his voice with ominous drama; all was prominently displayed.³⁷³

Kogan argumentiert, dass diese ironische Distanz durchaus schon bei Liszt vorhanden sei, dass dies Busoni bekannt gewesen sein musste und dass er deshalb seine Interpretation danach ausgerichtet habe. Bis zu einem gewissen Grad erscheinen diese Schlussfolgerungen einleuchtend und spekulativ zugleich. Sie deckt sich jedoch in keiner Weise mit Busonis Edition; deshalb soll im Folgenden mit anderen Mitteln untersucht werden, ob sie zur Erklärung von «Là ci darem la mano» beitragen kann.

Deutung

Ironische Überhöhung

Gesangsimitation ist eine Erklärungsmodell, um dem auffälligen Vortrag von «Là ci darem la mano» rational beizukommen. Dieses Modell erfasst sicher einen Teil der der Interpretation, und es erklärt einige auffällige Rubati; die horizontale Verschiebung der Stimmen zueinander bleibt dabei aber unberücksichtigt.

Folgt man nun darüber hinaus der These von Grigory Kogan, nämlich dass es sich bei der Wiedergabe der Opernparaphrasen nicht nur um eine idealtypische Nachahmung des Operngesangs, sondern um eine «bemerkenswert getreue Wiedergabe» einer bestimmten Opernaufführung handle,³⁷⁴ so legitimiert sich der Versuch, die oben beschriebenen Irritationen in eine imaginierte theatralische Situation hineinzulesen. Wenn also versuchsweise die einzelnen polyphonen Ebenen personifiziert werden, so lässt sich, immer in enger Anlehnung an die oben beschriebenen Analyseergebnisse, etwa folgende Szenerie denken:

Der Bariton, der das Duett eröffnet, hat eine sehr deutliche Tempovorstellung, und zwar eine ziemlich langsame; er zeigt sich wenig beeinflussbar durch das begleitende Orchester. Der Dirigent, der mit dem ersten Akkord im Verhältnis zum Sänger viel zu früh ist, bremst das Orchester so stark, dass der zweite Akkord zu spät kommt, denn der Sänger scheint auf eine Synkope zuzugehen, die er dann aber doch später als erwartet hervorbringt und damit auch den dritten Akkord des Dirigenten desavouiert. Auch in der verbleibenden Phrase finden sie nicht zu einem gemeinsamen Musizieren; nur der Bassgruppe ist das egal, diese spielt immer zu früh. Nach acht Takten setzen die Bläser ein, wie dies wohl ein Amateurensemble ausführen würde: zu spät, zu langsam, zu laut. Darauf muss der Dirigent den Auftakt des Sängers abwarten. Bei der zweiten Phrase lässt sich der Dirigent auf nichts mehr ein und zieht den Sänger hinter sich her, der eisern schleppt, außer bei der Verzierung, die ihn rhythmisch sichtlich überfordert. Nach den auch hier mühsam einsetzenden Bläsern muss darauf gewartet werden, bis Zerlina Neigung zum Singen eines Auftakts verspürt. Um dem nachzuhelfen, dirigiert der Kapellmeister einen

³⁷¹ Ibidem, S. 48f.

³⁷² Ibidem, S. 50ff.

³⁷³ B.L.Yavorsky, zit. nach Kogan, S. 51.

³⁷⁴ Siehe Kogan, S. 50f.

Schlag zu viel, das heißt einen, um die Bläser zum Schweigen zu bringen, und einen als Auftakt; der Nachteil dieser Operation ist, dass sich auf diese Weise ein Takt mit fünf Achteln bildet, was aber niemanden stört. Zerlina hat im Gegensatz zu ihrem Bühnenpartner keine Tempopräferenz, sondern liebt es, je nach angestrebtem Ausdruck stehenzubleiben oder nach vorn zu stolpern. Das Orchester ist darauf besser vorbereitet und kommt auch gut bei der hysterischen Tempoverschärfung in T.79 mit, niemand rechnet aber mit dem großen *ritardando*, das von den Worten «mio cor» ausgelöst wird: hier tröpfeln die Instrumente nacheinander daher. Immerhin sind die Bläser nun gewarnt und spielen zu schnell. Danach stabilisiert sich das Ganze, und auch die extremen Rubati von Zerlina in den Kadenzen führen nur zu wenig Verwirrung. Der folgende Dialog «*Vieni, mio bel diletto*» «*Mi fa pietà Masetto*» wird agogisch derart stark gezeichnet, dass der Gedanke an chargierende Provinzsänger nur schwer zu unterdrücken ist.

Auch Emil von Sauer wartet mit einer speziellen Lösung auf. Hier treffen wir auf einen musikalisch nicht beeindruckbareren, aber dafür temperamentvolleren Don Giovanni. Er lässt das *dolce* beiseite und singt nach einer Startschwierigkeit im ersten Takt immer vor dem Orchester, das seinerseits bremst, so gut es geht. Die Bassgruppe nimmt diesen Impetus in ziemlich unempfindlicher Weise auf und geht dem Sänger sogar noch voran, was innerhalb des Orchesters Differenzen von fast einem Achtel verursacht. Auch hier dirigiert der Kapellmeister vor dem Einsatz von Zerlina einen Schlag zu viel. Im Folgenden schleppt Zerlina, die Bassgruppe geht voraus, aber die Begleitakkorde werden breit arpeggiert. Diese Spielweise ist nun nicht orchestral. Es bieten sich zwei Erklärungen an: a) Sauer verlässt hier die orchestrale Idee und spielt eine Art sentimentaler Romanze. Allerdings würde das die nach wie vor divergierenden Tempi der simultanen musikalischen Verläufe nicht erklären. Darum gefällt mir besser b) an dieser Stelle wird klar, dass wir es nicht mit Mozarts Orchester, sondern mit einer Bearbeitung für eine Kurkapelle zu tun haben,³⁷⁵ denn hier greift die sonst unterbeschäftigte Harfe ins Geschehen ein. Die Reminiszenz an eine solche Aufführung würde auch die exzessiven Temposchwankungen erklären, zum Beispiel die jeder musikalischen Logik widersprechende Fermate auf der Synkope in T. 84.

Dies würde bedeuten, dass beide Wiedergaben an dieser ikonischen Stelle des Werks nicht nur auf Gesangsimitation zielen, sondern eine ironisch überhöhte Fassung einer Gesamtauführung nachempfinden. Dabei treten insbesondere auch die nicht idealtypischen Merkmale der Aufführung stark hervor: das Misslungene, Manieristische, Skurrile, Seltsame ist besonders charakteristisch und eignet sich deshalb besonders gut als Vehikel der Evokation, ungefähr so, wie Felix Weingartner, Dirigent und Freund Alfred Reisenauers, seine Zusammenarbeit mit Pauline de Lucca (1841-1908) schildert:

Zu dirigieren, wenn sie auf der Bühne stand, war nicht leicht. Sie kümmerte sich wenig um Takt und Rhythmus. „Der Komponist hört's ja doch nicht mehr“, soll sie einmal einem Kapellmeister geantwortet haben, der ihr darüber Vorwürfe machte. Wo so viel Licht war, musste man auch über einen Schatten hinwegsehen können. Ich betrachtete mich als Zuschauer und half mit der Technik, die ich mir bereits angeeignet hatte, leichter Hand darüber hinweg, wenn sie eine Pause oder einen Punkt hinter der Note ignorierte.³⁷⁶

Diese Deutung, so spekulativ sie anmutet, ist jedenfalls mit den sorgfältig erhobenen Befunden der Analyse bis ins Detail vereinbar, und sie kann auch ein Erklärungsmodell bieten für die Tatsache, dass beide Pianisten, deren Spiel doch in vielen Aspekten so unterschiedlich ausfällt, bei der populärsten

³⁷⁵ Vgl. Anton Rubinstein: Die Musik und ihre Meister. Leipzig, 1892. S. 116:«Ich bin aber allen Ernstes der Meinung, dass durch das übermässig viele Musikhören und Musikmachen es z.B. den Componisten heutzutage schwer wird, sich zu concentriren [...], muss er doch [...], müde, vielleicht krank sich in einen Curort flüchtend, sogar da dreimal des Tages Concert anhören! – und wären da noch die Programme aus Tänzen, Volkslieder, Militärmärschen und dergleichen mehr zusammengesetzt- aber nein, es ist wieder die Tannhäuser-Ouvertüre, der Feuerzauber, Mozart, Weber u.s.w. [...] Deshalb kehrt er auch selten von einem Curort vollkommen geheilt heim.»

³⁷⁶ Weingartner. Lebenserinnerungen. S. 419.

Stelle der Paraphrase ein ähnliches Interpretationskonzept zu verfolgen scheinen. Angesichts des Sarkasmus in Busonis Briefwechsel mit José Vianna da Motta oder Emil von Sauers «Lebenserinnerungen» erscheint durchaus nicht ausgeschlossen, dass sich beide Interpreten an dieser Stelle erlauben, ihre Interpretation auf einer ironischen Meta-Ebene anzusiedeln; so wie das ein oben schon angeführtes Zitat von Claude Debussy suggeriert:

Il y a des gens qui ne comprendront jamais la plaisanterie ; pourquoi donc serait-il défendu à M. C. Saint-Saëns d'avoir de l'humour ?³⁷⁷

Nach dieser Deutung folgen nun zwei Thesen, die sich von dieser hermeneutischen Ebene entfernen; eine beschreibt eine Besonderheit des physiologischen Spiels, und die zweite beschäftigt sich mit der Bedeutung des performativen Akts für die vorliegenden Aufnahmen.

Die unsichtbare Geste

Geste und Musik finden aus technischen Gründen in der Reproduktion von Musik erst spät zusammen. Es gibt einige frühe Filmaufnahmen von Musikern bei der Ausübung ihres Berufs, wie zum Beispiel die kurzen Filme, die den Dirigenten Arthur Nikisch im Jahr 1913³⁷⁸ oder Camille Saint-Saëns sowohl als Dirigent wie auch als Pianist von 1915 zeigen;³⁷⁹ natürlich sind diese Aufnahmen Stummfilme. Auf der Seite des Klanges ist die Informationslage ungleich besser; wenn man, dem Standpunkt dieser Arbeit gemäß, die Klavierrollen zu den akustischen Aufnahmen hinzunimmt, erweist sich dieses Gebiet sogar als ausgesprochen weitläufig. Es könnte aus diesem Grund versucht werden, eine Hierarchie in absteigender Wichtigkeit zu propagieren: als Wichtigstes das klangliche Ereignis, dann die visuelle Verdeutlichung von Affekt und musikalischer Faktur, schließlich die Spielbewegung, die nur für den Spezialisten interessant ist: in einer ähnlichen Logik schließt Hermann Gottschewski die Spielbewegung aus seiner Theorie der musikalischen Bewegung aus.³⁸⁰ In der Tat fand in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, also zur Zeit der hier diskutierten Aufnahmen, eine Diskussion über die Thesen von Eugen Tetzl³⁸¹ und Friedrich Adolf Steinhausen³⁸² statt, deren Standpunkt, dass der Klavierklang allein von der Hammergeschwindigkeit abhängt und insofern nicht von einer besonderen Bewegungsqualität des Anschlags beeinflusst werde, noch lange kontrovers beurteilt wurde.³⁸³

Diese historische Diskussion muss hier nicht weitergeführt werden. Jedoch scheint es aufschlussreich, dass die Spielbewegung, wie sie sich aus den auf den Welte-Mignon-Rollen sichtbaren Kontaktdauern erschließt, nicht nur die klaviertechnische Herangehensweise der Spielenden in erstaunlich genauer Weise zeigt, sondern dass diese Spielbewegungen Auskunft geben können über das musikalische Denken der Ausführenden, auch wenn die unmittelbare Wirkung dieser Bewegungen in der Welte-Reproduktion unhörbar bleibt. Fanny Bloomfield-Zeislers Umgang mit den Artikulationsbögen der *Arietta*, Emil von Sauers orchestrale Vorstellung des Beginns der *Don-Juan Paraphrase*, seine den Arientext spiegelnde Artikulation im Schlussteils des Stücks sind bedeutsame Seiten ihres Vortrags, die aber eher sicht- als hörbar waren. Die Verdeutlichung musikalischer Zusammenhänge durch eine musikalisch inhaltvolle Spielbewegung scheint also Teil des Klavierspiels um 1905 gewesen zu sein, die virtuose

³⁷⁷ Claude Debussy: Vendredi saint. In : La Revue blanche, 1.5.1901, zitiert nach: *Monsieur Croche*, Paris 1987, S. 25.

³⁷⁸ <https://youtu.be/XuFReWTLmM0>, besucht am 10.11.2019.

³⁷⁹ <https://youtu.be/5Z9kAJUTWUA>, besucht am 10.11.2019.

³⁸⁰ Vgl. Gottschewski, S. 166ff.

³⁸¹ Eugen Tetzl: Das Problem der modernen Klaviertechnik, verfasst von Eugen Tetzl unter Beratung von Xaver Scharwenka. Leipzig 1909.

³⁸² Friedrich Adolf Steinhausen: Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Leipzig 1905.

³⁸³ Vgl. Carl Adolf Martienssen: Der schöpferische Klavierunterricht. Leipzig, 1954.

Spieltechnik war nicht nur Mittel zum Zweck, sondern diente darüber hinaus direkt als Ausdrucksträger.

Das Primat der Performativität

Wenn man nun alle Resultate dieser Analyse zusammennimmt, ist es erstaunlich, wie wenig davon auf den überlieferten Notentext von Liszt zurückgeht. Im vorigen Kapitel war zu spüren, mit welchem Verantwortungsbewusstsein sich Frederic Lamond und Fannie Bloomfield-Zeisler der historischen Bedeutung und der konstruktiven Komplexität der letzten Sonate Beethovens stellen. Durch diese kontrollierte, ideengesteuerte und konzeptionell durchdachte Spielweisen entsteht paradoxerweise ein Spannungsverhältnis zum Notentext, das diese Interpretationen charakterisiert. In den «*Réminiscences de Don Juan*» hingegen, so wie sie sich in den Aufnahmen von Ferruccio Busoni und Emil von Sauer zeigen, herrscht fröhliche Kreativität, und zwar unabhängig davon, ob die Interpreten als Editoren dieses Stücks eher einen klassischen Text oder eine instruktive Edition vorgelegt haben. Offenbar bewirkt die Tatsache, dass dieses Stück jahrzehntelang im Repertoire der Pianisten verblieb und unzählige Male öffentlich vorgetragen wurde, einerseits durch seine extremen technischen Anforderungen eine allmähliche Anpassung und Veränderung der Komposition, wie sie Busonis Edition ausnahmsweise auch als Notentext sichtbar wird; offenbar entstanden diese Veränderungen nach und nach, in der Aufnahme von 1905 findet sich die Bearbeitung des Anfangs, um 1918 kamen einige weitere Veränderungen hinzu, insbesondere die technische Entschärfung des abschließenden Teils. Andererseits entstehen durch den Akt der körperlichen Ausführung Strukturen der Zeitgestaltung und Farbflächen, von denen der Leser des Notentexts nichts ahnen kann. Darüber hinaus, und das zeigt nur Busonis Edition, löst der lange Umgang mit dem Stück eine Suche nach kompositorischen Alternativen aus, wie den Einbezug von Varianten aus Liszts Fassung für zwei Klaviere. Und schließlich, da sind sich beide Pianisten wieder einig, ist es erlaubt, bei der populärsten Stelle des Stücks gekonnt Schabernack zu treiben. Diese Form der pianistischen Selbstautorisation, die in diesem Repertoire an die Stelle der Autorisierung durch den Notentext des Komponisten tritt, löst offenbar bei beiden Interpreten eine Vielzahl von kreativen Lösungen aus; im Rückblick finden sich auch in der Art der Pedalisierung von Frederic Lamond, der ja wie oben beschrieben trotz seiner Reputation als Beethoven-Interpret diese Paraphrase zumindest einmal vorgetragen hat, Ansätze zu ähnlichen Phänomenen. Unter diesem Aspekt betrachtet kann die schon um 1900 als veraltet geltende Gattung der Klavierparaphrasen durchaus als Vorahnung von avantgardistischen, performativ geprägten Musik-Konzepten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstanden werden; auch hier spielt die «Emergenz»,³⁸⁴ das heißt das Auftauchen von Inhalt durch den Akt der Ausführung, eine wichtige Rolle. Franz Liszt wäre demnach, nicht nur wegen seines Spätwerks, sondern auch wegen solcher Stücke wie der «*Réminiscences de Don Juan*», ein Vorläufer der musikalischen Moderne.

³⁸⁴ Vrgl Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012 oder Dieter Mersch: *Ereignis und Aura*. Berlin 2002.

Valses lentes, vales brillantes: Französische Walzer in der Ausführung ihrer Komponisten

Die ersten beiden Analysen untersuchten Aufnahmen, die sich in unterschiedlicher Weise im Spannungsfeld zwischen geschriebener und gespielter Interpretation bewegten. In der dritten Analyse soll ein spezifisch aufführungspraktischer Blick auf ein engbegrenztes Feld das Panorama des Klavierspiels um 1905 ergänzen; es werden zwei französischen Klavierwalzer in der Ausführung ihrer Komponisten untersucht. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Analysen besteht nun das synoptische Element nicht mehr im Vergleich desselben Werks in verschiedenen Interpretationen, sondern im Vergleich derselben persönlichen und kompositorischen Konstellation mittels vergleichbarer Werke. Diese beiden Klavierwalzer, *La plus que lente* von Claude Debussy und *Valse nonchalante* von Camille Saint-Saëns sind in jeder Hinsicht kleiner als die vorhergegangenen Objekte der Analysen; es handelt sich um kurze Gelegenheitskompositionen. Aber gerade dies macht den konzeptionellen Reiz einer solchen Wahl aus, denn nach der Beschreibung einiger interpretativer Strategien, die zur Bewältigung langer, bedeutungsaufgeladener, hochvirtuoser und polystilistischer Stücke angewandt wurden, erscheint es wichtig, Interpretation auch dort zu beobachten, wo diese dramatischen Adjektive nicht zutreffen. Dass die Komponisten ihre Stücke selbst spielen, fügt dieser Analyse ein zusätzliches Element hinzu, nämlich das des performativen Verhältnisses des Autors zu seiner Komposition.

Ausgangslage

Klavierwalzer im langen 19. Jahrhundert

Bei der Beschäftigung mit dem Klavierwalzer um die Jahrhundertwende lässt sich ein Ungleichgewicht zwischen musikalischer Bedeutung und schriftlichem Kontext feststellen. Walzer scheinen weder den Komponisten noch den Kritiker besonders kommentarbedürftig, und die damalige Musikwissenschaft nimmt den Walzer nur in den Blick, wenn es darum geht, ihn national oder regional zu vereinnahmen.³⁸⁵ Anders jedoch zeigt sich die kompositorische Situation: Seit seinem Aufkommen pflegen der Kunst-Walzer und der Tanzwalzer einen regen kompositorischen Austausch; der Walzer wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt in wichtigen Werken der Instrumentalmusik angewandt, er ist Strukturträger, Symbol, Zitat und, wie noch zu zeigen sein wird, Traditionsreservoir; dies gilt von Mozarts Zeit bis über die Auflösung der Tonalität hinaus.

Eine Nachzeichnung des um 1900 ausgetragenen Streits der Musikwissenschaft um die Herkunft des Walzers ist hier nicht notwendig, da er kaum Berührung mit der Ausführung dieser Musik aufweist;³⁸⁶ Tatsache ist, dass nach der französischen Revolution der Walzer ungemein populär wurde; Sir John Dean Paul schildert eine Walzerveranstaltung im Pariser Tivoli um 1802:

Deux cent couples environ y prennent part, accompagnés d'une musique très lente, tournant autour de la plate-forme. Les attitudes des femmes sont agréables et entraînantes, pour ne pas en dire plus.³⁸⁷

Interessant ist hier die Bemerkung, es sei zu sehr langsamer Musik getanzt worden. Remi Hess gibt hier MM=60 an, „le même que celui de la volta“, leider ohne zu sagen, auf welchen Notenwert sich die

³⁸⁵ Vrgl. Remi Hess: *La valse*. Paris, 1989. S. 22-93.

³⁸⁶ Während französische und italienische Autoren eine Abstammung von der italienischen *volta* annahmen, waren deutschsprachige Forscher der Ansicht, eine Abstammung von Ländler und anderen volkstümlichen Tanzformen nachweisen zu können. Diese Kontroverse kann nachgelesen werden in: Remi Hess: *La valse. Révolution du couple en Europe*. Paris, 1989, und Tobias Widmaier s.v. Walzer in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hans-Heinrich Eggebrecht, Albrecht Riethmüller (Hg.) 1971-2005.

³⁸⁷ Vrgl. Hess. S. 110f.

Angabe bezieht und auch ohne Verweis auf die Quellen seiner Erkenntnis.³⁸⁸ Die napoleonischen Kriege verbreiten diese Version des Walzers in Europa, aber auch die Restauration hat mit dem Pariser *Bal de l'Opéra* eine Walzerinstitution³⁸⁹.

Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstehen einige emblematische Werke, die die Gattung des Kunstwalzers nachhaltig und langandauernd beeinflussen: Webers «*Aufforderung zum Tanz*» (1819), Chopins «*valse mélancholiques*»³⁹⁰ (ab 1824) und vor allem Schuberts «*Valses nobles*» (1827) und «*Valses sentimentales*» (1825), die gerade in der französischen Musik modellhaft wirkten.³⁹¹ Liszts Walzer, die für Camille Saint-Saëns Vorbildfunktion³⁹² hatten, waren schon recht weit von ihrem populären Ursprung entfernt:

Gibt man ihm [Liszt] nur eine halbe Andeutung, ihn aus Laune auch einmal zum Tanz spielen zu hören, so gibt er ohne Umstände nach und freut sich sehr herzlich, wenn man nach seinem originell-feurigen Galop chromatique nicht getanzt werden kann.³⁹³

Dies nimmt die Entwicklung der Musikgeschichte des Jahrhunderts voraus, an dessen Anfang populäre und elitäre Musik sich weniger durch ihre Stilmerkmale als durch ihre unterschiedlichen sozialen Milieus unterscheiden, während am Ende des langen 19. Jahrhunderts eine scharfe Trennung der Genres steht, dergestalt, dass die Hauspianisten der Firma Welte bei Aufnahmen von «Unterhaltungsmusik» Pseudonyme annehmen.³⁹⁴

Ein für diese Analyse wichtiges Ereignis fand am 20.10.1837 statt. An diesem Datum gab Johann Strauss d.Ä. sein erstes Konzert in Paris, zusammen mit dem damals dominierenden Walzerorchester der Kapitale, dem Ensemble unter der Leitung von Philippe Musard (1792-1859). Viele wichtige französische Komponisten waren anwesend; aufgezählt werden Adolphe Adam, Daniel-François-Esprit Auber, Hector Berlioz, Luigi Cherubini, Jacques Fromental Halévy und Giacomo Meyerbeer.³⁹⁵ Berlioz reflektiert das Ereignis in einer ausführlichen Kritik, in der er seiner Begeisterung über das Wiener Orchester und seinen Leiter Ausdruck verleiht. Er konstatiert nicht nur die Professionalität und Brillanz der Gäste, diese sei durchaus nicht eine exklusive Wiener Errungenschaft. Die eigentliche Überlegenheit des Strauss'schen Stils habe rhythmische Gründe. Einerseits seien die Wiener Musiker geschickter darin, die schwierigen Rhythmuswechsel zu meistern; andererseits habe diese Geschicklichkeit aufführungspraktische Konsequenzen:

C'est grâce à cette maîtrise que la coquetterie du rythme prend tout son charme [...] je suis persuadé que ce succès est dû à l'accent rythmique des valse plutôt qu'à leur grâce mélodieuse ou à leur orchestration brillante. Strauss se promène dans un univers dont Beethoven et Weber nous ont ouvert les portes [...]³⁹⁶

Fast 50 Jahre später spricht Desrat immer noch von «Les Autrichiens, nos maîtres en la valse, aussi bien pour la danse que pour la musique».³⁹⁷ Dieser *accent rythmique*, von dem Berlioz spricht, ist sowohl kompositorisch wie aufführungspraktisch zu verstehen, aber worin er bestand, wird aus der Kritik nicht

³⁸⁸ Ibidem S.114.

³⁸⁹ Ibidem S. 145.

³⁹⁰ Vrgl. Alfred Strenger: Studien zur Geschichte des Klavierwalzers. Frankfurt. 1978. S. 89.

³⁹¹ Vrgl. Strenger, S. 24f.

³⁹² Vrgl. Strenger, S. 110.

³⁹³ Zit. nach Strenger S. 89.

³⁹⁴ Aus Hans Haas wird John Hare, aus Hans Häusser Jean Maison, und aus Heinz Munkel Henry Dark, denn im Dunkeln ist gut munkeln.

³⁹⁵ Strenger, S. 158 ff.

³⁹⁶ Zitiert nach Hess S. 161f.

³⁹⁷ Desrat, S. 376.

klar. Umso reizvoller ist die Frage, die sich daraus ergibt: in welchen agogischen Nuancen bestand der Unterschied zwischen einer französischen und einer Wiener Ausführung des Walzers?

Um 1900 ist der Walzer in Paris omnipräsent. In der Saison 1898-1899 werden 376 größere und 321 kleinere Ballsäle gezählt, in denen zusammengenommen die unglaubliche Zahl von 3126 Bällen stattgefunden haben soll; zusätzlich gibt es acht institutionalisierte, «permanente» Bälle, «où l'on danse toute l'année»;³⁹⁸ man kann sich dabei fragen, wie die anderen Bälle auf solche Zahlen kommen konnten, wenn sie nicht quasi durchgehend Veranstaltungen abhielten. Klar ist jedenfalls die ungeheure Verbreitung des Walzers, und das Wort von der «valsomanie»³⁹⁹ scheint gerechtfertigt.

Komponisten spielen eigene Werke: Camille Saint-Saëns und Claude Debussy

Als Komponist erfährt Camille Saint-Saëns heute oft eine bisweilen etwas gequält anmutende Wertschätzung; Peter Jost bezeichnet ihn als einen der wichtigsten Komponisten seiner Zeit, um ihm dann aber eine «relative Entwicklungsarmut seines Kompositionsstils» und ein «immenses, aber ungleichwertiges Oeuvre» zu bescheinigen.⁴⁰⁰ Seine lange Lebenszeit, die mehrere musikalische Paradigmenwechsel umfasste, war dabei einer konstanten Rezeption abträglich:⁴⁰¹ er war zwei Jahre jünger als Johannes Brahms, überlebte diesen aber um 23 Jahre, den 25 Jahre jüngeren Gustav Mahler um 10 Jahre; in seinem Geburtsjahr schrieb Chopin seine erste Ballade; in seinem Todesjahr war Arnold Schönberg 47 Jahre alt, und Edgar Varèse konzipierte sein Orchesterwerk „Amériques“. Galt er in seiner Jugend als progressiv wegen seines Eintretens für Schumann und Wagner, so war er insbesondere für Claude Debussy ein Symbol des Akademischen, das überwunden werden musste (aber auch ihn überlebte Saint-Saëns um drei Jahre).⁴⁰² Sein Ansehen als Interpret unterlag diesen Veränderungen jedoch kaum. Er war nicht nur ein kompositorisches, sondern vor allem auch ein pianistisches Wunderkind, wie unter anderem das Programm des Klavierabends zeigt, den er am 6. Mai 1846 mit einer Beethoven-Sonate als Zugabe beschloss.⁴⁰³ Liszt hielt ihn „pour le premier organiste du monde“⁴⁰⁴ und förderte ihn; Saint-Saëns ist der Widmungsträger des 2. *Mephisto-Walzers*, und Liszt transkribierte einige seiner Orchesterwerke für Klavier, unter anderem den *Danse macabre*. Als Pianist wurde Saint-Saëns bis in hohe Alter großer Respekt gerade von Fachkollegen entgegengebracht, vor allem auch im Ausland, wo er noch im hohen Alter erfolgreich konzertierte, während er als Komponist in Frankreich schon lange als Reaktionär galt.⁴⁰⁵ In dieser Spätzeit entstanden zwölf Aufnahmen für das Welte-Mignon, die ein Repertoire von Beethoven über Chopin bis zu eigenen Werken zeigen. Er spielte auch für andere Rollensysteme Aufnahmen ein, mit über 70 Jahren scheint ihm das immer noch leicht von der Hand gegangen zu sein.

³⁹⁸ Vrgl. Hess, S. 232.

³⁹⁹ Dieser Ausdruck scheint sehr alt zu sein, er findet sich schon in Rudolf Hirsch: Galerie lebender Tondichter. Biographisch-kritischer Beitrag. C.Reichard, Wien, 1836. S. 163.

⁴⁰⁰ Peter Jost, Art. Saint-Saëns, Camille, Würdigung in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47411>, besucht am 13.12.2019.

⁴⁰¹ Eine zeitgenössische Einschätzung dazu: Jacques Handschin: Camille Saint-Saëns. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1930. Zürich 1930.S. 32.

⁴⁰² Vrgl. Claude Debussy: Au concerts Colonne. Gil Blas, 16.3.1903. In : Monsieur Croche. Paris 1987, S. 122ff.

⁴⁰³ Gallois, S. 19.

⁴⁰⁴ Peter Jost: s.v. Camille Saint-Saëns, in MGG online <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg03481&v=1.0&q=debussy&rs=id-6b386424-b7e0-9a9c-b376-6b8a71e0efac>, besucht am 23.7.2018.

⁴⁰⁵ Vrgl. Michael Stegemann : Camille Saint-Saëns. Hamburg 1988, S. 60.

Claude Debussy und Camille Saint-Saëns standen sich gegenseitig ausgesprochen kritisch gegenüber.⁴⁰⁶ Diese gegensätzlichen Positionen zeigten sich nicht nur im ästhetischen Gebiet, sondern auch in ihrer unterschiedlichen Haltung zum Klavierspiel.

Claude Debussy trat 1872 ins Conservatoire de Paris ein. Sein Lehrer Antoine Marmontel urteilte über seinen jungen Schüler, dass er sich zwar nicht fürs Klavier, so doch umso mehr für die Musik interessiere.⁴⁰⁷ An den konservatoriumsinternen Wettbewerben nahm er mit wechselndem Erfolg teil. Zuerst waren die Beurteilungen seines Vortrags des 2. Konzerts von Chopin und dessen *f-moll-Ballade* eher positiv, 1876 spielte er jedoch Beethovens *Sonate op.111* und ging damit leer aus.⁴⁰⁸ Dabei ist zu beachten, dass diese Preise Ausbildungsstufen bezeichnen: Kein Preis bedeutete ein vollständiges Scheitern. In der classe d'accompagnement, ein Fach, das Blattspiel, Transponieren, Partiturspiel und Generalbass umfasste, erhielt er 1880 einen Premier prix.⁴⁰⁹ Zur Zeit der Welte-Aufnahme hatte er wahrscheinlich den zweiten Band der *Préludes* beendet, sein Klavierwerk lag in der Hauptsache schon vor. Da Debussy sehr ungern reiste und auch keine Fremdsprachen beherrschte, ist die Annahme von Dangel/Schmitz, dass der Aufnahmeapparat von Welte nach Paris geschafft wurde, sehr plausibel. Ein genaues Datum ist nicht bekannt, es muss zwischen den Aufnahmedaten der Rollen vor WR 2719 und nach WR 2888 liegen,⁴¹⁰ das heißt zwischen 1912 und 1913.⁴¹¹ Während also Camille Saint-Saëns zu dieser Zeit als aktiver Klaviervirtuose ungeteilte Bewunderung erntete, war der 27 Jahre jüngere Claude Debussy ein arrivierter Komponist, der als Pianist schon lange keine Bühne mehr betreten hatte.

Die Kompositionen

« La plus que lente »

Debussy komponierte dieses Einzelstück 1910 kurz nach der Publikation des ersten Bands der *Préludes*. Das Periode der «*valsomanie*» war zu dieser Zeit schon einige Jahrzehnte alt und scheint bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs angedauert zu haben. Der Titel «*la plus que lente*» zeigt eine gewisse Ambivalenz der Gattung des Klavierwalzers gegenüber; er besagt, dass dieses Stück eine Steigerungsform des beliebten *Valse lente* sei; um eine *contradictio in adjecto* zu gebrauchen: ein extremes Salonstück. Andererseits stand auf Debussys Arbeitstisch bis zu seinem Tod ein Abguss der Skulptur «*La valse*» von Camille Claudel (1864-1943); diese gilt als ein Hauptwerk der Bildhauerin.

Entgegen Debussys Absicht wurde das Gelegenheitsstück so populär, dass er eine «Kaffeehaus-Instrumentierung»⁴¹² herausgab, die er für ein «Zigeuner»-Ensemble schreibt, weshalb das Cymbal eine wichtige Rolle erhielt. Diese Bearbeitung «à la Bierstuben» stellt selbst eine Verfremdung dar, deren Klangcharakter aus der Klavierversion nicht hervorgeht.⁴¹³

Der Tonfall des Stückes, seine relativ harmlose Pianistik und die metrische Regelmäßigkeit machen den Eindruck einer gewissen musikalischen Beiläufigkeit. Harmonisch bietet sich jedoch ein komplexes Bild: Für sich allein stehende Septakkorde wechseln mit konventioneller Walzerharmonik ab, kurze modale

⁴⁰⁶ Vrgl. zb Claude Debussy : Entretien sur le prix de Rome et M. Saint-Saëns. In : Monsieur Croche. Paris, 1921. S.19-30, dort S. 25ff.

⁴⁰⁷ Edward Lockspeiser, Harry Halbreich: Claude Debussy. Paris 1962. S. 50.

⁴⁰⁸ Nach Jean Barraqué. Claude Debussy. Berlin 2018. S.

⁴⁰⁹ Vrgl Thomas Kabisch s.v. Claude Debussy. In: MGG online.

<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg03481&v=1.0&q=debussy&rs=id-6b386424-b7e0-9a9c-b376-6b8a71e0efac>, besucht am 23.7.18.

⁴¹⁰ Vrgl. Dangel/Schmitz, S. 25.

⁴¹¹ Ibidem, S. 528.

⁴¹² Vrgl. Strenger S. 114.

⁴¹³ Vrgl. Udo Zilkens: Debussy spielt Debussy. Köln, 1998. S. 56-59.

Passagen und ein für Debussys Schreibweise von 1910 erstaunlich wagnerianisches Zwischenspiel bewirken, dass dem scheinbar harmlosen Stück eine hintergründige Komplexität zukommt. Alfred Strenger spricht von der *Décadence* des Walzers,⁴¹⁴ was sich in der Vortragsbezeichnung «molto rubato con morbidezza» widerspiegelt.

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'La plus que lente' (Mittelteil). The score is divided into three systems. The first system is marked 'Retenu' and 'En animant', with dynamics 'p' and 'pp'. The second system is a continuation of the first. The third system is marked 'Cédez', 'Cédez encore plus', and 'Tempo animé', with dynamics 'p' and 'f'. The score features complex harmonic structures and a wagnerian harmonic expansion.

Claude Debussy. *La plus que lente*. Mittelteil mit an Wagners Tristan-Harmonik erinnernder Erweiterung der Tonalität.

[Valse nonchalante op.110.](#)

Das Schreiben von Walzern muss für Camille Saint-Saëns zu den kompositorischen Fingerübungen gezählt haben. Die ersten Kompositionsversuche des Wunderkindes bestanden aus *galops* und Walzern.⁴¹⁵ Walzer kommen in seinem Werk immer wieder vor, als Teile eines Zyklus wie die *Etude en forme de valse*, das Finale aus den *6 Etudes pour le piano op. 52* (1877), *Menuet et valse op. 56* (1872), der Elephant und der Kuckuck im *Carnaval des animaux*, oder als Einzelstücke, dann jeweils mit einem beigefügten Adjektiv im Titel; manchmal in traditioneller Manier, wie zum Beispiel die *Valse mignonne* (1896) oder die *valse langoureuse* (1903), bald auch leicht ironisch wie im Titel *Valse canariote* (1890) oder *wedding cake* (1886). Die *valse nonchalante* entstand 1898, Saint-Saëns gab, wie Debussy, eine Orchestration heraus. Auch eine Bearbeitung des *Faust-Walzers* von Charles Gounod ist erwähnenswert (1887). Immerhin sind zwei seiner Welte-Einspielungen solche Walzer, sie stehen neben symphonischen Klavierauszügen seiner eigenen Werke oder dem 2. Satz der *Sonate op. 31/1* von Ludwig van Beethoven. In der einzigen Filmaufnahme, die Camille Saint-Saëns beim Klavierspielen zeigt, spielt er

⁴¹⁴ Strenger S. 113.

⁴¹⁵ Jean Gallois: Camille Saint-Saëns. Spirmont 2004. S. 17.

die *valse mignonne*.⁴¹⁶ Die Audiospur dieser Filmaufnahme stammt aus dem Jahr 1919, man kann also sagen, dass Klavierwalzer Saint-Saëns von frühester Jugend bis mindestens zwei Jahre vor seinem Tod begleiteten. Diese Klavierwalzer sind in der Regel konventionell gebaute Stücke, die oft beiläufige, aber relativ aufwendige Virtuosität demonstrieren. Auch die *Valse nonchalante* macht hier keine Ausnahme, eine eingängige Melodie eröffnet das Stück, gefolgt von Passagenwerk über die gleichbleibende Begleitung der linken Hand. In den nachfolgenden Wiederholungen werden diese Teile ausgezeichnet. Bemerkenswert ist ein quasi rezitativischer Teil, dessen Begleitfiguren in Liszt'scher Manier in Kleinstich notiert sind. Der folgende Übergang zeigt plötzlich eine ambivalente, chromatisch angereicherte Harmonik, die Fallhöhe des kunstvoll einfach gehaltenen, rückwärtsgewandten Walzerstils zur erweiterten Tonalität um 1900 wird für einen Moment fühlbar.

28

The image shows a musical score for Camille Saint-Saëns' *Valse nonchalante*, op. 110. It consists of two systems of music. The first system has a piano part in the lower register and a vocal line in the upper register. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the vocal line has a melodic line with some grace notes. Dynamics include *p* and *dim.*. The second system continues the piano part and adds a vocal line. It includes markings for *Rit.*, *a Tempo*, and *espressivo*. The piano part continues with its accompaniment, and the vocal line has a more expressive melodic line. Dynamics include *p* and *pp*. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major/C minor).

Camille Saint-Saëns: Valse nonchalante op.110. Erweiterte Tonalität und kunstvolle Einfachheit innerhalb weniger Takte.

Befund

La plus que lente

Die durch den Titel geweckte Erwartung eines außerordentlich langsamen Walzers wird nicht erfüllt. Vielmehr wirkt Debussys Ausführung ausgesprochen flüssig, bisweilen sogar hastig. Überdies ist eine kleinräumige agogische Unruhe zu verspüren, die Rubati scheinen eine große Amplitude innerhalb kurzer Zeit zu haben. Es gibt allerlei Unterschiede zu Debussys eigener Partitur, vom rhythmischen Detail bis zur Auslassung einer ganzen Passage.

Diastematik

Die Abweichungen zum Notentext können in drei Kategorien eingeteilt werden: Die konsistenten, durch Wiederholung bestätigten Veränderungen, die Ausnahmeereignisse und die performativen Details, die sich an der Grenze des Notierbaren bewegen. Ein paradigmatisches Beispiel für die erste Kategorie findet sich gleich am Anfang: Die Bassfigur ist in der Partitur ein zweitaktiges Ostinato, der erste Takt besteht aus Vierteln, der zweite aus einem Achtel, einem punktierten Viertel und einem Viertel.

⁴¹⁶ Stummfilm von Sacha Guitry, synchronisiert mit der Audio-Aufnahme vom 24.11.1919, <https://youtu.be/MA1ffxiCOU8>, besucht am 23.7.2018.

Dies wiederholt sich dreimal und ist Teil des Hauptthemas. Debussy verwandelt dies in ein einaktiges Ostinato; der Rhythmus von Takt 2 wird überall angewandt, dies trifft sowohl für den Anfang wie für die Wiederholung in T. 18 zu.

Lent (Molto rubato con morbidezza)

PIANO *pp*

T. 1f, T. 18f: Debussy vereinfacht seine eigene Komposition, indem er die Figur der linken Hand vereinheitlicht.

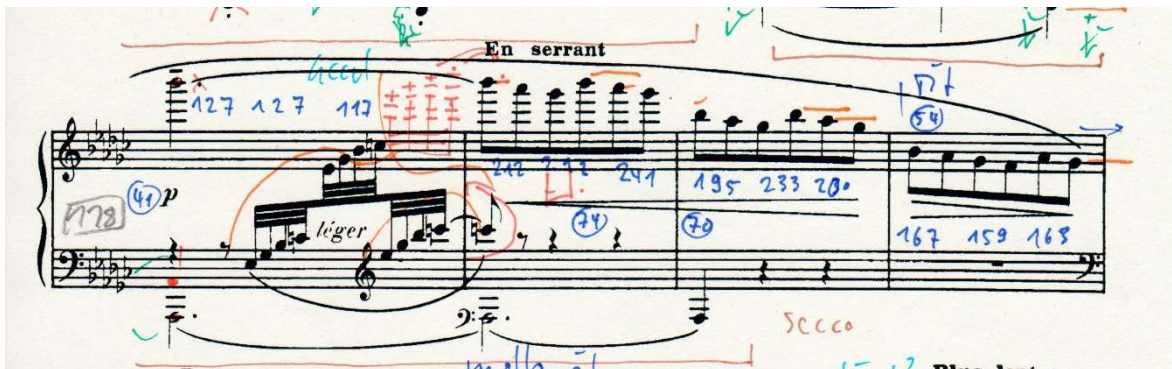
Eine ebenso konsistente, wenn auch kompositorisch weniger bedeutende Änderung findet sich in T. 68 und seiner Parallelstelle T. 128: Die Erweiterung des Arpeggios reicht in dieser Variante bis zum Spitzenton.

En serrant

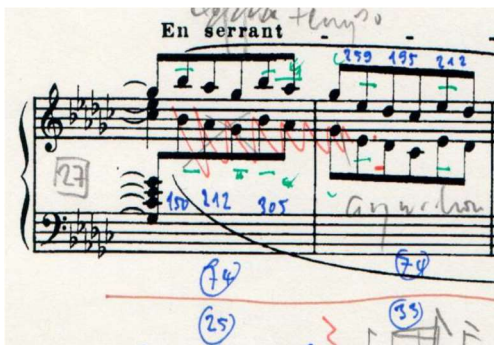
dim. - - p *léger*

T. 68, T. 128: Das Arpeggio wird bis zum Liegeton der rechten Hand verlängert.

Was auskomponierte Wiederholungen betrifft, so ist in der Aufnahme oft eine Angleichung zu beobachten: Die fehlende linke Hand in T. 27 entspricht den Varianten T. 69 und T. 129.



Claude Debussy: La plus que lente, T. 128-131. In der Reprise wird die Passage ab T.129 nicht in Oktaven verdoppelt.



Claude Debussy: La plus que lente, T. 27-28. Debussy gleicht die Exposition der Reprise an.

T. 110 der Reprise wird gemäß T. 8 der Exposition vereinfacht. Und auch die oben besprochene Veränderung des Bassostinatos entspricht T. 76, zumindest auf dem Papier, denn in seiner Wiedergabe spielt Debussy den hinzugefügten Basston auf dem dritten Schlag so früh, dass ein neuer Rhythmus entsteht.

Zahlreiche Abweichungen betreffen nicht die eigentliche kompositorische Substanz, sondern ihre klangliche Realisierung im Klaviersatz: manchmal fügt Debussy Oktavierungen hinzu oder lässt solche weg. Stellvertretend dafür ist der Schluss ab T. 140, der durch diese subtilen Änderungen farbenreicher wirkt als in seiner schriftlichen Gestalt:

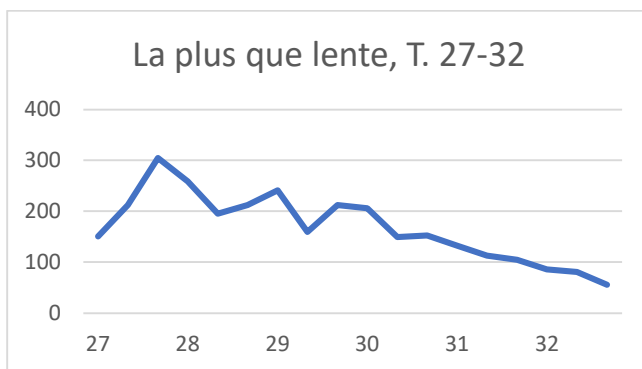


Freier Umgang mit Oktavierungen: der Schluss des Stückes in Debussys Wiedergabe.

Zeitgestaltung und Dislocation

Zu den Abweichungen, die sich an der Grenze des Notierbaren bewegen oder diese überschreiten, gehören vor allem die Tempogestaltung und die Freiheit in der vertikalen Organisation. Hier erscheinen Häufigkeit und Amplitude wichtig, denn bis zu einem gewissen Grade sind beide Phänomene stilimmanent, ihr Fehlen wäre höchst erklärungsbedürftig. Im vorliegenden Fall machen aber gerade die Quantitäten deutlich, dass es sich hier um mehr als um eine allgemein verbreitete Manier handelt. Die Tempoverteilung zeigt unüblich große Unterschiede:

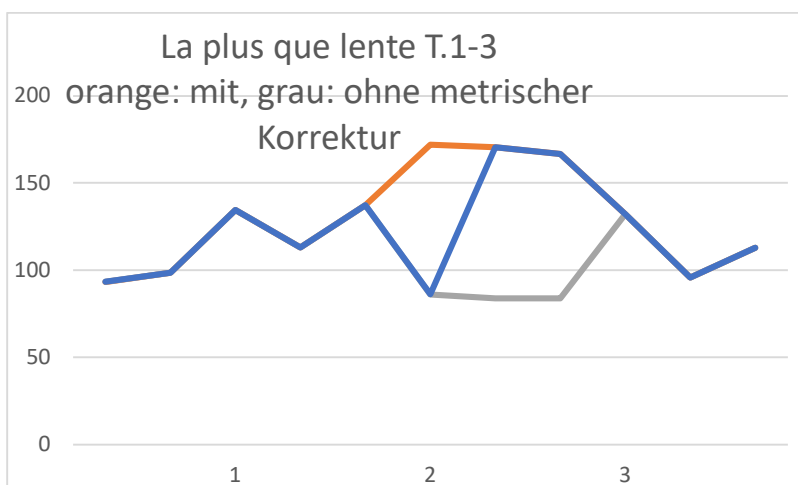
Die Extreme finden auf sehr kleinem Raum statt. Besonders schroff wirken hier die Passage T. 27-32 und ihre Parallelstellen. *En serrant* bedeutet hier keineswegs *schneller werden*, sondern löst einen Sprung zum doppelten Tempo aus, *retenu* hingegen, das eigentlich *langsamer sein* bedeutet, verwandelt sich in ein *ritardando*, das sich dem Stillstand annähert.



T. 27-32, X-Achse: Taktnummern, y-Achse: BpM, Messung in Vierteln. Statt der notierten Agogik findet ein *ritardando* statt, das, gemessen am schnellsten Schlag, in einem sechsfach langsameren Tempo endet.

Verstärkt wird dieser Effekt durch ein nicht notiertes *retenu* im vorhergehenden Takt. Dies widerspricht direkt der Anweisung *animez un peu* aus T. 23, deren Geltungsbereich sogar mit einer unterbrochenen Linie verdeutlicht wird. Ähnlich auffällig ist Ausdeutung von *rubato* in T. 41, *retenu* in T. 16, *en serrant* in T. 38 und *Rubato* in T. 41.

Aber auch ohne Tempoanweisungen im Text ist die Amplitude der Zeitgestaltung auf engem Raum extrem. Dies zeigt schon paradigmatisch der Anfang. Diese Art der Zusammenfassung des zweiten Taktes ist so brüsk, dass ohne weiteres ein Taktwechsel gehört werden kann:



Claude Debussy: *La plus que lente*, Anfang in Debussys Wiedergabe. X-Achse Taktnummern, y-Achse: BpM, Messung in Vierteln. Es zeigt sich eine Art *Trompe-l'oreille*: Die Abweichungen im Takt zwei sind so groß, dass metrische Änderungen eine

leichter nachvollziehbare Zeitgestaltung ergeben würden. Rot: Tempokurve unter Annahme von zwei Vierteln und vier Achteln im T. 2. Grün: Annahme von zwei Achteln und vier Sechzehnteln in T. 2.

Es fällt auf, dass sich diese starken Verkürzungen in den meisten Fällen auf die Schläge zwei und drei beziehen; dies ist unter anderem auch in T. 33, T. 43, T. 14 und T. 77 zu sehen.

Die Verkürzung des ersten Schlags ist ebenfalls zu beobachten, wenn auch weniger häufig: T. 104f und vor allem T. 52. Diese ganze Stelle erscheint besonders interessant, da sich hier, in einem traditionellen Walzersatz, beide Tendenzen ablösen. Die Verzögerung in T. 44 ist ein verbreiteter Auftakt, die folgenden Takte 45-47 verkürzen den zweiten und dritten Schlag, T. 48 wird wieder auftaktig verbreitert, T. 49 ist als Höhepunkt singulär, der folgende Takt gehorcht dem Schema der T. 45f, aber von jetzt an wird der erste Schlag verkürzt bis T. 55.

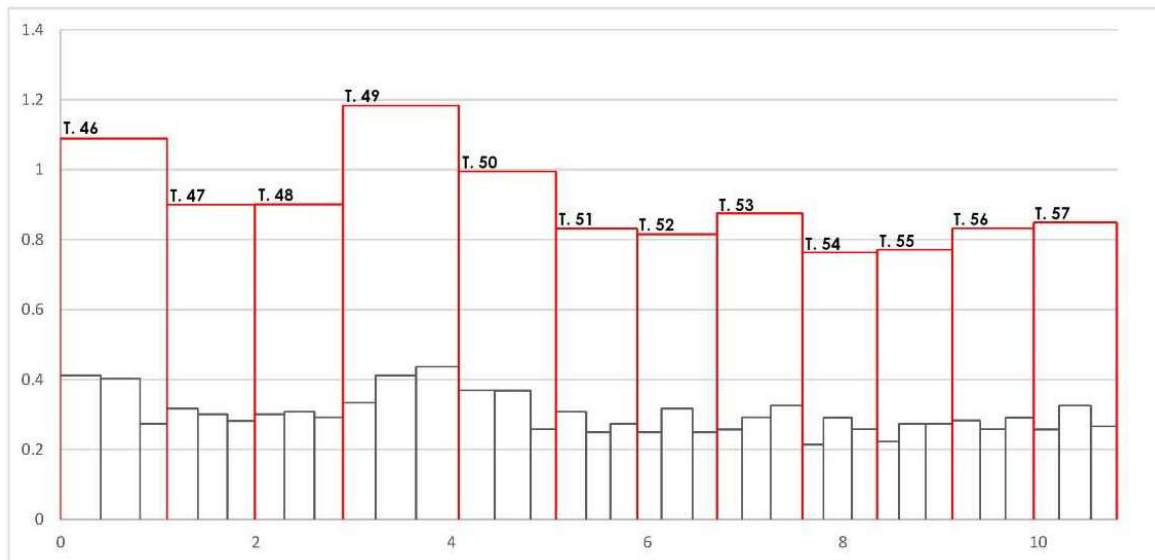
The image displays three systems of handwritten musical notation for Claude Debussy's 'La plus que lente' (measures 42-61). The notation is in piano and includes various annotations:

- System 1:** Measures 145-149. Includes a tempo marking 'Appassionato' and a red tempo curve. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*.
- System 2:** Measures 189-248. Includes a red tempo curve and the annotation 'Rit---1'. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*.
- System 3:** Measures 241-279. Includes a red tempo curve, the annotation 'Rit---1', and a 'Retenu' marking. Dynamic markings include *pp* and 'dim. molto'. A performance instruction 'Mouv+ (Rubato)' is also present.

Claude Debussy. La plus que lente, T. 42-61. Französische und Wiener Walzer: Zwei etwa gleich lange Schläge werden von einem schnelleren dritten gefolgt; Ab T. 55 wird die erste Zählzeit des Takts meist verkürzt.

Im Grunde kann auch die Veränderung der linken Hand zu Anfang des Stücks auch als Vorziehen des zweiten Schlages verstanden werden; dies ist im Bass kompositorisch für jeden zweiten Takt vorgesehen, in Debussys Ausführung findet dieses Vorziehen in jedem Takt statt.

Bei all diesen willkürlich erscheinenden Rückungen würde man nun einen chaotischen Höreindruck erwarten. Warum dies nicht der Fall ist, wird deutlich, wenn man das Timing in Vierteln mit dem Timing der Takte vergleicht.



Claude Debussy: *La plus que lente*, T. 46-57 in der Wiedergabe von Claude Debussy. Darstellung: Skyline-Graphik nach Gottschewski. X-Achse: Vergangene Zeit, y-Achse: Länge in Sekunden. Kleine Kästchen: Viertel. Rot: Takte. Ab T. 50 ist eine ruhige Agogik auf der Ganztakt-Ebene zu sehen.⁴¹⁷

In den ersten vier Takten herrscht auf der Ebene der ganzen Takte Unruhe, dafür zeigen die Viertelwerte eine nachvollziehbare Kurve. Danach sind die Taktwerte ausgeglichen, während die Viertelwerte charakteristisch schwanken, oft mit einer kurzen ersten Zählzeit, die für die „wienersische“ Ausführung steht.

Die Freiheiten in der vertikalen Organisation des Tonsatzes sind ebenfalls bemerkenswert. Von den 132 Takten des Stücks, bei denen Ungleichzeitigkeit überhaupt möglich sind,⁴¹⁸ fehlen nennenswerten Dislocations nur in knapp 27% der Takte⁴¹⁹. In ganzen Passagen rückt der Bass vor, wiederum sind schon der Anfang des Stücks und seine Parallelstellen besonders charakteristisch.

⁴¹⁷ Ich bedanke mich für das Erstellen dieser Graphik bei Sebastian Bausch.

⁴¹⁸ Ausnahmen: T. 27 (in Debussys Version), T. 33, 37, 69, 70, 71, 75, 129, 130, 131, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, insgesamt 16 Takte.

⁴¹⁹ Nämlich: T. 8, 9, 12, 16, die Parallelstellen T. 24, 28, 30, 31, 32, 34-37, 42, 47-49, 51-56, 61, 65-67, 87-89, 98-101, 113-115, 117, 121-123, 133-137, 145, 147, insgesamt 35.

Solch lange, auf den ersten Blick eigenartig anmutende Pedale sind auch in anderen Welte-Aufnahmen nicht selten. Die Kombination aus kargem und überreichem Pedalgebrauch findet sich jedoch eher, wie das die vorhergehende Analyse zeigte, bei virtuoser Musik. In diesem Stück bleibt sie erklärungsbedürftig.

Ebenfalls ungewöhnlich ist stellenweise die technische Ausführung. *La plus que lente* ist, im Gegensatz zu den Klavierwalzern von Saint-Saëns, von sehr moderatem pianistischem Anspruch. Dennoch gerät Debussy gelegentlich in grifftechnische Schwierigkeiten. Dies fällt bei zwei Stellen besonders auf: ab T. 38 ist er den Anforderungen seines heftigen *accelerando* nicht ganz gewachsen. Insbesondere die keine speziellen technischen Anforderungen stellenden Läufe der linken Hand in T.40 und 41 sind unsauber, in T. 40 kommt die linke Hand erst zu spät, hastet der rechten hinterher und erwischt dabei andere als die wünschbaren Töne, in T. 42 alteriert sich an der gleichen Stelle der Rhythmus. Im Lichte dieser Unebenheiten könnte die relative Stabilität der Takte 45f auch einen pianistischen Grund haben: das Risikomanagement bei den beidhändigen Sprüngen zwischen erster und zweiter Zählzeit.

Valse nonchalante

Diastematik

Die kompositorischen Textabweichungen sind hier seltener und diskreter als bei Debussy, manchmal erfährt ein Begleitakkord eine leichte harmonische Veränderung (T. 11, 13, 30, 40). Als größerer Eingriff wirkt unter diesen Umständen schon die rhythmische Angleichung der linken Hand in T. 39f und 47f an den Anfang: Statt wie notiert auf eins und drei fallen die Akkorde wie überall sonst auf eins und zwei. Diese Anpassungen finden auch in der Reprise dieser Stelle statt, überdies spielt Saint-Saëns in T. 103f nicht die notierte Variante, sondern das Original, also T. 39f und erlaubt sich nur einen etwas anderen Aufgang in T. 106. In diesem Zusammenhang sind auch die Takte 21, 25 und 33 mitsamt ihren Parallelen in T. 85, 89 und 97 erwähnenswert, wo sich die gleiche Anpassung in der Melodie findet. Hier zeigt sich ein interessantes Phänomen: während im Seewener Scan diese Noten sich irgendwo zwischen Schlag zwei und drei befinden, erklingen sie in der Tacet-Einspielung genau auf zwei. Ein Redaktionsvorgang ist in der späteren Auflage offensichtlich.

Die Abweichungen vom Notentext zum Schluss in T.189 und T. 220 sind ein gutes Beispiel für reproduktionstechnisch bedingte Notlösungen. Die Anweisung „Les notes marquées doivent être touchées sans être frappées pendant que les étouffoirs sont encore levés“⁴²² stellt das Welte-Mignon vor unlösbare Probleme: bleiben bei einer durchschnittlichen Welte-Abspielung auch viele Töne weg, so war dieser Effekt offenbar für die Ingenieure nicht zuverlässig voraussagbar. Die vorliegende Lösung gibt einfach die physiologische Aktion wieder, indem der gegriffene Akkord angeschlagen wird, was musikalisch keinen Sinn macht, aber von den Rolleneditoren nicht verändert wurde.

Rubati

In Saint-Saëns' Rollenaufnahme hinkt dieser Walzer auf interessante Weise. Vor allem der Beginn scheint den Hörer immer wieder im Unklaren darüber zu lassen, in welcher Taktart er sich befindet, seltsamerweise allerdings ohne dass diese eigentümliche Metrik den musikalischen Fluss signifikant stören würde. Die Tempi erscheinen außerordentlich flexibel; vor allem wird das Tempo der Teile, die Achtel enthalten, stark erhöht, sodass sie eine virtuose Anmutung erhalten, die aus dem Notentext nicht ohne Weiteres hervorgeht. Assoziationen zu den Klavierwalzern von Franz Liszt sind deshalb im klingenden Dokument weit deutlicher wahrnehmbar als bei der Lektüre der Partitur.

⁴²² Edition 1898, S. 7.

Auch hier erscheint, wie bei Debussy, der Anfang besonders auffällig „interpretiert“ zu werden, und die Reprisen bestätigen diese Auffälligkeit. Im Gegensatz zu Debussy wird hier aber die Taktlänge variiert, und dies, obwohl das Grundtempo einiges schneller ist: Das Thema erscheint statt im $\frac{3}{4}$ -Takt als abwechselnd im $\frac{3}{4}$ und $\frac{5}{8}$ Takt gespielt. Der fehlende Achtel wird entweder auf dem ersten Schlag (T.2., T.6, T.10) oder auf dem dritten (T.5., T.8, T.11, T. 13), wobei die Regelmäßigkeit der Abwechslung mit den $\frac{3}{4}$ -Takten auffällt. Die verzierte Wiederholung in T. 66 ist besonders bemerkenswert, hier scheint sich der vertikale Zusammenhang der beiden Hände nahezu aufzulösen; kaum ein Ton fällt mit seinem Pendant in der anderen Hand zusammen:

Camille Saint-Saëns: Valse nonchalante, T. 60-83. Nahezu vollständige Unabhängigkeit der Hände ab T. 66.

Was nun die taktübergreifenden Rubati betrifft, so sind diese sehr klar, sehr logisch und sehr extrem ausgeführt. Saint-Saëns scheint zu unterscheiden zwischen eher beweglichen und eher stabilen Passagen; oder, um mit Erwin Ratz zu sprechen, zwischen locker und fest gefügtem Material.⁴²³ Ein Beispiel dafür gibt die Passage T. 17f: Im Notentext ist hier nirgends eine Tempoänderung zu sehen, Saint-Saëns jedoch inszeniert ein großes Accelerando bis T.31, gefolgt von einem großen Ritardando in T. 32. Dieses accelerando findet allerdings nicht kontinuierlich statt; beschleunigt werden nur immer die Achtel-Passagen, während die Walzerteile in Vierteln stabile Tempi erhalten:

⁴²³ Vrgl. Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Wien 1951.

Saint-Saëns: Valse nonchalante T. 16-T.33. Das kontinuierliche Accelerando bezieht sich nur auf die Achtelpassagen.

Ein ähnliches, noch extremeres Beispiel für dieses Vorgehen sind die T. 47-64. Vor allem die T. 49-50 und 53-54 sind kaum mehr rhythmisch erkennbar; sie bleiben auch bei genauer Betrachtung im Scan vor allem ein langer virtuoser Auftakt senza misura, der auf das Folgende verweist.

Die Pedalisierung ist zweckmäßig, differenziert, methodisch, sparsam. So erhält jeder Takt des Themas ein eigenes Pedal, das die Pause auf drei in der linken Hand respektiert. Durch unterschiedliche Längen variieren diese Pausen je nach metrischer Stellung im Takt und Expressivität – die wenigen Takte, bei denen das Pedal die Pause eliminiert, finden sich an konstruktiven Nahtstellen: T. 9 bildet die Verbindung von Vor- und Nachsatz, T. 20, 24, 31 sind Brücken zum Folgenden, metrisch sind es immer Takte in schwacher Stellung. Besonders sparsam erscheinen die Passagen ab T. 34, hier gibt es nur Pedal, wenn die Walzerbegleitung erscheint, alles andere ist bis T. 46 secco. Die einzigen längeren Pedalabschnitte sind T 129f und die virtuoson Auftakte T 49/50 und ihre Parallelen. Fingerpedal fällt in dieser Aufnahme nicht ins Gewicht.

Synopsis

Das Klavierspiel dieser beiden Komponisten zeigt sich zunächst sehr unterschiedlich. Vor allem im pianistischen Detail gibt es kaum Berührungspunkte. Der auffälligste Unterschied ist das Fingerpedal, das bei Debussy sehr stark, bei Saint-Saëns nur sehr diskret zur Anwendung kommt. Eigentlich würde man erwarten, dass sich dies gerade umgekehrt verhält, da es sich um eine alte Technik handelt, die im Orgelspiel gepflegt wird, aber solche Schlüsse sind offenbar zu einfach. Den Erwartungen entspricht jedoch der Gebrauch langer Pedale: diese wendet nur der jüngere Interpret an. Bei keinem ist aber ein standardisierter Dauereinsatz des Pedals zu sehen, es bleibt Stil- und Hilfsmittel für besondere Effekte.

Gemeinsamkeiten ergeben sich in den Bereichen Tempo, Rubato und in Bezug auf den Stellenwert der eigenen Notation. Zu letzterem: In beiden Aufnahmen finden sich verschiedene Stellen, an denen kompositorische Variationen von Parallelstellen zugunsten des Originals verworfen werden. Offenbar sehen die Komponisten solche Verzerrungen nicht als substantiell an oder erinnern sich nicht mehr an sie. Bezüglich der Zeitgestaltung zeigen beide Aufnahmen dieselben Tendenzen: Rubati mit ausgesprochen großer Amplitude und schroffe Rückungen sind zu beobachten, die nur gelegentlich Entsprechungen in den Interpretationsanweisungen der Partitur finden. Besonders aufschlussreich sind die

Gemeinsamkeiten im Mikrotiming: Es finden sich zwei Modelle, das Vorziehen des zweiten Schlags und die Verkürzung des ersten, und die Verkürzung der zweiten Takthälfte in Form eines Accelerandos oder eines sehr kurzen dritten Schlags. Unterschiedlich ist dann wieder die Realisierung dieser Modelle: während bei Debussy die Taktlängen nur sanft variieren, finden sich bei Saint-Saëns veritable Taktwechsel.

Kontext

Der französische Walzer

Gatien Marcellhou

Was den Walzer in Frankreich und insbesondere seine praktische Ausführung betrifft, so scheinen sich die Anzahl der Kompositionen und das sie behandelnde Schrifttum umgekehrt proportional zu verhalten. Das Schreiben von Walzern gehörte zu den Selbstverständlichkeiten; die ersten Stücke, die das Wunderkind Saint-Saëns schrieb, waren Walzer und Galopps, wobei er aus der Distanz von mehr als 70 Jahren seine Walzer besser beurteilte.⁴²⁴ Dieses elementare Handwerk provozierte sehr wenig Kontext, offenbar war es auch möglich, die Komposition von Walzern autodidaktisch zu erlernen, von ihrer Ausführung ganz zu schweigen. Unter diesen Umständen erscheint das Traktat „L'art de composer et d'exécuter de la musique légère“ von Gatien Marcellhou aus dem Jahr 1852 ein Glücksfall.⁴²⁵ Gatien-Pierre-Joseph-Ferdinand Marcellhou-d'Ayméric (1807-1855) war Pianist und Komponist der „musique légère“. Noch heute werden seine Walzer *Indiana* und *Le torrent* gespielt. Gabriel Fauré schreibt in einem Brief an Alphonse Marcellhou d'Ayméric: «Dans le genre qu'il avait adopté, votre oncle connut une célébrité véritable».⁴²⁶ Die Liste der Herausgeber zeigt, dass seine Musik sehr verbreitet gewesen sein muss;⁴²⁷ es ist nicht unwahrscheinlich, dass Camille Saint-Saëns seine Traktate kannte, denn er kritisiert in einem Artikel «les faux chef-d'œuvres»⁴²⁸ einige Kompositionen wie die «dernière pensée de Weber» oder «le Désir» von Beethoven als Fälschungen, die alle in „L'art de composer et d'exécuter de la musique légère“ im musikalischen Volltext abgedruckt sind.⁴²⁹ Die Einschreibung in die Tradition der französischen Musik, die diesbezügliche Programmhefte von der französischen Wikipedia abschreiben, konnte allerdings nicht verifiziert werden. Es ist sehr schade, dass Ravel die ihm dort zugeschriebene Äußerung: « Marcellhou est le véritable créateur de la valse française moderne. Immortellement célèbres, les valse de Marcellhou restent documentaires de leur temps comme les camélias blancs ou pâlement roses aimés de nos aïeules du second Empire. »⁴³⁰ nie gemacht hat,⁴³¹ und es kann auch nicht die Rede davon sein, dass er Faurés Lehrer gewesen sei. Auch ein Dokortitel der Medizin ist nicht zu finden.⁴³² 1905, im Jahr der Markteinführung des Welte-Mignon, schlug der junge Bildhauer Grégoire

⁴²⁴ Camille Saint-Saëns: Souvenir d'enfance. La revue musicale, 15.3.1912.

⁴²⁵ Gatien Marcellhou: L'art de composer et d'exécuter de la musique légère. Paris 1852.

⁴²⁶ Vrgl. Brief von Gabriel Fauré an Antoine Marcellhou d'Ayméric vom 2.2.1924. In: Correspondance . Jean-Michel Nectoux (Hg.) Fayard 2015.

https://books.google.ch/books?id=PxCgCgAAQBAJ&pg=PA551&lpg=PA551&dq=marcellhou+faur%C3%A9&source=bl&ots=-j-RkFWdk_&sig=Is9tsY02WplGjMBXbjdxHslaxLs&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewi-7832psTcAhUBzIUKHfO6BowQ6AEwBnoE-CAQQAQ#v=onepage&q=marcellhou%20faur%C3%A9&f=false, besucht am 29.7.2018.

⁴²⁷ Vrgl Hippolyte Marcellhou, S. 15f.

⁴²⁸ Camille Saint-Saëns: Die falschen Meisterwerke in der Musik. La nouvelle Revue D'Egypte, Februar 1903. In: Charles-Camille Saint-Saëns: Musikalische Reminiszenzen. Leipzig, 1978.

⁴²⁹ Gatien Marcellhou, S. 19 resp. 22.

⁴³⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Gatien_Marcellhou, besucht am 19.11.2019.

⁴³¹ Zumindest findet sich nichts in Arbie Orenstein: A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews. Columbia University Press, New York 1990. Auch das angebliche Datum des Zitats mehrt die Zweifel.

⁴³² Vrgl. die falschen Informationen in Simon Liberati 113 études de littérature romantique. Paris 2013.

<https://books.google.fr/books?id=cBljNKw8MMsC&pg=PP35&dq=Marcellhou+Sand&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewjtgOrT1fblAhWJ6xoKHdnlAvwQ6AEIJDAB#v=onepage&q=Marcellhou%20Sand&f=false>, besucht am 29.7.18.

Calvet in einem offenen Brief vor, eine Statue zu seinen Ehren in seiner Geburtsstadt Aix-les-Thèmes zu errichten, ein Vorhaben, das sich allerdings zerschlug.⁴³³

Dieses Traktat, das sich pragmatisch der Produktion und der Ausführung von verschiedensten Tanzformen widmet, zeigt zunächst, dass in diesem Genre zu Marcaillous Zeit die Trennung des Interpreten vom Komponisten noch nicht angedacht ist. Marcaillou wendet sich an die übliche Personalunion, wobei er in erster Linie Modelle zur Nachkomposition zur Verfügung stellt. Bei Hippolyte Marcaillou heißt das Traktat: «L'Art de composer et d'exécuter de la musique de danse», in einer überarbeiteten Auflage von 1887 wird im Titel «de danse» mit «légère» ersetzt. Der Herausgeber schreibt zu dieser Ausgabe im Vorwort:

[...] Marcaillou, dont tout le monde a pu apprécier les œuvres pleines de grâce et d'originalité. C'est à lui que nous devons principalement l'élégance et la richesse mélodique qui ont constitué dans la danse un style purement français.⁴³⁴

Dies scheint eine spätere Sicht der Dinge zu sein, Marcaillou zitiert öfters Johann Strauss und Lanner. Im Vorwort macht er zwar einen Unterschied zwischen den Komponisten und den Ausführenden der Tanzmusik, die Anlage des Buches zeigt aber, dass er noch kaum in getrennten Kategorien denkt.

Der Vortrag der Tanzmusik, auch dieses verdeutlicht er schon im Vorwort, soll frei von agogischen Nuancen sein:

La musique de danse exige un style approprié à sa nature ; la mesure doit y être rigoureusement observée, c'est à dire nette, précise, les nuances qui ressortent du ralentissement [sic] de la phrase y sont impossibles, elles trouble- raient la régularité du mouvement.⁴³⁵

Als einen weiteren Grundsatz sieht Marcaillou die Kontrastwirkung:

Pour bien faire valser, ou danser, en général, l'on [sic] doit employer les oppositions de sonorité qui portent, tantôt sur deux mesures, tantôt sur quatre, et tantôt sur la période entière : on n'obtient ces oppositions qui donnent de l'animation à la danse que par remploi de la grande pédale.⁴³⁶

Für den Gebrauch des Pedals sieht er nur eine einfache Regel: Reichlich, und solange eine Harmonie dauert.⁴³⁷ Wie seine Beispiele zeigen, wird diese Regel großzügig ausgelegt; Nebennoten werden zur Harmonie gezählt, und das Pedal kann auch über die metrischen Grenzen hinweg gehalten werden:

⁴³³ Vrgl. Hippolyte Marcaillou d'Ayméric : Biographie de Gatien-Pierre-Louis-Ferdinand Marcaillou d'Ayméric, célèbre pianiste et compositeur. Foix 1909.

⁴³⁴ Gatien Marcaillou: L'art de composer et d'exécuter de la musique légère. Paris 1887. Note de l'éditeur, o.S.

⁴³⁵ Marcaillou, S. 2.

⁴³⁶ Ibidem.

⁴³⁷ Ibidem, S. 4.



Gatien Marcaillou: Reichlicher Pedaleinsatz.⁴³⁸

Der Grundsatz der rhythmischen Klarheit bezieht sich zuerst vor allem darauf, die erste Zählzeit unmissverständlich zu akzentuieren. Deshalb hält er es auch für unabdingbar, die Oktaven der linken Hand, die auf die starke Zählzeit fallen, nicht zu arpeggieren. Dazu stellt er Übungen bereit, deren Intention überaus klar ist:



439

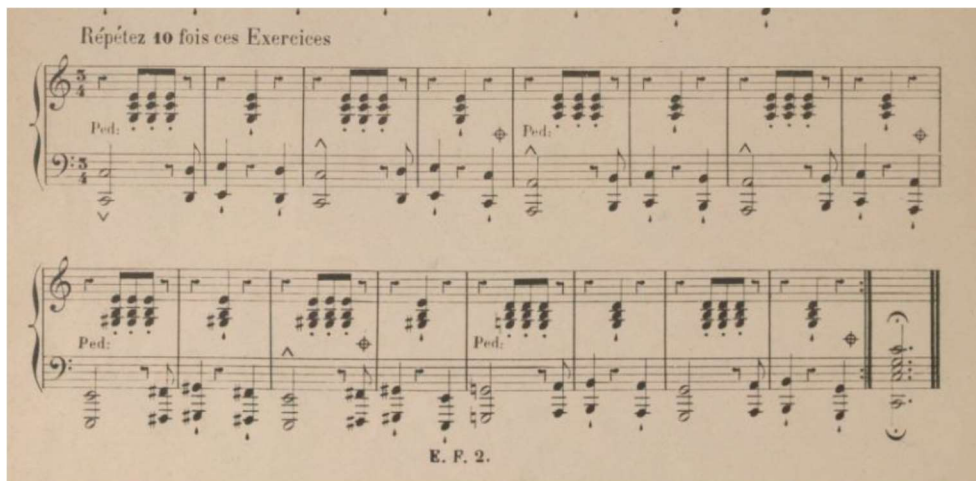
Gatien Marcaillou: Übungen zur Akzentuierung der ersten Zählzeit.⁴⁴⁰

Interessanterweise gehen aber seine darauffolgenden Beispiele über diese einfachen Regeln hinaus. Es finden sich insbesondere zweitaktige Akzentuierungen:

⁴³⁸ Marcaillou, S. 3.

⁴³⁹ Ibidem, S. 7.

⁴⁴⁰ Ibidem, S. 7.



Gatiien Marcellhou: Zweitaktige Akzentverteilung.⁴⁴¹

Marcellhou gebraucht Punkte, Keile, den «Hut»⁴⁴² und an anderen Orten Akzente und sforzati. Hier bedeutet der Hut einen starken Akzent. Gegenakzente auf der zweiten Zählzeit werden ebenfalls in verschiedenen Konstellationen geübt:

Gatiien Marcellhou: Gegenakzente auf der zweiten Zählzeit.⁴⁴³

Auch die Tempi werden klar definiert.

⁴⁴¹ Marcellhou, S. 8.

⁴⁴² Le petit chapeau, vrgl. Clive Brown: Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900. Oxford 1999. S. 117 ff. Riemann gebraucht dasselbe Zeichen für den „agogischen Akzent“.

⁴⁴³ Marcellhou, S. 6.



Gatien Marcaillhou: Tempotabelle.⁴⁴⁴

Im Übrigen unterteilt Marcaillhou die Walzer in verschiedene Genres:

1. die Valse de Salon, nicht zum Tanz, sondern zum Vortrag bestimmt, «um mit den Fingern und dem Gefühl des Ausführenden zu brillieren».
2. Der melancholische Walzer, von aphoristischer Kürze, für den Vortrag im kleinen Kreis, nicht zum Tanzen bestimmt.
3. Die valse tourante, ein anspruchsvoller Tanzwalzer.⁴⁴⁵

Im Übrigen darf der Walzer sein Zielpublikum keinesfalls musikalisch überfordern:

1. Elle doit être facile, mais brillante, par la raison fort simple que ce genre de musique ne s'adresse qu'aux gens du monde.[...]
2. Le compositeur cherchera les effets sonores ; car ce genre de musique a à lutter contre les inévitables causeries du salon.
3. La période musicale devra être nette, avoir surtout une grande clarté rythmique, pour qu'elle soit facilement comprise des danseurs.⁴⁴⁶

Einen Spezialfall stellt der ältere deutsche Walzer dar:

L'ancienne valse Allemande, celle qui tourne et ne court pas comme la valse à deux temps, est plus lente, et demande peu d'espace: son mouvement est (76 =[par mesure]).⁴⁴⁷

Diese Aussage ist bemerkenswert; mit der «ancienne valse allemande» meint er offenbar die *valse à trois temps*. Dabei gibt er allerdings die gleiche Metronomzahl an; möglicherweise ein Druckfehler oder ein Versehen.

[La valse à deux temps](#)

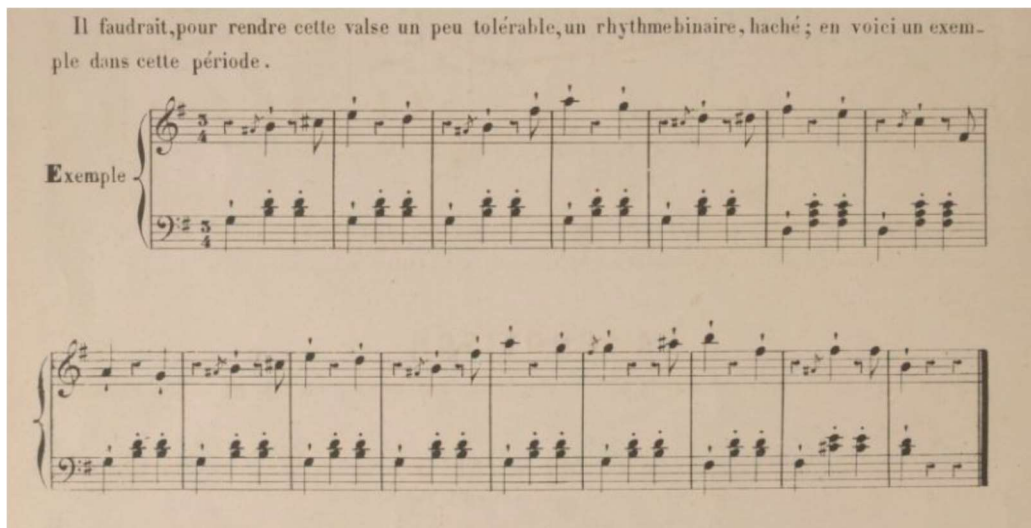
Von dieser *Valse à deux temps* hat Marcaillhou eine sehr eigenartige Vorstellung. Er glaubt, dass sie hemiolisch getanzt werde und darum eine Herausforderung des Tanzes an die Musik darstelle. Sein Beispiel ist kompositionstechnisch durchaus typisch:

⁴⁴⁴ Marcaillhou, S. 10.

⁴⁴⁵ Ibidem, S. 18ff.

⁴⁴⁶ Ibidem, S. 14.

⁴⁴⁷ Ibidem, S. 10.



Gatien Marcaillou: Beispiel eines valse à deux temps.⁴⁴⁸

Dass seine Theorie der Ausführung hier nicht greift, hat Marcaillou möglicherweise selbst gespürt. Er urteilt darum: «Laissons cette valse aux excentriques».⁴⁴⁹

Diese exzentrische Variante war allerdings besonders in England und Frankreich sehr populär und verdrängte dort die *valse à trois temps*.⁴⁵⁰ Der Bewegungsablauf wird allerdings unterschiedlich beschrieben; eine Variante sieht keinen Schritt auf der zweiten Zählzeit vor:

On la danse sur une musique de valse, donc à trois temps. Mais cette forme de valse se caractérise par un pas sur le premier temps, une suspension de pas sur le second temps et un pas sur le troisième temps.⁴⁵¹

So sieht das auch Cellarius, der vor dem Irrtum warnt, die *valse à deux temps* als Hemiolenwalzer zu begreifen.⁴⁵² Im Übrigen hält er die *valse à trois temps* um 1849 in Paris für veraltet⁴⁵³ und kennt auch eine *Valse à cinq temps*, allerdings nur vom Hörensagen, die auch ein Metrum von 2 plus 3 Schlägen erfordere; man denkt hier unwillkürlich an den zweiten Satz der 6. Symphonie von Pjotr Iljitsch Tschaikowski. Cellarius gibt für den Achtel MM 152 an,⁴⁵⁴ für die *valse à deux temps* für die punktierte Halbe 88 und im *valse à trois temps* 66. Zur musikalischen Ausführung merkt er an:

La musique de la valse à deux temps est rythmée sur la même mesure que celle à trois, si ce n'est que l'orchestre doit presser un peu le mouvement, et l'accentuer avec un soin particulier.⁴⁵⁵

Antoine-François Marmontels instruktive Ausgabe der «Aufforderung zum Tanz»

Soweit die französische Walzertheorie. Nun manifestiert sich die Ausführung des französischen Walzers auch in instruktiven Ausgaben.

Jacques-Léopold Heugel, der Gründer des Verlags Heugel in Paris, gab 1880 die *Invitation à la valse* von Carl Maria von Weber als Teil einer «Edition classique»⁴⁵⁶ heraus, die für die Schüler des

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Vrgl. Hess, S. 172ff.

⁴⁵¹ Ibidem, vrgl. Ph.J.S. Richardson: *The Social Dances of the Nineteenth Century*. London 1960.

⁴⁵² Cellarius: *La valse des salons*. [1849] Remi Hess (Hg.) Grenoble 1993. S. 68. 73.

⁴⁵³ Ibidem, S. 91-94.

⁴⁵⁴ Ibidem, S. 91

⁴⁵⁵ Ibidem, S. 75.

⁴⁵⁶ *L'invitation à la valse* par Weber op. 65 Antoine-François Marmontel, Paris 1880.

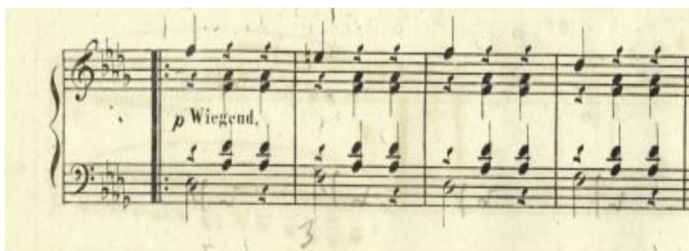
Conservatoires die wichtigsten Meisterwerke der Literatur versammeln sollte.⁴⁵⁷ Diese Ausgaben seien «*revus, doigtés et accentués par Marmontel, professeur du conservatoire*», derselbe, in dessen Klavierklasse Debussy zu dieser Zeit studierte.⁴⁵⁸ Für diese Studie interessieren vor allem seine Interpretationsanweisungen und die Akzentuierung.

Als generelle Vorbemerkung schreibt Marmontel: «*Ce morceau, chef-d'œuvre du sentiment musical, exige de la part de l'exécutant, une sonorité expressive, une exécution poétique et brillante.*» Insgesamt erstaunt die Wertschätzung, die aus diesen Worten wie auch aus der Tatsache spricht, dass dieses Stück in eine Edition exemplarischer Meisterwerke aufgenommen wurde. Marmontel versieht das Stück mit Metronomzahlen, $\frac{1}{4}=96$ für die Introduction und $\frac{1}{2}=88$ für den Hauptteil.



Carl Maria von Weber: «Aufforderung zum Tanz». Vergleich der Erstausgabe mit Marmontels «Edition revue, doigtée et accentuée».

Im Mittelteil erhält jede erste Zählzeit von Marmontel entweder ein mit großer Wahrscheinlichkeit auch agogisch gemeintes Espressivo-Zeichen oder einen Akzent:



⁴⁵⁷ Vrgl Préface des éditeurs, o.S.

⁴⁵⁸ Saint-Saëns sagt dazu: «*Dans la musique pour piano, le mal est à son comble. Chez nous, des professeurs célèbres, Marmontel, Le Coupey, ont publié des éditions des classiques surchargées de leurs indications; mais on est averti: c'est l'édition Le Coupey, l'édition Marmontel, qui n'ont aucune prétention à l'authenticité.*

En Allemagne, maintenant, ce sont des éditions se donnant pour authentiques, revues sur les manuscrits de l'auteur, qui imposent à celui-ci leurs funestes inventions». Camille Saint-Saëns: à propos d'Orphée. L'Echo de Paris, XXVIII, Nr. 9862, 6.8.1911, S. 1. Zitiert nach Camille Saint-Saëns: *Ecrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*. Marie-Gabrielle Soret (Hg.) Paris 2012, S. 730.

Carl Maria von Weber: «Aufforderung zum Tanze» op. 65. Vergleich der Erstaussgabe mit Marmontels «Edition revue, doigtée et accentuée».

Berlioz, der den Abend mit Strauss und Musard gehört hatte, fügt Akzente beim Hauptthema ein. Liszt wiederum akzentuiert in seiner instruktiven Ausgabe nur den zweiten Teil des Motivs. Im Mittelteil schreiben beide wiegend respektive *Ondeggiando*.

Carl Maria von Weber: «Aufforderung zum Tanz» op.65. Instruktive Ausgabe von Franz Liszt. ⁴⁵⁹Carl Maria von Weber: Aufforderung zum Tanz, op.65. Bearbeitung für Orchester von Hector Berlioz, Violine 1. ⁴⁶⁰

Bemerkenswert ist auch die vier Takte lange Pedalanweisung in Liszts Ausgabe.

Es zeigt sich also, dass die frühen französischen Quellen zur Ausführung des Walzers einen starken dynamischen und agogischen Akzent auf die erste Zählzeit fordern. Lange Pedale und ein schnelles, gantaktiges Tempo sind ebenfalls konsistente Merkmale sowohl im Traktat von Marcellhou als auch in den Editionen französischer Musiker. Dabei spielt es keine Rolle, ob der betreffende Walzer von einem französischen oder von einem deutschsprachigen Komponisten stammt; auch Carl Maria von Weber wird «französisch» gespielt. Franz Liszt erweist sich in Bezug auf den Walzer als größtenteils in der französischen Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts verankert.

Das Wiener Modell

Allgemeine Schilderungen

Es wäre zu erwarten, dass zur Ausführung des Wiener Walzers eine solide Liste von Sekundärliteratur zu finden sei. Dies ist nicht der Fall, die weitgehende Abwesenheit eines diesbezüglichen Schrifttums ist bemerkenswert. Möglicherweise ist sie dem kanonischen Status des Wiener Walzers als an die österreichische Folklore grenzendes Sondergebiet geschuldet, ebenfalls ist es vorstellbar, dass der institutionelle Besitznahme dieses Stils durch die Wiener Orchester eine Kontinuität suggeriert, die Forschungsvorhaben sowohl schwierig wie auch als wenig dringlich erscheinen lassen.

⁴⁵⁹ Carl Maria von Weber: Aufforderung zum Tanz op.65. Instructive Ausgabe, bearbeitet von Franz Liszt. Cotta, Berlin, 1891.

⁴⁶⁰ Carl Maria von Weber: Aufforderung zum Tanz, op. 65. Bearbeitung von Hector Berlioz. Charles Malherbe, Felix Weingartner (Hg.). Violinstimme. Breitkopf, Leipzig, 1910.

Eine der wenigen Bemerkungen zur Ausführung des Wiener Walzers findet sich bei Rudolf Flotzinger in der zweiten Ausgabe der Enzyklopädie «Musik in Geschichte und Gegenwart». Er stützt sich dabei auf das Etymologische Wörterbuch von M. Höfer (Linz, 1815):

Das sog. Verreißen bei den Ländlern (bis zur Annäherung an Geradtaktigkeit) kommt auf grundsätzlich ähnliche Weise zustande wie das berühmte »Wiegen« der Walzer, nämlich zunächst durch Vorziehen (damit sogar eine Art Betonung) des zweiten Taktteils; dem folgt ein entsprechendes Vorziehen auch des dritten Taktteils oder im Gegenteil dessen Hinauszögern (mit umso größerem Impuls für den nächsten Taktbeginn). In jedem Fall wird beim Walzer zur Unterstützung der Drehung der erste Taktteil stark betont.⁴⁶¹

Diese aufführungspraktische Skizze wird durch die Pianistin Tilly Fleischhauer bestätigt, deren Bericht ausgerechnet über die Ausführung von Chopins Walzern in Liszts Umfeld eine starke Parallele zum Wiener Walzer zeigt:

Of Chopin's Waltzes, two, namely the Waltz in C sharp minor and in a minor op. 34, No. 2, are markedly Polish in character. The first two bars of the Waltz in C sharp minor are in waltz rhythm, the third and the fourth in mazurka rhythm, and the interplay between these two rhythms gives the waltz its peculiar and essentially Polish charm. Stavenhagen used to say that to bring out the contrast more clearly, and to emphasise the mazurka rhythm, Liszt used to make a slight tenuto on the second beat and to a lesser extent on the third beat of bars 3 and 4, and to accentuate the third beat of each bar.⁴⁶²

Auch die «Annäherung an die Geradtaktigkeit» erwähnt sie bei dieser Gelegenheit in einer Fußnote:

That Chopin himself adopted such rhythms is shown by Halle's assertion that he proved Chopin to be playing 4/4 instead of $\frac{3}{4}$ time in a Mazurka (see Huneker, Chopin, p. 245) and by the story of the altercation with Meyerbeer on the same point (do., p. 362)⁴⁶³.

Dieses Zitat sagt noch nichts aus über Chopins Walzerausführung, da hier von Mazurken die Rede ist; es zeigt aber, dass die Wahrnehmung von Taktwechseln, die in dieser Arbeit immer wieder als Befund auftauchen, auch bei stilisierten Taktformen einen historischen Hintergrund hat. Das Zitat über Liszts Ausführung des Walzers hingegen ist bedenklicher: Interessanterweise widerspricht dieser Bericht der im vorhergehenden Absatz geäußerten Beobachtung, dass Franz Liszt der französischen Walzertradition im Sinne Marcaillous verbunden sei. Offenbar sind die Einflüsse bei der Walzerausführung noch komplizierter, als es eine geographische und ethnische Zuordnung oder eine Deduktion aus den vorliegenden Ausgaben vermuten lässt; im Lichte dieses Widerspruchs ist es nicht unwahrscheinlich, dass im kosmopolitischen Kreis um Liszt der Walzer in verschiedenen Idiomen aufgeführt werden konnte; neben der in der oben besprochenen Tendenz zur französischen Ausführung, die in der Edition von Webers *Aufforderung zum Tanz* sichtbar ist, sprachen Liszt und sein Schüler Stavenhagen in musikalischer Hinsicht offenbar auch wienerisch, wenn sie Anlass dazu hatten.⁴⁶⁴

Alfred Grünfeld

Weitere, noch genauere Informationen zur Wiener Walzertradition bietet die Aufnahme des Frühlingsstimmenwalzers op. 410 von Johann Strauss, die Alfred Grünfeld 1905 für Welte einspielte (WR 192). Alfred Grünfeld (1854-1924), Schüler von Theodor Kullak, trug den Titel eines Wiener

⁴⁶¹ Rudolf Flotzinger, Art. Walzer, III., in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45845>, besucht am 29.7.2018.

⁴⁶² Tilly Fleischmann: Aspects of the Liszt Tradition. Michael O'Neill (Hg.) [Cork 1986] Alois Fleischmann 1991. S. 20.

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ Ich bin mir bewusst, dass dies eine etwas gewagte These ist. Es muss darauf hingewiesen werden, dass Fleischmanns Zitat ein Bericht über Stavenhagens Wahrnehmung des Spiels von Liszt ist. An der Zuverlässigkeit der Berichte Stavenhagens darf aus verschiedenen Gründen gezweifelt werden, siehe Kapitel «Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt». Trotzdem ist Fleischmanns Bericht in musikalischer Hinsicht zu glaubwürdig, als dass ich mich entschliessen konnte, ihn zu streichen. Er ist aber sicher mit einer gewissen Vorsicht zu behandeln.

«Kammervirtuosen» und war für sein Repertoire an entsprechenden Genrestücke bekannt,⁴⁶⁵ Walter Niemann nennt ihn den «Wiener Altmeister der Salonkunst im älteren Sinne».⁴⁶⁶ Er ist der Widmungsträger des Frühlingsstimmenwalzers.

Zunächst ist auch hier anzumerken, dass Alfred Grünfeld mit dem Stück von Strauss und insbesondere auch mit seiner eigenen Transkription sehr frei umgeht.⁴⁶⁷ Schon die Introduction beginnt mit einer Figur, die den Hörer im Zweifel lässt, ob sie auf- oder ganztaktig ist, und die folgende hemiolische Verkürzung trägt wenig dazu bei, die Orientierung wiederzuerlangen. Die darauffolgenden geschriebenen Oktavverdoppelungen werden meist ausgelassen; Grünfeld verändert Bassgänge und fügt in T. 16 und seinen Parallelstellen eine zusätzliche melodische Wendung ein. Diese Veränderungen wirken hier geplanter als bei Debussy; in Anbetracht der Argumentation von Marcaillou wäre es denkbar, dass solche Stellen nicht nur in Funktion der pianistischen und mnemotechnischen Tagesform, sondern auch nach dem jeweiligen musikalischen Fassungsvermögen des Publikums eingerichtet wurden.

Was nun die Zeitgestaltung betrifft, so ist diese Aufnahme ausgesprochen konsistent. Tatsächlich zeigt sich im Folgenden die von Rudolf Flotzinger angesprochenen rhythmischen Veränderungen, wobei die vielen Wiederholungen diese Gestaltung in der Regel als genau intendiert bestätigen.

Als paradigmatisch zeigt sich der Anfang des Stücks: Nach der Introduction folgen vier Takte Begleitung, die den Einsatz des ersten Themas vorbereiten. Im Gegensatz zu meiner Erwartung scheint Grünfeld sie einigermaßen regelmäßig zu spielen, sogar ohne starken Akzent auf die erste Zählzeit. Das folgende aufsteigende Achtelmotiv erhält ein *accelerando*, das in Takt 3 der Periode stark gebremst wird, und hier erst zeigt sich der «Walzerrhythmus», der daraus besteht, dass der Bass auf Eins kurz und betont gespielt wird und der Akkord auf Zwei sehr früh eintrifft. Die genaue Ausmessung zeigt noch mehr: Tatsächlich ist diese Verkürzung mit wenigen Ausnahmen immer präsent und lässt sich stabil quantifizieren mit 15-25%. Das auffällige Hervortreten wird nicht durch eine Vergrößerung dieses Verhältnisses bewirkt, sondern dadurch, dass der dritte Schlag nicht wieder Tempo aufnimmt, sondern gleich lang ist wie der zweite. Im Übrigen wiederholt sich dieses Schema bei fast allen neu eingeführten Themen: in der Regel setzt der spezifische Walzerrhythmus langsam im 3. Takt des Themas ein, oft schreibt Strauss hier *tenute*. Nach acht Takten wird gewöhnlich das Tempo erhöht, und es wird mit weniger *rubato* musiziert.

Alfred Grünfeld: Frühlingsstimmen. Walzer von Johann Strauss. Konzert-Transkription, op.57. Schematische Zeitgestaltung im Wiener Walzer. Die ersten beiden Takte des Themas werden verzögert, danach wird ein flüssigeres Tempo gewählt.

⁴⁶⁵ Vrgl Claudio Arrau: Leben mit Musik. Bern etc. 1984. S. 93.

⁴⁶⁶ Niemann, S. 152.

⁴⁶⁷ Alfred Grünfeld: Frühlingsstimmen. Walzer von Johann Strauss. Konzert-Transkription, op.57. Robert Teichmüller (Hg.). Bote&Bock, Berlin 1926.

Eine spezifische Eigenheit ist bemerkenswert: Manchmal verschiebt sich die Melodie zur Begleitung, und zwar derart, dass sie etwa einen punktierten Achtel nachgeht. Diese Verschiebung macht den frühen zweiten Schlag noch exzentrischer, da er in der Logik der Begleitung fast auf die erste Zählzeit der Melodie fallen müsste, dies aber nicht tut, sondern etwas später, im Nirvana vor dem mathematisch richtigen Zwei stattfindet. Nur der dritte Schlag gibt dem Gebilde rhythmischen Halt.

Die Unterschiede zwischen der französischen und der Wiener Walzerausführung ist also deutlich. Der französische Walzer teilt sich in eine sehr schnelle und eine in Vierteln sich bewegende Art. Beiden ist die agogische Dehnung und Akzentuierung der ersten Zählzeit eigen. Die theoretischen Traktate aus der Mitte des 19. Jahrhunderts verbieten den Einsatz großer Rubati. In der Ausführung zweier Komponisten am Ende des langen 19. Jahrhunderts ist diese Art, den Walzer zu spielen, insofern noch nachweisbar, als dass viele erste Zählzeiten Akzente und agogische Dehnungen erfahren. Die Rubati hingegen tendieren sowohl im langsamen wie im schnellen Walzer zu großer Amplitude. Der Wiener Walzer wird hingegen systematisch «verrissen», wobei die Position innerhalb der Phrasenmetrik eine entscheidende Rolle spielt.

Deutung

Im Lichte dieser Kontextwolke werden die Resultate der beiden Analysen interpretierbar. Es lässt sich erstens sagen, dass diese beiden Stücke die wichtigen Formen des französischen Kunstwalzers darstellen: Debussys *Valse lente* zeigt schon in den ersten Takten die hemiolischen Bildungen, die Marcellou als charakteristisch für dieses Genre betrachtet. Auch das Tempo der Ausführung schreibt das Stück in die Tradition der *valse à deux temps* ein, während Saint-Saëns Stück Ähnlichkeiten mit Marcellous bekanntestem Walzer *Indiana* zeigt. Als Kompositionen stehen diese Werke klar in einer französischen Tradition. In den hier analysierten Wiedergaben hingegen zeigt sich keine rein national definierte Spielart, auch wenn beide Interpreten herausragende Bedeutung für die französische Musik ihrer Zeit hatten. Vielmehr findet die Geschichte des Walzers im Paris des 19. Jahrhunderts, sozusagen die Spätfolgen des Zusammentreffens von Musard und Strauss, und Liszt interpretativer Kosmopolitismus ein klares Echo in diesen Aufnahmen: Der agogischen Betonung des ersten Schlags, die als französisch angesehen werden kann, tritt das Vorziehen des zweiten Schlages entgegen, das mit dem Wiener Walzer konnotiert ist. Beide Spieler bedienen sich je nach kompositorischer Lage bald bei ersterem, bald bei letzterem Kunstmittel. Darüber hinaus ist die agogische Bandbreite außerordentlich groß, eine Verdoppelung oder Halbierung des Tempos ist nicht ungewöhnlich. Besonders auffällig ist, dass beide Ausführungen polyphone Rubati enthalten, die in dieser Komplexität gerade bei solch einfachen Stücken nicht ohne weiteres zu erwarten gewesen wären.

Ein komplexes Bild ergibt sich aus dem persönlichen Verhältnis der Komponisten zu ihren Werken. Die Titel lassen ein ironisches Verhältnis zum Walzer erwarten. Inwiefern dies die Ausführung prägt, kann an beiden Aufnahmen beobachtet werden. Sie zeigt sich einerseits in der Suche nach den Extremen, starke Beschleunigungen, *ritardandi* bis zum Stillstand, knapper oder überreicher Pedaleinsatz, kleinräumige Tempomodifikationen, die sich als Änderungen des Metrums hören lassen, eine gewisse Ähnlichkeit mit Busonis und Sauers Wiedergabe von «*Là ci darem la mano*» ist wohl nicht zufällig. Darüber hinaus legen die Interpretationen von Debussy und Saint-Saëns eine für heutige Interpretinnen und Interpreten im Notentext nicht besonders auffällige Stilpolyphonie frei, indem sie aufführungspraktische Merkmale der Pariser und der Wiener Walzertraditionen benutzen. Diese Haltung bezieht sich also weniger auf die ironische Nachahmung einer Aufführungssituation wie bei Busoni und Sauer, sondern auf ein Spiel mit Traditionen, dem die eigene Komposition ein willkommenes Anlass ist. Vielleicht spiegelt sich in einer Erzählung Arthur Rubinsteins etwas dieser Ironie wider; er schildert ein Konzert von Saint-Saëns und François Planté an zwei Klavieren, dem er in seiner Jugend beigewohnt habe.

Während sie spielten, hätten sich die beiden alten Herren vor dem Publikum demonstrativ und laut unterhalten und in erster Linie Komplimente gemacht bei elegant gespielten Phrasen.⁴⁶⁸

Andererseits wird auch durch viele Details dieser Aufnahmen deutlich, dass zwischen Komponisten und eigenen Stücken eine gewisse performative Distanz herrscht. Eigentlich wäre ja zu erwarten, dass diese beiden Komponisten ihre Gelegenheitskompositionen bereichern, erweitern oder verbessern, wenn sie sie nach Jahren wieder spielen; das Gegenteil ist jedoch der Fall, in beiden Aufnahmen werden die Stücke kompositorisch teilweise stark vereinfacht und normiert: Varianten weichen schlichten Wiederholungen, Passagen, die metrisch eigentlich unabdingbar sind, fallen weg. Dies legt nahe, dass Komponisten ihre Stücke auch vergessen; die mentale Repräsentation tendiert mit der Zeit offenbar zur Normierung. Insofern erscheinen hier die Komponisten als Interpreten ihrer eigenen Musik und ihr Spiel nicht als Abbild und Resultat des Kompositionsprozesses, sondern als Erinnerungsvorgang,⁴⁶⁹ wobei die Interpretation hier offenbar einen wichtigeren Stellenwert bekommt als die korrekte Wiedergabe der Komposition: So zeigen beide Interpretationen Erinnerungen an die aufführungspraktische Geschichte des Klavierwalzers im Frankreich des 19. Jahrhunderts; kompositorische Details sind im Vergleich nicht so wichtig und werden mitunter vergessen, ohne dass dies der Wirkung der Wiedergaben Abbruch täte.

⁴⁶⁸ <https://youtu.be/7MupNg0GuGU>, ab 0:50, besucht am 29.7.18.

⁴⁶⁹ Es ist erstaunlich, wie schnell offenbar die Erinnerung von Komponisten Lücken bekommen kann. Die Aufnahme fand höchstens drei Jahre nach der Komposition und ein Jahr nach der Veröffentlichung der Orchestration statt. Debussy war zum Zeitpunkt der Einspielung 51 Jahre alt, über einen frühzeitigen Gedächtnisabbau ist nichts bekannt.

„Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt“ – Alfred Reisenauer und Bernhard Stavenhagen

Der Aufdruck „nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt“, der auf je zwei Rollen von Alfred Reisenauer und Bernhard Stavenhagen zu sehen ist, verdient Beachtung. Es handelt sich hierbei um einen für die Firma Welte einmaligen Vorgang,⁴⁷⁰ sind diese beiden Pianisten doch bei weitem nicht die Einzigen, die persönliche Erinnerungen an Franz Liszts Klavierspiel und Unterricht geltend machen konnten. „Liszt-Schüler“ sind im Welte-Repertoire ausgesprochen häufig, aber weder auf den Rollen von Frederic Lamond oder Conrad Ansoerge noch von ihren etwas weniger bekannten Kollegen wie zum Beispiel Otto Neitzel (1852-1920), Arthur Friedheim (1858-1932) oder Richard Burmeister (1860-1944) findet sich so ein Vermerk; auch nicht bei Eugène d’Albert oder Emil von Sauer, die zusätzlich auf Erinnerungen an Johannes Brahms hätten verweisen können. Die folgende Analyse geht darum der Frage nach, welche Besonderheiten auch innerhalb des Liszt-Kreises diese Aufnahmen ausweisen.⁴⁷¹

Ausgangslage

Liszt- „Schule“

Von einer Liszt-Schule zu sprechen, ist problematisch. Die erste Generation von Liszt-Schülern brachte noch eindeutige Zentralfiguren hervor, in erster Linie sind hier Carl Tausig (1841-1871) und Hans von Bülow (1830-1894) zu nennen. Der Schülerkreis in Weimar wuchs in der Folge beträchtlich, wobei der Titel «Liszt-Schüler» offenbar einfach zu erlangen war. Ernest Newman formulierte dies 1949 im Vorwort zu Frederic Lamonds Autobiographie so:

We do not take seriously to-day, then, the majority of the people who used to style themselves «pupils of Liszt»; and in any case, even for the most gifted and most favoured among them there was nothing in the nature of formal “lessons”: all they mostly did was to play for the company, if they got the chance to do so, and receive the old man’s comments and advice.⁴⁷²

Es ist ein immer wiederkehrendes Thema in den Memoiren der Liszt-Anhänger, welche seiner Schüler denn nun die eigentliche Liszt-Tradition verkörpern. Emil von Sauer erwähnt Friedheim, Rosenthal, Reisenauer, Stavenhagen, Siloti, Dayas, van de Sandt, Liebling, Stradal, Göllerich.⁴⁷³ Felix Weingartner zählt Conrad Ansoerge, Eugen d’Albert, Carl Friedheim, Alfred Reisenauer, Emil von Sauer, Alexander Siloti und Bernhard Stavenhagen, aber auch den Harfenisten Wilhelm Posse zum engeren Kreis um Liszt,⁴⁷⁴ Tilly Fleischmann⁴⁷⁵ nennt neben ihren Lehrern Bernhard Stavenhagen und Berthold Kellermann Sophie Menter, Moriz Rosenthal, Alexander Siloti, Giovanni Sgambati, Alfred Reisenauer, Frederic Lamond, Conrad Ansoerge, Arthur Friedheim, Emil Sauer und Eugen d’Albert; nur Berthold Kellermann erwähnt vor allem sich selbst.⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Ein solcher Aufdruck ist auch bei anderen Rollenformaten nicht bekannt, obwohl beispielsweise Alfred Reisenauer auch für das Dea-System Liszts 12. Ungarische Rhapsodie aufnahm.

⁴⁷¹ Ein Vergleich von Aufnahmen der 12. ungarische Rhapsodie in der Wiedergabe von Liszts Schülern legte Nicholas Williams vor (Williams, N. (2018). Performance practice in Liszt’s Hungarian Rhapsodies: A comparison of the Liszt-Pupil recordings of Hungarian Rhapsody No.12. Retrieved from https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1510, und die Version von Bernhard Stavenhagen ist von Vestard Shimkus nachgespielt worden (<https://youtu.be/KKBfmAgLcb8>). Während sich die erste Arbeit auf den Vergleich der Zeitgestaltungen beschränkt, ist das «embodiment» von Shimkus vorwiegend auf die Kadenz und Erweiterungen des Klaviersatzes gerichtet und gibt weder Stavenhagens Timing noch seine Vereinfachungen oder Kürzungen wieder.

⁴⁷² Ernest Newman, in: Lamond, S. 13.

⁴⁷³ Emil von Sauer: Meine Welt. S. 170.

⁴⁷⁴ Felix Weingartner: Erinnerungen an Franz Liszt. Basel, 2015. S. 45, 48, 57f.

⁴⁷⁵ Tilly Fleischmann: Aspects of the Liszt Tradition. New York, 1991.

⁴⁷⁶ Berthold Kellermann: Erinnerungen. Ein Künstlerleben. Zürich 1932.

Konkurrenz- und Positionskämpfe waren in dieser Situation unvermeidlich. Bekannt sind die Streitereien zwischen Eugen D'Albert und Bernhard Stavenhagen.

Er [d'Albert] stand „der ganzen Bande“ von Mitschülern jedoch sehr reserviert gegenüber, was zu einer Art Komplott führte, angezettelt vom Rivalen Bernhard Stavenhagen, der ihm später im Leben noch öfter Ärger bereiten sollte.⁴⁷⁷

Von einem späteren Zusammenstoß schrieb Kellermann:

Ferner hat an diesem Abend d'Albert versagt [...] Zur Entschuldigung von d'Albert muss ich erwähnen, dass nicht lange vorher in Weimar, als er und Stavenhagen dort als Hofkapellmeister wirkten, zwischen den Beiden und ihren Anhängern schwere Kämpfe stattgefunden hatten, die sich auf die Frage der Beibehaltung ihrer Stellung bezogen.⁴⁷⁸

Dieser Konflikt wurde international wahrgenommen. Charles-Marie Widor schrieb über die Jury-Zusammensetzung des zweiten Rubinstein-Wettbewerbs 1895:

Deux des plus renommés pianistes d'Allemagne, d'Albert et Stavenhagen, brillaient par leur absence, occupés qu'ils sont à se disputer la succession de Lassen à Weimar et à remplir les journaux de leurs querelles. On réclame aux plus vite un nouveau Salomon qui partage le fauteuil auquel on les a nommés tous les deux par erreur, paraît-il.⁴⁷⁹

Viele dieser Erzählungen waren ihrerseits alles andere als objektiv. Der deutsche Berichterstatter dieser Episode, Berthold Kellermann, selbst Liszt-Schüler, sah seinerseits seine eigene Rolle in der Reinhaltung der Tradition.

Es war immer mein Bestreben, unfähige und unlautere Elemente aus dem Lisztschen Schülerkreis zu entfernen.⁴⁸⁰

Auch mit dieser Position konnte man sich einen Ruf aufbauen. Kellermanns Hagiograph Hans von Wolzogen sah ihn als besonders bedeutenden Liszt-Schüler:

Wenn einer der vielen, welche als Liszt-Schüler vor der Welt aufgetreten sind, diesen Ehrennamen verdient hat, so ist es Kellermann gewesen. Sein Name sollte allezeit mit dem Weltnamen Liszts verbunden dem Gedächtnisse der Nachwelt eingeprägt bleiben.⁴⁸¹

Kellermann mit seinem Autoritätsanspruch war seinerseits nicht unumstritten. Der Liszt-Schüler José Vianna da Motta und Ferruccio Busoni nahmen ihn als Mitherausgeber der ersten, unvollständigen Liszt-Gesamtausgabe⁴⁸² nur wenig ernst.⁴⁸³

Biographisches

Alfred Reisenauer und Bernhard Stavenhagen haben bis heute den Ruf, wichtige Vertreter der Liszt-Schule zu sein. Umso mehr erstaunt es, dass bis jetzt kaum biographische Arbeiten über sie erschienen sind; die Einträge in den Enzyklopädien sind karg, stereotyp, teilweise falsch und mit überaus rudimentären Bibliographien versehen.⁴⁸⁴ Darum folgen hier zwei biographische Skizzen, die das Wenige

⁴⁷⁷ Charlotte Pangels: Eugen d'Albert. Zürich, 1981. S.69

⁴⁷⁸ Berthold Kellermann, S. 122. Vrgl. auch Wilhelm Raupp: Eugen d'Albert. Leipzig, 1930. S. 102ff.

⁴⁷⁹ Charles-Marie Widor: Le concours Rubinstein à Berlin. In : Le ménestrel. Journal de musique. 1.9.1895. S. 275.

⁴⁸⁰ Ibidem, S. 25.

⁴⁸¹ Ibidem, S.7.

⁴⁸² Sog. Carl-Alexander-Ausgabe, 1907-1936, 34 Bände. <https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=sammlung&projekt=1193812455&l=de>, 29.11.2019.

⁴⁸³ Vrgl. José Vianna da Motta/Ferruccio Busoni. Briefwechsel. S. 82, S. 134.

⁴⁸⁴ Lippe, Marcus Chr... (2005) 2016. "Reisenauer, Alfred." In: *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016–. Accessed November 29, 2019. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27193>.

Hans Rudolf Jung Art. *Stavenhagen, Bernhard* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24458>

Hopkins, Charles. "Reisenauer, Alfred." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 29 Nov. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023160>.

darstellen, was über diese mageren Artikel hinaus über ihre Persönlichkeit und ihr Spiel in Erfahrung zu bringen ist, soweit dies für die folgenden Analysen von Belang zu sein verspricht.

Alfred Reisenauer

Alfred Reisenauer hielt sich, soweit erkennbar, aus den oben vorgängig geschilderten Streitereien der «Liszt»-Adepten heraus. Er wird bei allen Autoren diskussionslos zum inneren Kreis um Liszt gezählt und betätigte sich in erster Linie als reisender Virtuose und als Hochschullehrer in Leipzig; als Literat trat er im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen nicht in Erscheinung. Seine Kompositionen, die sich in seinem Nachlass zahlreich erhalten haben, hinterließen wenige Spuren der Rezeption, mit der Ausnahme einer Orchestration von Franz Liszts drittem Mephisto-Walzer, die Hanslick kommentierte,⁴⁸⁵ und den Bemühungen seines Freundes Felix Weingartner. Nach frühen Erfolgen und einer aus gesundheitlichen Gründen erzwungenen Pause⁴⁸⁶ konzertierte er als reisender Virtuose. Viele Kritiken aus dieser Zeit waren darauf ausgerichtet, seinen Platz in der Liszt-Nachfolge zu bestimmen:

Den Eingang machte das Es-Dur-Konzert für Clavier und Orchesterbegleitung, meisterhaft vorgetragen von Herrn Alfred Reisenauer, einem Lieblingsschüler Liszt's, der eigens zur Mitwirkung an der Musikaufführung hierher berufen worden war. Derselbe spielte noch die Don-Juan-Phantasie und ließ uns abermals seine eindruckliche Geläufigkeit, reinen Anschlag und die treffliche Behandlung des Allerschwierigsten bewundern und zeigte sich somit als würdiger Schüler seines großen Meisters.⁴⁸⁷

Bisweilen geriet Reisenauer in dieser Zeit in den Parteienstreit zwischen neudeutschen und konservativen Kreisen hinein, obwohl sein Repertoire sowohl Werke von Liszt wie auch Brahms und Schumann enthielt. Eduard Hanslick schrieb:

[...] Kaum sind die Ideale entschwunden – nicht die unseren – so pocht schon ein Lisztsches Klavierkonzert an unser besorgtes Ohr. Leider nicht das brillante in Es.-Dur [...], sondern das geschwätzige, erfindungsarme A-Dur-Konzert. Herr Alfred Reisenauer – Lisztianer, Wagnerianer, aber, nach seiner lieblichen Körperfülle zu urteilen, kein Vegetarianer – spielte es glatt, virtuos, ohne sonderlich belebenden Geist.⁴⁸⁸

Felix Weingartner urteilte über Reisenauers Wiedergabe des ersten Konzerts völlig anders:

Wenn ich ausdrücken soll, wie er an jenem Abend das Es-Dur-Konzert von Liszt spielte, so finde ich nur das eine Wort: monumental! Er war noch von jenem Schlag, aus dem die ganz Großen herkommen. War er in keiner Weise gehemmt, so spielte er so, wie eben nur er es konnte, einzig und unvergleichlich. So spielte er an jenem Abend, ganz Individualität, Kraft und Geist, ganz – Alfred Reisenauer!⁴⁸⁹

Um die Jahrhundertwende wurde der Ton der Kritiken merklich schärfer. Oskar Bie schrieb 1898 nach einem Lob auf Eugène D'Albert, „die Krone unserer Zeit“:

Die Lisztschüler Reisenauer und Stavenhagen versuchten es, sich auf ähnlichem Boden als allgemeinere Interpreten zu bethätigen. Aber das Leben und die Bequemlichkeit spielten ihnen dabei manchen Streich.⁴⁹⁰

Hopkins, Charles. "Stavenhagen, Bernhard." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 29 Nov. 2019.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041246>.

⁴⁸⁵ Vrgl. José Vianna da Motta in: Franz Liszt Musikalische Werke II Band X Leipzig, 1928. Herausgeberbericht o.S.

⁴⁸⁶ Vrgl. Josephine Gräfin Schwerin: Erinnerungen an Alfred Reisenauer. Königsberg 1909, S. 23.

⁴⁸⁷ Isidor Soudek Liszt-Trauerfeier in Prag. Kastners Wiener musikalische Zeitung, III. Band. Nr. 1 (Freitag den 1. October 1886): S. 11-12.

⁴⁸⁸ Eduard Hanslick: Liszt-Feier in den Konzertsälen 1886/1887. [Musikalisches Skizzenbuch, SD. 235ff.] In: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Peter Wapnewski. Kassel, 1989. S. 33-39, dort S. 34.

⁴⁸⁹ Felix Weingartner: Lebenserinnerungen. Wien 1923, S. 429.

⁴⁹⁰ Oskar Bie: Das Klavier und seine Meister. München, 1898. S. 269.

Richtiggehend gehässig ist Heinrich Schenkers Tagebucheintrag vom 28.2.1907: „Reisenauer Abend: Eine klägliche Ruine – Inhaber eines Oktavenglissando-Effektes – nichts weiter.“⁴⁹¹ Insbesondere schien ihm die „Unterstützung der linken Hand“ zu fehlen.⁴⁹²

Ansonsten überwiegen nun die Anekdoten, die auf seinen überschwänglichen Alkoholkonsum zielen. Weingartner, der mit ihm befreundet war, schilderte in seiner Autobiographie ihr erstes Zusammentreffen:

Längst hatten sich die anderen empfohlen und die übrigen Gäste das Zimmer verlassen, da wir noch in eifrigem Gespräche miteinander saßen. Reisenauer hatte bereits viel und starke Getränke getrunken. Er schwankte ziemlich stark, als wir uns endlich erhoben, und ich hielt es daher für gut, ihn zum „Russischen Hof“, wo er wohnte, zu begleiten. Den Grund seines frühen Todes legte dieser selten begabte Mann leider schon in seiner frühen Jugend.⁴⁹³

Er berichtete auch, dass Liszt „dringend eine Mäßigung seiner alkoholischen Exzesse“ wünschte.⁴⁹⁴ Sicher erkannten die Leser von James Cookes recht niederträchtiger Schilderung im Vorwort seines Buchs „Great Pianists on Piano Playing“, wer mit dem anonymen Alkoholiker gemeint war, der einmal Lisztschüler gewesen sei.⁴⁹⁵ Reisenauer erhielt in diesem Buch aber trotzdem ein Kapitel, sein Renommée als Professor am Leipziger Konservatorium reichte dafür offenbar immer noch aus.

Reisenauer selbst schien sich dieser problematischen Außenwirkung bewusst gewesen zu sein. So ist sein Eintrag im Stammbuch der Firma Welte ohne weiteres folgerichtig:

Dass das altgriechische Sprichwort „Erkenne Dich selbst“ in vollstem Umfange zu besthätigen, nun auch dem Pianisten möglich wurde, ist das Verdienst Ihrer wunderbaren Erfindung, des Mignon-Apparates; aber es wird ihm auch möglich, durch diesen andere zu erkennen und gerecht zu beurtheilen ohne die – sei es sym- oder antipathisch beeinflussende Anwesenheit der „Person“. Hier ist zugleich ein technisches – und ein philosophisches Problem in vollendeter Form gelöst!

Alfred Reisenauer, Leipzig, 9ter April 1905.⁴⁹⁶

Aus diesen Zitaten ließe sich eine einfache biographische Narration ableiten: Nach brillanten Anfängen erreichte Alfred Reisenauer nicht ganz die Berühmtheit seiner erfolgreichsten Konkurrenten Eugen d’Albert oder Emil von Sauer und erlebte in der Folge einen Karriereabstieg, der unter anderem durch Alkohol und Bequemlichkeit mitverursacht wird, worauf er mit 44 Jahren auf einer Konzertreise starb.

Das erscheint plausibel, jedoch verzerrt die Lust an der Anekdote, die viele Berichte aus der zweiten Hälfte seines Lebens prägen, das Bild. Es gibt anderslautende, wenn auch nicht weniger problematische Berichte. Josephine Gräfin Schwerin (1836-?), die ihm als Mutterersatz, Haushalts- und Gesellschaftsdame diente, zeichnet erwartungsgemäß ein freundlicheres Bild. Von Interesse für die Einschätzung seines Spiels ist die Schilderung von Reisenauers Arbeitsweise, die darin bestand, jeweils im Sommer ein Programm zu erarbeiten, das dann während der Saison in Serie gespielt wurde. Aufschlussreich sind insbesondere seine Programme der Klavierabende in Berlin und Leipzig in seinen beiden letzten Lebensjahren. Ein Beispiel zeigt, welche Ausmaße ein solches Konzert annehmen konnte:

Johannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 34

Georg Friedrich Händel: Ouvertüre, Andante und Passacaglia aus Suite Nr. 7 g-moll

⁴⁹¹ <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-003234.html>. besucht am 9.8.2016.

⁴⁹² http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-03/r0015.html. besucht am 9.8.2016.

⁴⁹³ Felix Weingartner: Lebenserinnerungen. S. 207.

⁴⁹⁴ Ibidem, S.228.

⁴⁹⁵ James Francis Cooke: Great Pianists on Piano Playing. Philadelphia 1917, S.11f.

⁴⁹⁶ Handschriftlicher Eintrag in Weltes Stammbuch. Transkription nach Abbildung, Dangel/Schmitz, S. 513.

Domenico Scarlatti:	Sarabande und Passepied G-Dur
Johann Sebastian Bach:	Fantasie c-moll
Joseph Haydn:	Presto C-Dur
Wolfgang Amadeus Mozart:	Rondo a-moll
Ludwig van Beethoven:	6 Variationen über ein Originalthema (Türkischer Marsch) D-Dur op. 76
Franz Liszt:	Polonaise c-moll Ballade Des-Dur Etude de concert Nr. 2 f-moll Ungarische Rhapsodie Nr. 12 cis-moll ⁴⁹⁷

Dies widerspricht Schenkers Urteil, da solche Programme einen Pianisten im Vollbesitz seiner technischen Mittel benötigen; eine «Ruine» hätte sie kaum in Angriff nehmen können.⁴⁹⁸

Sein Ruf als Repräsentant der Liszt-Schule scheint innerhalb des ihm wohlgesinnten Kreises jedenfalls nicht gefährdet gewesen zu sein, wie aus Weingartners Bemerkung über Liszts pianistischen Klangsinn zu entnehmen ist:

Sein Anschlag war unbeschreiblich schön, nur von zweien seiner Schüler habe ich einen ähnlichen Zauber des Anschlages später wieder gehört, von Alfred Reisenauer und Emil von Sauer.⁴⁹⁹

Walter Niemann posthume Beschreibung ist wieder enthusiastisch. In seinem Buch „Meister des Klaviers die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit“ verlieh er ihm einen Platz im Kapitel „Die großen romantischen Koloristen“, nennt ihn den „Makart des Klaviers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ und fährt fort:

Reisenauer malte al fresco, mit großem, breitem Pinsel und satten, leuchtenden Farben, er war Plastiker und Architekt in der Musik von allererstem Range. Sein Spiel zeigte echtes Pathos, Poesie und in guten Stunden ein elementares, hinreißendes Temperament, eine wahrhaft monumentale Größe. Dazu eine ganz unvergleichliche, meisterliche Pedalbehandlung, die vor allem aus dem Halb-, Viertel- und Vibrato-Pedal ganz neue und hochromantische Wirkungen zauberte, und flüssige, feine Figuraltechnik, wie sie in dieser Feinheit nur ganz wenigen zu Gebote stand[...]. Die samtne Weichheit seines Anschlages, der sich jedoch zu königlicher Wucht steigern konnte, die klare und doch in überaus fein abgewogene Farben getauchte Art seines vielstimmigen Spiels, seine üppige singende Melodienführung — all dies ist mit ihm in solcher Eigenart für immer ins Grab gesunken.⁵⁰⁰

Diese Einordnung fußt wiederum auf einem Text von Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), der detailliertesten, aber auch merkwürdigsten Auseinandersetzung eines Zeitgenossen mit Reisenauers Spiel.⁵⁰¹ Breithaupt beginnt seine kritische Auseinandersetzung mit höchstem Lob für den Farbenreichtum von Reisenauers Spiel. Er bezeichnet sein Spiel als «einen Art Wagnerschem Orchesterstil auf dem Klavier» und folgert, dass «die Polychromie das Essentiale [sic] in der Kunst Alfred Reisenauers» sei,⁵⁰² um nach langem Lob dieser Seite von Reisenauers Klavierspiel im dieselbe Qualität zum Vorwurf zu machen, denn dem «prunkvollen Gewande» entspreche «keine qualvolle Tiefe».⁵⁰³ Wie man sich dies

⁴⁹⁷ Josephine Gräfin von Schwerin, S.50.

⁴⁹⁸ Vgl. ibidem S. 49f.

⁴⁹⁹ Felix Weingartner: Erinnerungen an Franz Liszt. S. 81.

⁵⁰⁰ Walter Niemann: Meister des Klaviers die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin 1919, S. 38ff

⁵⁰¹ Rudolf Maria Breithaupt: Moderne Klavieristen. Aus den Skizzen eines Subjectiven. Berlin, 1903. S. 104-106.

⁵⁰² Ibidem, S. 104.

⁵⁰³ Ibidem, S. 106.

auch immer vorzustellen hat, so zeigen doch diese Zitate, dass Reisenauers Spiel zugleich Begeisterung, Bewunderung und herbe Kritik auslösen konnte.

Bernhard Stavenhagen

Bernhard Stavenhagen wurde 1862 in Greiz geboren, war Schüler von Ernst Rudorff und stieß 1885 zum Liszt-Kreis in Weimar; er galt als einer von Liszts Lieblingsschülern. Im darauffolgenden Jahr machte er sich um den sterbenden Liszt verdient; aus dieser Zeit stammt auch das Attribut, das fast alle biographischen Notizen als seine markanteste Eigenschaft anführen: Stavenhagen sei der Mann gewesen, der Liszts Grabrede gehalten habe. Dies ist ein sehr suggestives Attribut; die Vorstellung, dass er dadurch in höherem Masse als seine Mitstudierenden als Bewahrer der Liszttradition berufen sei, schwingt mit. Allerdings ist diese Information, obwohl sie seit Hugo Riemanns Lexikoneintrag überall zu lesen ist,⁵⁰⁴ wohl falsch. Zur Beisetzung am 3. August 1886 in Bayreuth merkt die Chronistin der Familie Stavenhagen ausdrücklich an:

Es gehört zur Familienlegende, dass Stavenhagen damals die Grabrede gehalten hat, man findet diese Behauptung sogar in Musiklexika. Er war von Natur aus sehr impulsiv, und obwohl er am Grab beteuerte, sich zukünftig der Verbreitung des Liszt-Ideals zu widmen, wurde die eigentliche Grabrede vom Bürgermeister von Bayreuth gehalten.⁵⁰⁵

Und der Arzt Bernhard Schnappauf berichtet:

Die Flaggen (vom Turnverein entlehnt) trugen Schüler Liszts: Reuss, Stavenhagen, Göllerich usw. Der Wagen hielt am schwarzen Tor, der Sarg wurde von den Trägern an die Gruft getragen und eingesenkt. Nach der Einsegnung sprachen Muncker, Reuss, Hofrat Gille.⁵⁰⁶

Es folgte eine Anstellung als Hofkapellmeister in Weimar, wobei er sich gegen Eugen D'Albert durchsetzte, aber wegen seiner modernistischen Einstellung, die sich in der Unterstützung von Gustav Mahler, Richard Strauss und Antonín Dvořák äußerte, in Schwierigkeiten geriet. 1898 wurde er als Nachfolger von Richard Strauss ans Münchner Hoftheater berufen, wo er sich indes nicht etablieren konnte und 1902 demissionierte. Als Direktor der Münchner Königlichen Akademie der Tonkunst setzte er sich für umfangreiche Innovationen ein, trat aber 1904 zurück.⁵⁰⁷ Danach leitete er am Genfer Conservatoire bis zu seinem Tode sowohl eine Meisterklasse wie auch die Konzerte des städtischen Orchesters.⁵⁰⁸ Berichte über sein Spiel sind sehr spärlich, Weingartner lobt seinen «schönen, weichen Anschlag»,⁵⁰⁹ wohingegen José Vianna da Motta, selbst Liszt-Schüler und Freund Busonis, in seinen biographischen Aufzeichnungen festhält:

Montag, dem 23.1.1888

Philharmonie Concert unter Leitung Bülow's
[...]

⁵⁰⁴ In der aktuellen 13. Ausgabe des Riemannschen Lexikons fehlt der Artikel zu Stavenhagen ganz, aber noch in der 12. Ausgabe hält Stavenhagen die Grabrede, vgl. Riemann Musiklexikon. Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden. Wolfgang Ruf (Hg.). Mainz, 2012, Bd. 5 und Riemann Musiklexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Wilibald Gurlitt (Hg.) Mainz 1961, Personenteil L-Z, S. 720.

⁵⁰⁵ Gerhard Kohlweyer: Agnes Stavenhagen. Primadonna zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss. Weimar, 2007. S. 85. Beachtenswert ist auch die Schilderung August Göllerichs: «Die Grablegung geschah in der weihelosesten Weise – die am Grabesrand pathetisch «geredeteten» Versprechen, nunmehr des Geschiedenen Werke gebührend aufführen zu wollen, wurden nie gehalten». August Göllerich: Liszt. Berlin 1908, S. 190.

⁵⁰⁶ Bernhard Schnappauf: Bericht über den letzten Lebenstag, Tod und Beerdigung des Abbé Dr. von Liszt. Zitiert nach: Klára Hamburger Ein unbekanntes Dokument über Franz Liszts Tod. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 46, Fasc. 3/4 (2005), pp.403-412

⁵⁰⁷ Hans Rudolf Jung s.v. Stavenhagen, Bernhard in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Friedrich Blume (Hg.) Bd. 12, Kassel 1965. Sp.1200.

⁵⁰⁸ Vgl. Hopkins, Charles. "Stavenhagen, Bernhard." *Grove Music Online*. 2001; besucht 10.12.2019.

⁵⁰⁹ Weingartner, S. 223.

4) Cmolconc. Beeth. Stavenhagen. Sehr hübsch gespt[ie]lt]. Der Thon ist trocken u. hart aber er spt. innig.⁵¹⁰

Walter Niemann schreibt:

Halb Hofkapellmeister, halb' Hofpianist, ward auch er wie Joseffy halb klassizistisch akademisch — durch Kiel und Rudorff an der Berliner Hochschule —, halb neudeutsch durch Liszt ausgebildet. Er war ein glänzender, abermals gleich Joseffy mehr eleganter und brillanter, als im Sinne des großflächigen Liszt'schen Fresko wuchtiger, genial oder monumental gestaltender Spieler. Einer der letzten und liebsten Schüler des Meisters, der in dessen beiden letzten Lebensjahren sein treuer Freund und Begleiter bis zum Tode wurde, gehört er in die sehr kleine Gruppe unmittelbarer Lisztschüler, die hohe Allgemeinbildung und klassische musikalische Schulung mit modernem Virtuositentum harmonisch zu vereinigen wußten.

Rhapsodien

Die kompositorische Wertschätzung von Liszts Ungarischen Rhapsodien war um 1900 vergleichbar mit derjenigen der Opernparaphrasen. Beide WerkGattungen werden meist übergangen, wenn es darum geht, einen Kanon mit gültigen Werken von Franz Liszt zusammenzustellen; einzige Ausnahme bildet die *Réminiscences de Don Juan*.⁵¹¹ In Bülow's letztem Meisterkurs 1887 durften beide WerkGattungen nicht gespielt werden.⁵¹² Auch schon der späte Liszt distanziert sich von einigen Stücken wie der 2. *Rhapsodie*. Als der junge Eugen d'Albert sich bei ihm vorstellt, fordert er ihn auf, eine offenbar vorbereitete Improvisation dieses Stücks vorzutragen. Carl Lachmund berichtet:

Diese „zweite Rhapsodie“ war ein Stück, das er nicht mehr so gern hörte wie früher, sie war ihm schon zu populär geworden. Also schlossen wir aus seiner Aufforderung, dass der neue Schüler ein Pianist von ungewöhnlichem Format sein müsse. Die Improvisation erwies sich als ganz eigenartiges Werk und ließ uns alle aufhorchen, doch noch mehr fesselte uns des jungen Mannes feurige Art des Spielens. Liszts Antlitz strahlte vor Vergnügen, als er dem Spieler auf die Schulter klopfte, der von allen Seiten mit Beifall überschüttet wurde.⁵¹³

Die vor allem im deutschsprachigen Raum sich nach Liszts Tod entwickelnde Marginalisierung wurde nicht unwidersprochen hingenommen. Im Herausgeberbericht des 10. Bandes der Carl-Alexander-Ausgabe von 1926 schreibt José Vianna da Motta:

Liszts Ungarische Rhapsodien haben das Unglück gehabt, dass sie viel zu viel und oft zu schlecht gespielt worden sind. Das hat sie unverdientermaßen in den Verruf gebracht, Effektstücke zu sein, während sie in Wahrheit bewundernswerte Übertragungen einer ganz seltsamen und in tausend Einzelheiten fesselnden Volksmusik sind. In unserer Zeit, die mit Recht dem Aufblühen z.B. der russischen Musik ihren Beifall nicht versagt, sollte man sich dankbarer und ehrfurchtsvoller als es meist geschieht, daran erinnern, welche Fülle einst neuer Rhythmen, neuer harmonischer und melodischer Wendungen gerade die Rhapsodien der Musik zugeführt haben, ganz zu schweigen davon, welche Schule des frei gestaltenden Vortrags diese Sammlung ist oder sein könnte.⁵¹⁴

⁵¹⁰ José Vianna da Motta: *Ecce homo*, so war er, nun beurteilt ihn. Christine Wassermann-Beirão. Wilhelmshaven, 2007. S. 106.

⁵¹¹ „As a composer Liszt had often found bitter enmity: yet the *Etudes Transcendentales*; *Après une lecture de Dante*; the *second Ballade*; the Legend, the Sermon to the Birds by Saint Francis of Assisi; the Don Juan Fantasie, Sonetta 104 del Petrarca, the Faust and Dante Symphonies cannot be eliminated from the repertoire [...] Works like the Faust symphony, the Sonata, the two Pianoforte Concertos, the *twelve Etudes Transcendentales* will always be played.“ Frederic Lamond, S. 69.

⁵¹² José Vianna da Motta „*Ecce homo*, so war er, nun beurteilt ihn“ Wilhelmshaven 2007 [1941]. S. 47.

⁵¹³ Carl v. Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt*. Eschwede, 1970. S. 65. Ausserdem gibt es zahlreiche Bearbeitungen der Ungarischen Rhapsodien für andere Instrumente. Besondere Beachtung verdient die Bearbeitung, die Joseph Joachim von der ihm gewidmeten 12. Ungarischen Rhapsodie anfertigte (Leipzig, Schuberth&co, 1871; «la partie de violon par J.Joachim», von wem die Einrichtung des Klavierparts stammt, ist unklar).

⁵¹⁴ José Vianna da Motta, in: *Franz Liszt Musikalische Werke. II. Pianofortewerke Band XII*. Leipzig, 1926. Herausgeberbericht, Einleitung o.S.

Dabei fällt aber ein wichtiger Unterschied zu den Paraphrasen auf: Handelt es sich bei diesen meist um schnell geschriebene und danach größtenteils unveränderte Partituren, so sind die Rhapsodien das Ergebnis eines langen, evolutiven Vorgangs, der die Frage nach einer gültigen Gestalt schwer beantwortbar macht. Für die *VI. Rhapsodie*, zugegebenermaßen ein Extremfall, sind im Zeitraum zwischen 1840 und 1853 nicht weniger als 11 Handschriften und Drucke bekannt, die einen solchen Evolutionsprozess zeigen.⁵¹⁵ Zu dieser offenen Werkanlage kommt hinzu, dass Liszt die Improvisation als Teil der ungarischen „Zigeunermusik“ betrachtete. In der Schrift *Des bohémiens et de leur musique*, deren Entstehungsprozess ebenfalls von 1847-1859 dauerte und die Benedikt Jäker als Vorwort zu den Rhapsodien betrachtet,⁵¹⁶ schreibt er:

L'artiste bohémien est celui qui ne prend un motif de chanson ou de danse que comme un texte de discours, comme une épigraphe de poème, et qui sur cette idée qu'il ne perd jamais tout à fait de vue, vague et divague durant une improvisation sempiternelle. Celui qu'on admire, c'est celui qui enrichit son sujet d'une telle profusion de traits, d'apogiatures, de gammes, de trémolos, d'arpèges, de passages diatoniques et chromatiques, de groupes et grupetti de sons, que sous ce luxe de broderie, la pensée primitive ne paraît guère davantage [...]. Ils n'ont jamais senti le besoin de la notation, n'ayant le goût que pour les répétitions mnémoniques, qui permettent à l'imagination de chevaucher la bride sur le cou dans les savanes infinies de l'improvisation [...]⁵¹⁷.

Zusammenfassung

Die Situation der Aufnahmen stellt sich also so dar: Zwei Interpreten aus dem inneren Kreis um Liszt, die um 1905 den Zenit ihrer Karrieren aus unterschiedlichen Gründen überschritten hatten, nehmen mit der 10. und der 12. Rhapsodie von Franz Liszt Musik auf, deren zweifelhafter Ruf ihrer Beliebtheit keinen Abbruch tat. Dabei nehmen die Aufnahmen einen direkten Bezug zu Liszts Spiel für sich in Anspruch, der wegen des improvisatorischen Hintergrunds der Werke von großem Interesse ist. Das konnte sich auch der gebildete Käufer der Rollenaufnahmen denken; wieweit es sich hier nur um eine Werbemaßnahme handelte, soll eine Untersuchung des Inhalts zeigen.

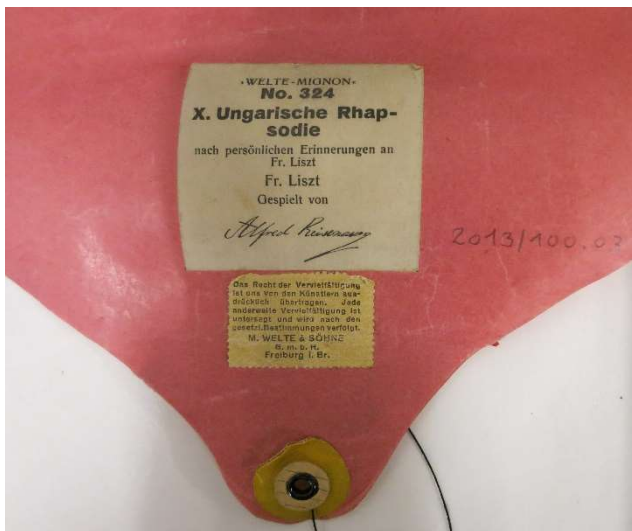


Photo des Etiketts der Rolle 324.

⁵¹⁵ Vrgl. Benedikt Jäker: Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Band 9. Detlef Altenburg (Hg.). Sinzing 2009.

⁵¹⁶ Vrgl. Jäker, S 153

⁵¹⁷ Jäker, S. 162f.

Befund

Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. Alfred Reisenauer

«UNGARISCHE» ZUTATEN

Es fällt schon in den ersten Takten der Aufnahme auf, dass Reisenauer Liszts Text mit ungarisch wirkenden Formeln anreichert. Die informell wirkende Bezeichnung «Zutat» bezeichnet das dahinterstehende Verfahren: diese Formeln kommen hinzu, ohne mit der Komposition zu interagieren. Der hohe Wiedererkennungswert dieser Formeln, die exponierten Stellen, an denen Reisenauer sie anwendet, und ihre überaus deutliche Darstellung sind so auffällig, dass sie den Höreindruck des Anfangs dominieren. Schon die metrisch und diastematisch freie Erweiterung von T. 5, wo ein Fanfaren-Motiv eingebaut wird, kann als Demonstration ungarischer Rhapsodik verstanden werden. Die den Schlusswendungen beigefügten aufstumpfenden Bassfiguren oder die Umwandlung von zwei Sechzehnteln in einen punktierten Rhythmus als Schlusswendung der Viertakt-Phrasen gehören ebenfalls diesem «ungarischen» Vokabular an (T.9, T. 13, T.17 etc.)

The image displays three staves of handwritten musical notation in red ink, overlaid on printed musical scores. The first staff shows a melodic line with various rhythmic and pitch markings. The second staff shows a piano accompaniment with a red circle around a specific chord and a red arrow pointing to it. The third staff shows another piano accompaniment with red arrows pointing to specific chords and a red 'X' mark. The printed scores include markings such as 'Andante deciso.' and 'dolce con eleganza'.

Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10, T. 3-10. Alfred Reisenauer fügt idiomatische Wendungen bei den Phrasenenden hinzu.

Seltsam mutet dabei an, dass sich diese Einfügungen nur auf den ersten zwei Seiten finden, danach verlieren sie sich, und nur noch die dynamische und agogische Betonung der Synkopen im *friss*-Teil (T. 41, 43 etc.) kann unter diesem Titel erwähnt werden.

GRIFFTECHNISCHE VERÄNDERUNGEN

Auch im grifftechnischen Detail weicht die Aufnahme oft vom Text ab. Diese erweist sich im Liszt'schen Original, gerade auch im Vergleich zu Reisenauers Realisation, als erstaunlich differenziert: So weicht Liszt auf dem letzten Sechzehntel in T. 6 in der rechten Hand der Verdoppelung des Leittons aus, lässt in T.7 den kurzen Vorschlag nur in der Oberstimme stattfinden und vermeidet die Verdoppelung der Terz auf den dritten Achtel. Reisenauer ignoriert alle diese kleinen kompositionstechnischen Details und spielt vollständige Akkorde, Vorschläge in Oktaven und in T. 6 regelmäßige Griffe.⁵¹⁸ Dieses Auffüllen von Akkorden durchzieht die ganze Wiedergabe, das Ergebnis ist ein normierter, stets möglichst vollgriffiger Satz.

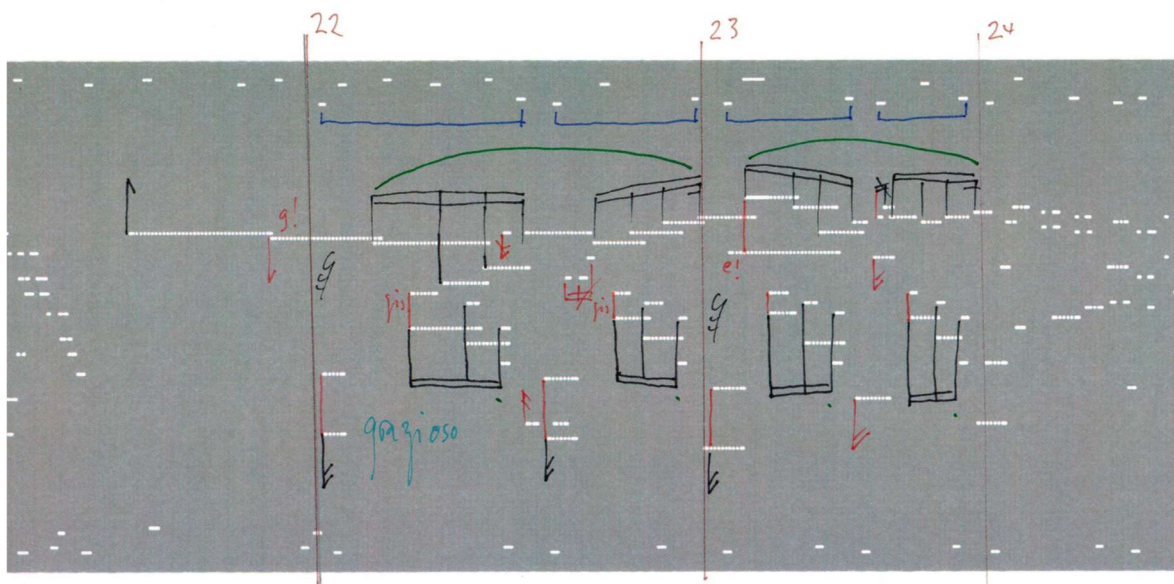
VEREINFACHUNGEN

Schon in T. 12 findet sich die erste substantielle spieltechnische Erleichterung: Reisenauer spielt statt Oktaven eine einfache Linie. Vereinfachungen finden sich danach vor allem auch bei Begleitfiguren; beispielhaft dafür ist die Vereinfachung der linken Hand in T. 18f. Reisenauer fasst die punktiert nachschlagende Figur kurzerhand zu einem Akkord zusammen. Ein ähnlicher Vorgang findet sich nach einer kleinen Kadenz und einem hinzugefügten Takt beim lyrischen Seitensatz ab T. 22. Einerseits lässt Reisenauer hier die Oktaven der rechten Hand aus, fügt aber in der linken Hand eine kompositorisch reizvolle Vorhaltswendung in der Tenorstimme ein und erweitert den Bass durch Oktavzusatz und Vorschlag. Die Zeitgestalt dieses lyrischen Themas ist in konventioneller Notation kaum zu erfassen, darum folgt hier eine zweigeteilte Darstellung: Das Notat zeigt die diastematischen Veränderungen, der Blick auf die Rolle gibt eine Vorstellung vom weiträumigen Rubato Reisenauers:

⁵¹⁸ Siehe Notenbeispiel auf der vorhergehenden Seite.

Reisenauer?

Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 12. T. 18-23 in der Version von Alfred Reisenauer. Vereinfachung der linken Hand in T. 18-19. Arpeggi mit Tonrepetition in T. 20. Der Seitensatz ab T. 21 ist nur lose mit Liszts Notat verbunden.



Reisenauers Version der Takte 22 und 23: die rezitativische Rhythmik ist in einer Kombination aus Rollenansicht und Notentext zumindest zu erahnen. Rot: Zusätzliche Noten, blau: Pedal.

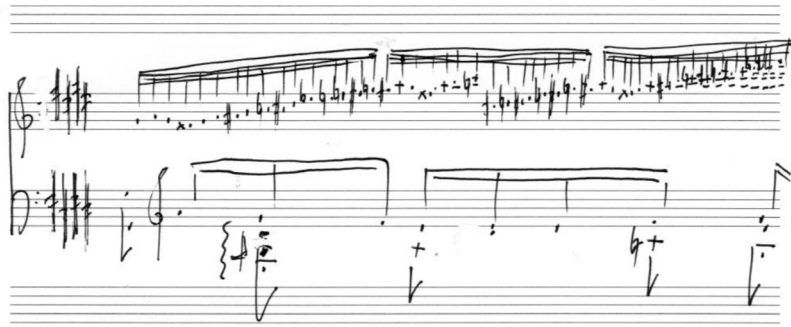
Im Folgenden kürzt und vereinfacht Reisenauer den Rest des Lassú-Teils, indem er die Variation T.30-39 weglässt. Bei der Wiederholung ab T. 22bis zeigt sich, dass die oben besprochenen Veränderungen weitgehend konsistent sind, aus dem Moment entstandene Improvisationen würden bei der Wiederholung Unterschiede zeigen. Aufschlussreich ist der Ersatz der Passage T. 27 und 27bis mit einer chromatischen Tonleiter. Einerseits handelt es sich dabei um ein technisches Standard-Element, andererseits kommt eine sehr ähnliche Passage in dem Teil vor, den Reisenauer nicht spielt. (T. 34f):



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T. 26.



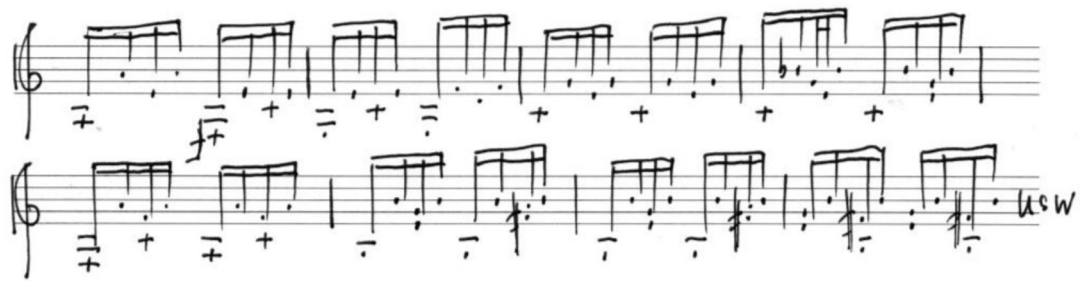
Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T. 34.



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T. 26 in Reisenauers Version.

Reisenauer bedient sich also unter anderem bei den von ihm gestrichenen Passagen, um eine auf Liszt zurückgehende Variante dieser Passage zu bieten. Im Folgenden werden viele Details abgeändert, wobei insbesondere die Begleitfiguren der linken Hand fast durchgehend betroffen sind: einmal fehlen Akkordtöne, dann gibt es zusätzliche Bässe, dann wieder werden die Akkordumkehrungen verändert. Hauptstimmen, hier meist in der rechten Hand, werden kaum verändert, allenfalls oktaviert (T.55), nur in den Abschlusstakten löst sich Reisenauer oft von der Originalmelodik (T. 62f und ähnliche). Der folgende, durch heikle Doppelgriffpassagen charakterisierte Teil erfährt recht große Veränderungen; während die rechte Hand den Oktavraum mit Passagen ausfüllt, die mit dem Original verwandt sind, wird die linke Hand stark vereinfacht. Sprünge bleiben hier nach Möglichkeit aus, und die Akkorde werden so gelegt, dass sie in einer einzigen Handposition spielbar sind.

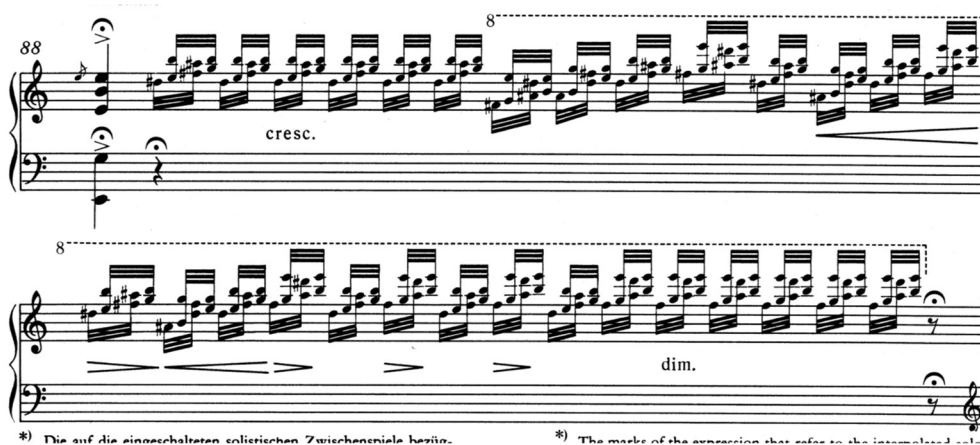
Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T. 73-81.



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T. 73-80. Alfred Reisenauers Vereinfachung der linken Hand.

EIN KOMPOSITORISCHER EINGRIFF

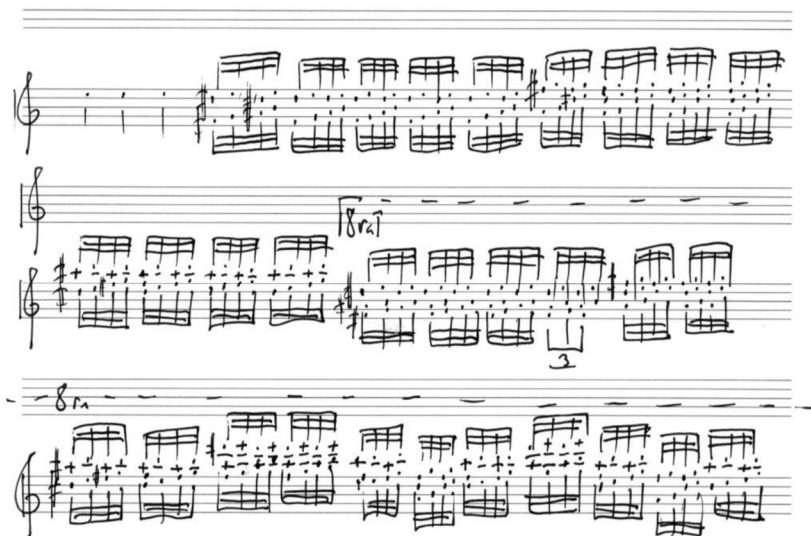
Nun folgt in Liszts Original eine Passage, die kompositorisch sehr einfach, fast skizzenhaft gehalten ist: Ein schlichtes Akkordgerüst, dazwischen eine Evokation des Cymbals mittels einer Trillerbewegung, die durch abwechselnde Doppelgriffe beider Hände gebildet wird; und zu allem Überfluss wird die Passage auch noch wiederholt. Liszt überschreibt diese Passage mit *a capriccio*, eine Anweisung, deren Bedeutung angesichts des überaus kargen Materials schwer zu deuten ist. Hier greift Reisenauer nun kompositorisch ein, zunächst, indem er den Akkorden ein Solo mit einem expressiven Sextsprung aufwärts vorangehen lässt. In der Wiederholung verändert er die Passage in subtiler Weise.

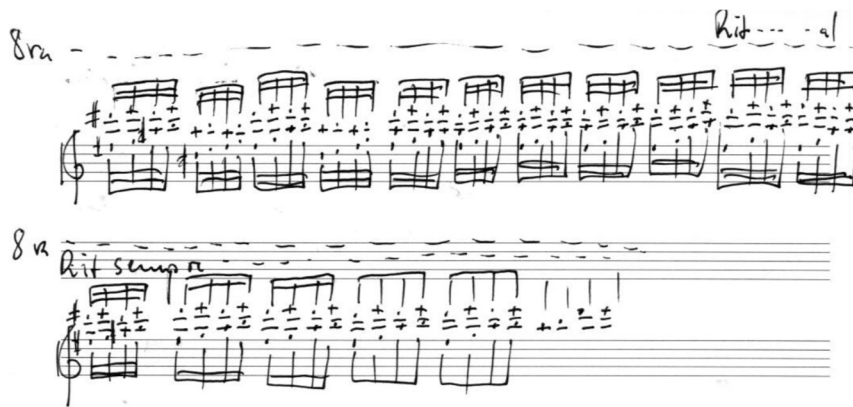


*) Die auf die eingeschalteten solistischen Zwischenstücke bezüg.

*) The marks of the expression that refer to the instrumental solo.

Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T. 88.

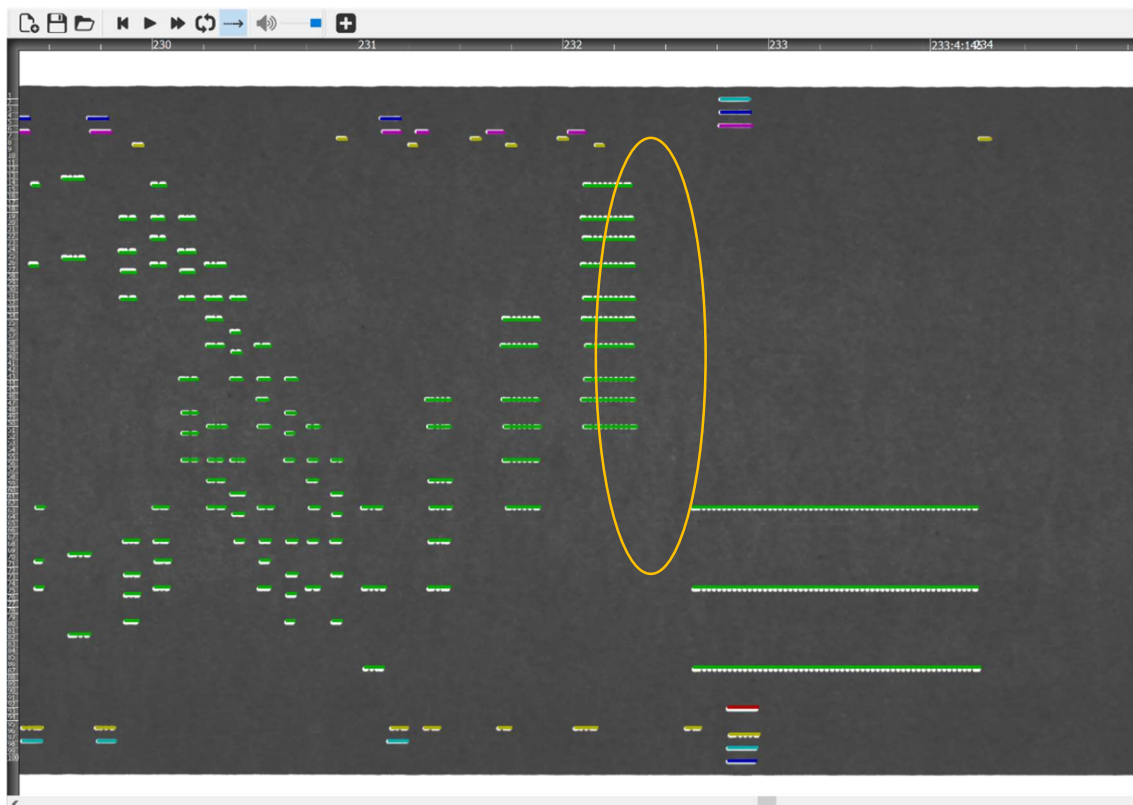




Alfred Reisenauers Kadenz in T. 88.

Reisenauer verlängert Liszts Passage; vor allem aber spielt er nicht den von Liszt vorgesehenen Effekt mit den abwechselnden Händen, sondern nimmt die ganze Oberstimme in die rechte Hand. Dies erlaubt ihm, bisweilen dreistimmig zu spielen oder wieder für eine Figur zur Zweistimmigkeit zurückzukehren. Diese unmittelbar kaum wahrnehmbare Nuance muss sich im Originalspiel in besonders feinen, unmerklich wechselnden Klangschattierungen ausgewirkt haben; hier wird nachvollziehbar, in welcher Weise Reisenauer seine «koloristischen» Wirkungen (Niemann) erzielte, von denen die Welte-Wiedergabe aus technischen Gründen nichts erahnen lässt.

Im der abschließenden Stretta wählt Reisenauer ein schnelles Tempo. Nachdem die linke Hand ab T. 130 gegenüber der Rechten in Verzug geraten ist, spielt er kurzerhand statt der technisch anspruchsvollen gebrochenen Oktaven eine akkordische Begleitung, die eine zusätzliche Verschärfung des Tempos gegen den Schluss hin erlaubt. Die Reisenauersche Version endet mit einem krachenden Schluss, dessen vorletzter, zehnstimmiger Akkord zweifellos einen Scherz der Welte-Editoren darstellt.



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10; Schluss. Der zweitletzte Akkord auf Reisenauers Rollenaufnahme ist unspielbar.

Zusammenfassung

Zusammengefasst kann davon gesprochen werden, dass Reisenauer vier unterschiedliche Modi des Umgangs mit Liszts Komposition kennt. Wenn er sich nahe am Text bewegt, so normiert er oft das grifftechnische und musikalische Detail. Dann kennt er einen Zustand des ungefähr erinnerten Inhalts, wobei in der Regel an der Thematik festgehalten, der Rest des Klaviersatzes aber nach Maßgabe des eigenen harmonischen Empfindens ergänzt wird. Kompositorisch greift Reisenauer aus zwei Gründen ein: zwecks Steigerung des ungarischen Idioms werden typische Wendungen eingefügt; und die Momente, in denen Kadenzen möglich sind, nützt er für lange, virtuos wirkende, aber technisch bequem ausführbare Passagen eigener Provenienz.

Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 12. Bernhard Stavenhagen

Das Anhören dieser Aufnahme löst unmittelbar den Wunsch nach einem Blick in die Partitur aus: Kaum eine längere Passage bleibt ohne substanzielle Veränderungen. Vor allem fallen große kadenzartige Fremdbeiträge auf; ihre Stilistik ist der Liszt'schen Kompositionsweise nahe; die Passagen könnten durchaus von Liszt selbst stammen, finden sich aber nicht in der Partitur. Es gibt zahlreiche Kürzungen, neben zwei großen Teilen werden immer wieder kurze Passagen oder sogar einzelne Takte ausgelassen. Daneben sind außerordentlich oft kleinere Abweichungen zum Original zu konstatieren: Änderung der Lagen, aufgefüllte Akkorde, zusätzliche Passagen

Die Veränderungen der Diastematik sind in dieser Aufnahme so häufig und konsequent, dass eine Kategorisierung unumgänglich erscheint. Es gibt hier:

- Streichungen
- eigentliche Kadenzen
- pianistische Effekte
- Zufälle
- Zusätze, die sich der Komposition als Gerüst bedienen
- Satztechnische Veränderungen

Die satztechnischen Veränderungen betreffen zum einen das Akkordspiel. Stavenhagen ergänzt, wie Reisenauer auch, in aller Regel fehlende Akkordtöne, ohne auf Stimmführungen Rücksicht zu nehmen:



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 12, T. 111-112. Stavenhagen ergänzt den Klaviersatz. Siehe auch Abbildung S.

In einer Passage finden sich sogar ein weitgespreizter sechsstimmiger Akkord in der rechten Hand, der auch mit großer Spannweite nur schwer zu greifen ist.



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 10. T.17. Stavenhagen spielt einen sechsstimmigen Akkord in der rechten Hand.

VEREINFACHUNGEN UND KOMPLIKATIONEN

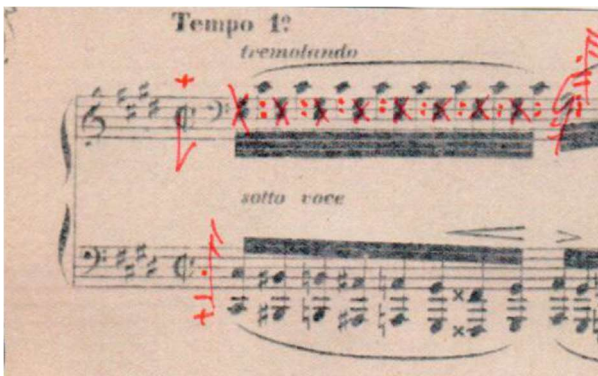
Erleichterungen sind seltener als in der Aufnahme von Reisenauer. Gegen Schluss häufen sie sich etwas, beispielhaft dafür sind die fehlenden Noten der rechten Hand in T.250 oder die Umgestaltung der Passage ab T. 261. Interessant für das Folgenden ist der Ersatz der komplizierten Passage der linken Hand ab T. durch eine chromatische Tonleiter in Oktaven:



Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 12. T. 273. Bernhard Stavenhagen ersetzt die Sprünge der linken Hand mit einer chromatischen Passage.

Einige rhythmische Vereinfachungen gehören wohl auch hierher, wie das Ignorieren der Punktierungen ab T. 14 oder der Verbleib in der Oktavposition der linken Hand in T. 184ff.

Eine klangliche Veränderung ergibt das Abwechseln der Hände ab T. 104.

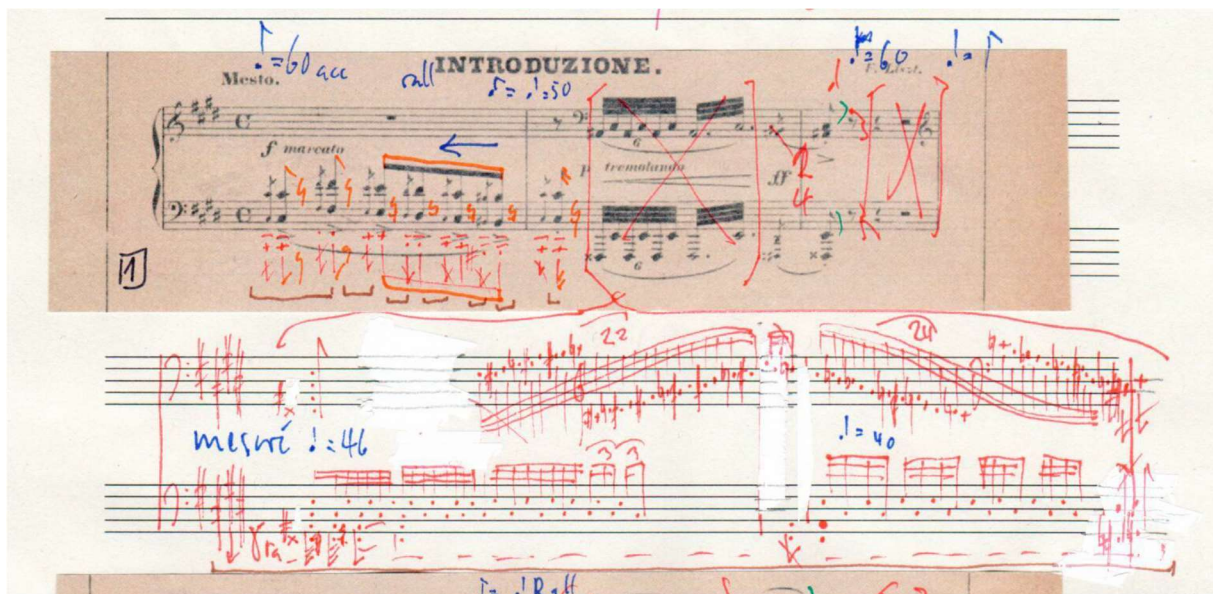


Franz Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 12, T. 104. Klangliche Veränderung durch Bernhard Stavenhagens Bearbeitung.

Dieses Arrangement hat Folgen für die Klanglichkeit der Passage: es führt weg von einem orchestralen „sotto voce“, dessen das Welte-Mignon an dieser Stelle aus technischen Gründen ohnehin nicht fähig gewesen wäre, zu einer perkussiven Wirkung. Nicht zu den Vereinfachungen, wohl aber zu den einfachen Lösungen gehört der etwas dreiste Effekt in T. 151; Stavenhagen wischt zwecks Erhöhung der Schlusswirkung in einem harmonisch mäßig passenden Glissando über die ganze Tastatur. Zu diesen einfach auszuführenden Effekten gehört auch die Verschiebung der Oktaven ab T. 278 um einen Zwei- unddreißigstel.

KOMPOSITORISCHE ERWEITERUNGEN

Die «ungarischen» Zusätze sind seltener als bei Reisenauer; besonders deutlich ist in T. 145 die Verwendung der «ungarischen Floskel»⁵¹⁹. Schon zu Beginn der Rhapsodie füllt Stavenhagen die kompositorisch etwas einfachen Tremoli mit einer chromatischen Tonleiter der rechten Hand aus.

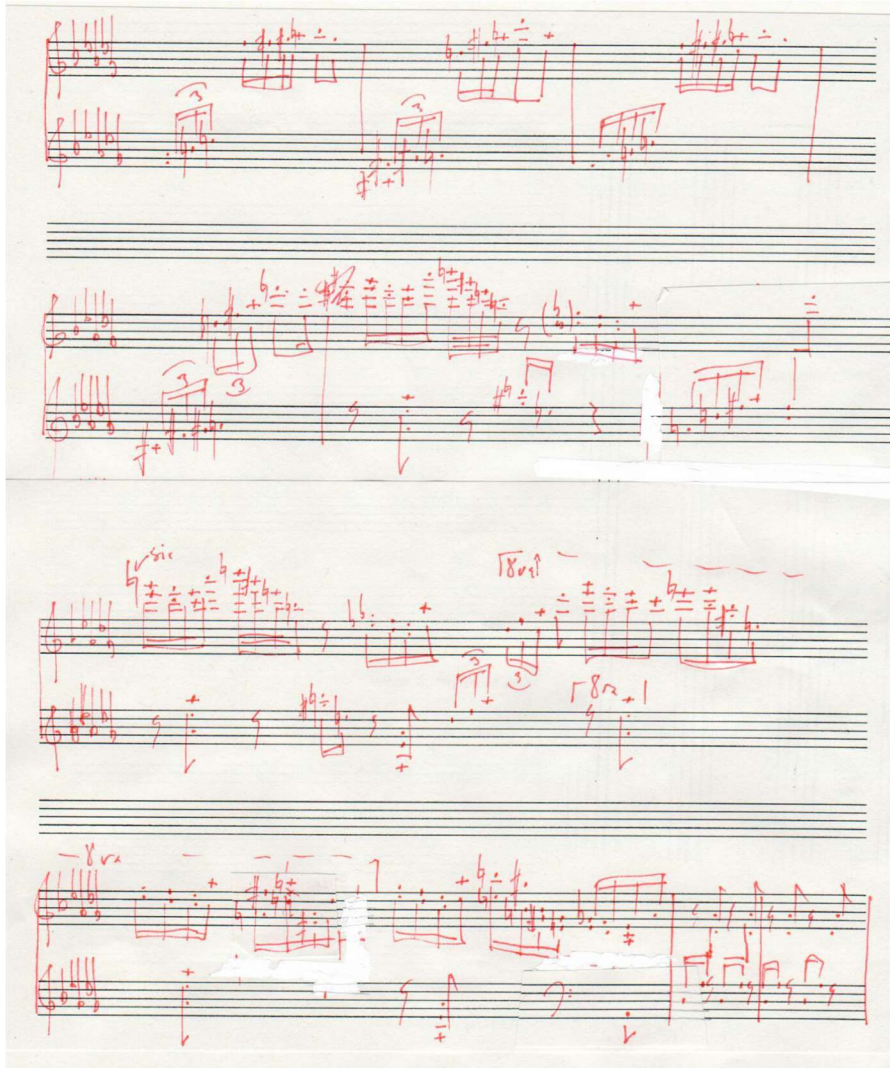


Franz Liszt: Rhapsodie Nr. 12. Anfang in der Wiedergabe von Bernhard Stavenhagen.

In dieser Weise verfährt Stavenhagen an vielen Stellen. Die meisten dieser eingefügten Passagen sind pianistische Basiselemente wie chromatische Tonleitern und Arpeggien.

In der zweiten Hälfte der Aufnahme nehmen die Einschübe an Umfang zu, und sie wirken wie fertig komponierte «ready-mades». Vor allem die Kadenz nach Takt 192 ist bemerkenswert. Stavenhagen ersetzt damit einen großen Teil des Originals, der stark zur Monotonie neigt. Von diesem Originalteil bleibt bei Stavenhagen nur noch die neapolitanische Wendung übrig. Polyphonie spielt dabei keine Rolle, sondern es herrscht ein eher lockerer Satz vor; gut vorstellbar, dass es sich hier um eine festgehaltene Improvisation oder aber im Gegenteil um eine Auflösung ehemals notierter Passagen handelt, ersteres erscheint mir plausibler.

⁵¹⁹ Siehe auch die Punktierungen bei Reisenauer und das Beispiel aus der «Fledermaus» von Johann Strauss, S. 180. Soweit in Erfahrung zu bringen war, hat diese ausgesprochen weitverbreitete Wendung von der Musiktheorie noch keine Bezeichnung erhalten; die Bezeichnung «ungarische Floskel» ist ein Notbehelf und wurde im Bewusstsein gewählt, dass es sich hier nicht um originale ungarische Volksmusik, sondern um eine Wendung der stilisierten ungarischen Musik des 19. Jahrhunderts handelt.



Bernhard Stavenhagen. Kadenz zur Ungarischen Rhapsodie Nr. 12 von Franz Liszt. Ersetzt die Takte 193-206

Zusammenfassung

Stavenhagens Ausführung der 12. Rhapsodie teilt eine klare Gemeinsamkeit mit Reisenauers Interpretation: er strebt Vollgriffigkeit an, soweit es irgend geht, und opfert dafür differenzierte Stimmführungen. Seine Hinzufügungen sind viel zahlreicher als bei Reisenauer und finden sich in gleichbleibender Häufigkeit während des ganzen Stücks. Sie imitieren weniger das «ungarische» als das Lisztsche Idiom; Stavenhagen benutzt dazu oft einfache technische Elemente wie chromatische Tonleitern und Arpeggien. Offenbar besitzt er ein Repertoire an für Kadenz geeigneten Läufen, die frei zusammengesetzt werden können. Davon sind aufwendig komponierte Teile zu unterscheiden wie die Kadenz nach T. 192, die in diesem Ausmaß und in dieser Originalität bei Reisenauer so nicht vorkommen.

Kontext

Kompositions- und klaviertechnische Einordnungen

Auffüllen der Akkorde

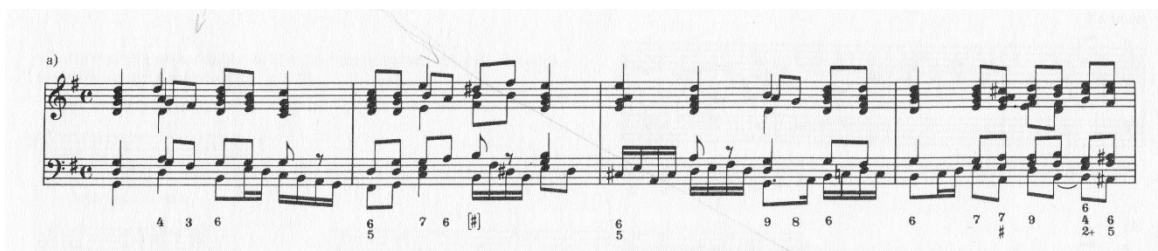
Bei beiden Pianisten, insbesondere bei Stavenhagen, werden Akkorde sehr oft aufgefüllt. Damit werden Stimmführungsregeln, die von Liszt oft sorgfältig eingehalten werden, beseitigt zugunsten einer größeren Klangfülle. Dieses Verfahren hat ein sehr altes Vorbild, es erinnert an Johann David Heinichens Generalbasstraktate, in denen der Unterschied zwischen korrektem und vollstimmigem Satz in einer ähnlichen Weise aufscheint. In seinem frühen Traktat «Anweisung zur vollkommenen

Beherrschung des Generalbasses» von 1711 setzt er noch traditionell vierstimmig, unter Beachtung der Stimmführungsregeln:



Johann David Heinichen: Anweisung zur vollkommenen Beherrschung des Generalbasses. Regeltgerechte vierstimmige Aussetzung.⁵²⁰

1728, nach einer Italienreise, steht das Klangvolumen im Vordergrund, dem sich die Stimmführungen unterordnen:



Johann David Heinichen: Der General-Bass in der Composition. Maximale Vollstimmigkeit auf Kosten der Stimmführungsregeln.⁵²¹

Es ist durchaus nicht anachronistisch, Eigenheiten des Klavierspiels um 1900 mit weit zurückliegenden Stilwechseln im Generalbass-Spiel zu vergleichen. Der Generalbass verschwand im 19. Jahrhundert nie völlig, sondern wurde vor allem als kompositorisches Werkzeug benutzt; davon zeugen nicht nur die wenigen erhaltenen Verlaufsskizzen von Johannes Brahms, sondern auch seine Aussetzungen von Händel und Bach.⁵²² Dass diese Disziplin zumindest in der Ausbildung der in dieser Arbeit besprochenen Virtuosen eine Rolle spielte, bestätigt Emil von Sauer in seiner Autobiographie; er bedauert, dass er in seiner Ausbildung in Moskau wegen der Sprachbarriere «sich nicht weiter im Generalbass vervollkommen» konnte.⁵²³ Es ist unwahrscheinlich, dass in einem solchen Unterricht Heinichens «italienische» Vollstimmigkeit zur Sprache kam; die Generalbassausbildung folgte damals eher einer systematischen als einer historischen Logik.⁵²⁴ Durchaus denkbar ist jedoch, dass das Denken in Generalbass-Strukturen bei den Pianisten um 1900 zu einem ähnlichen Ergebnis führte wie knapp 200 Jahre früher bei Johann David Heinichen.

Kadenz-Materialien und Fremdübernahmen

Reisenauers bevorzugt eine spezielle Form des Arpeggios in seinen Kadenz: statt durchgehende Dreiklänge spielt er einen Vierklang in einer Handposition und repetiert den Grundton, um mit der gleichen Figur eine Oktave auf- oder abzustei-gen. Dies ist effektiv und pianistisch angenehm auszuführen. Bei Liszt kommt diese Figur in den Rhapsodien nicht vor, und auch in anderen Werken bevorzugt er meist regelmäßige Arpeggiofiguren ohne repetierte Note. Eine ähnliche Form findet sich indes

⁵²⁰ Johann David Heinichen: Anweisung zur vollkommenen Beherrschung des Generalbasses, Hamburg 1711. Zitiert nach : Jesper Boje Christensen: Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle. Basel, 1995., S. 96.

⁵²¹ Johann David Heinichen: Der General-Bass in der Composition. Dresden 1728. Zitiert nach: Christensen, S. 136.

⁵²² Vgl. Brahms' Generalbass-Aussetzungen in Georg Friedrich Händels Werke. Vol. 32a. Friedrich Chrysander, 1880, Leipzig.

⁵²³ Emil von Sauer: Meine Welt. Stuttgart, 1901. S. 87

⁵²⁴ Vgl. zb. Ferdinand Hiller: Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes, Köln 1860.

am Anfang der Don-Juan-Paraphrase, ebendort, wo Busoni davor warnt, diese Figur zu «schmeißen», und in Reinform in «*Les jeux d'eau à la Villa d'Este*» aus dem dritten Band der «*Années de pèlerinage*».



Franz Liszt: *Les jeux d'eau à la villa d'Este*. Aus: *Années de pèlerinage* III. T. 108-109.

Diese pianistische Formel benutzen Claude Debussy und Maurice Ravel zur Zeit der Entstehung dieser Aufnahme ausgesprochen häufig.⁵²⁵

Oft gibt es hier einen Graubereich zwischen dem Allgemeingut, das die Basis der damaligen Klavier-technik bildete, und spezifischeren Passagen, die als Zitate identifiziert werden können. Der chromatische Lauf, der bei Reisenauer in T. 26 die originale Passage ersetzt, kommt bei Liszt oft vor, so im von Reisenauer nicht gespielten Teil in T. 34, oder in der zweiten Etude de concert «*la leggerezza*» oder in der 12. *Rhapsodie*. Wörtlich, also mit der Doppelschlagfigur am Anfang und der Endnote fis'', findet er sich in einer *ossia*-Variante des T. 107 der *Don-Juan-Paraphrase*, die Reisenauer nachweislich öffentlich gespielt hat (vgl. oben S. 161). Sowohl Busoni wie Sauer ziehen dieses *ossia* in ihren Aufnahmen der weniger virtuosen Hauptvariante vor.

Die «ungarische Floskel», die Stavenhagen in der 12. *Rhapsodie* benutzt, begegnet einem in einer Reihe anderer Werke von Liszt, unter anderem der 10. *Rhapsodie*; sie war ein beliebter Topos, um Ungarisches anzuzeigen, wie auch die Synkopen, die Stavenhagen und Reisenauer stark hervorheben. Beides findet sich bei Johann Strauss in der *Fledermaus*, bezeichnenderweise direkt am Anfang der Arie «*Klänge der Heimat*». Hier erhält die zweite Silbe des Wortes *Heimat* diese Synkope, was einen fast

⁵²⁵ Zwei Beispiele unter vielen: Claude Debussy aus *Estampes* (1903): *Pagodes*, letzte Seite. Maurice Ravel: *Miroirs* (1906) *Une Barque sur L'Océan* (1906) T. 30ff.

parodistischen Effekt erzeugt. Das gleiche Verfahren zeigt sich bei «o Land, wo so glücklich ich war». «Wo» erhält die Synkope, danach schließt die Phrase mit der «ungarischen Floskel».

K 1012

85

Johann Strauss jr.: Die Fledermaus. Czardas, T. 9-14. Synkopen und Floskeln als «ungarische» Stilmittel.

Franz Liszt: Rhapsodie Nr. 12. T. 139-145. Bernhard Stavenhagen füllt die Akkordgriffe auf und fügt in 145 die «ungarische Floskel» hinzu.

Réminiscences de Wagner?

Unter diesen Fremdübernahmen verdienen die Wagnerismen eine gesonderte Beachtung, da sie mit besonderem kompositorischem Aufwand in die Interpretation eingebaut werden. Reisenauers kompositorische Bereicherung der Takte 82-88 mit ihren emphatischen aufsteigenden Sexten erinnert von fern an den ikonischen Anfang des Tristan-Vorspiels. Tatsächlich fördert Reisenauers Rekombination hier eine unvermutete konstruktionsbedingte Verwandtschaft der beiden so verschiedenen Stücke

zutage: Es handelt sich in beiden Fällen um eine dreistufige, ansteigende Sequenz, die mit einer aufsteigenden Sexte beginnt. Reisenauers Variante zeigt überdies, dass die ersten beiden Sexten genau dem Anfang des Tristan-Vorspiels entsprechen: der Abstand zwischen der ersten, kleinen Sexte und der zweiten großen Sexte beträgt einen Ganzton.

Einleitung. Richard Wagner.

Langsam und schmachkend. B. Nicht schleppend.

Richard Wagner: Tristan und Isolde. Beginn des Vorspiels.

Franz Liszt: Rhapsodie Nr. 10. T. 82-88 in der Fassung von Alfred Reisenauer. Die ersten beiden Sexten entsprechen denen des Tristan-Vorspiels.

Auch bei Stavenhagen lässt sich ein Tristan-Zitat finden. Stavenhagen spielt am Ende der hinzugefügten Kadenz in T. 11b ein Motiv, das einen gewissen Assoziationswert hat.

Stavenhagen

Franz Liszt: 12. Ungarische Rhapsodie. Kadenz von Bernhard Stavenhagen in T. 11.

Diese auffällige Schlussformel erinnert ebenfalls an einen konstruktiv wichtigen Motivbeginn des Tristan-Vorspiels; zusätzlich lässt sich auch eine Verwandtschaft mit dem Guttrune-Motiv aus der Götterdämmerung finden.



Richard Wagner: Tristan und Isolde. Vorspiel T.23-25. Klavierauszug Hans v. Bülow.

GUTRUNE. (GUTRUNE tritt heraus, sie trägt ein gefülltes Trinkhorn, und nähert sich damit SIEGFRIED.)

GUNTH. Will - kom - men,

dien' ich dir gern.

rallent. *Sehr mässig.*

f *p* *p (zart.)*

Richard Wagner: Götterdämmerung. Erster Akt, zweiter Auftritt der Guttrune. Klavierauszug Karl Klindworth.

Im Gegensatz zu den «ungarischen Zutaten» handelt es sich hier nicht um wörtliche Zitate, sondern um Anklänge und Ähnlichkeiten. Trotzdem sind das wohl keine Zufälle, da sie an kompositorisch exponierten Stellen stattfinden, überaus deutlich ausgeführt werden und sich vom Material ihrer unmittelbaren Umgebung unterscheiden.

Improvisation, Komposition, tradierte Varianten?

Die «persönliche Erinnerung» an Liszt

Schließlich darf auch eine einfache biographische Tatsache nicht vergessen werden: wenn sich Reisenauer und Stavenhagen an Liszts Spiel erinnern, so war dies das Spiel des alten Liszt. Alfred Reisenauer lernte Liszt im Jahr 1874 kennen, Liszt war damals bereits 63 Jahre alt; Bernhard Stavenhagen traf ihn erst im Jahr 1885, also im Alter von 74 Jahren, ein Jahr vor seinem Tod. Liszt muss im Alter einen besonderen Interpretationsstil gepflegt haben. Unter den vielen Berichten sei hier die besonders aufschlussreiche Schilderung von Carl Lachmund angeführt; sie findet sich in der Schilderung einer Unterrichtsstunde. Hendryk Van Zeyl spielte Venezia-Napoli, Liszt war nicht zufrieden mit dem Mittelteil des Stücks.

«Ja, Holland – eine italienische Kanzone spielt man nicht auf eine solche Weise. Hörten Sie nicht letzten Winter, wie sie so etwas in Italien auf den Straßen singen?»

Darauf nahm er selbst am Klavier Platz und spielte das Stück, wobei er jeder Note der Melodie das ihr gebührende Gewicht zuteilte. Dabei spielte er so frei und deklamatorisch, dass die ganze Begleitung der linken Hand im Rhythmus geändert wurde, um sie mit dem Übrigen gleichzuschalten: die Gruppe der Zweiunddreißigstel-Noten eilten

hier ein wenige mehr oder zögerten wieder anderswo, ja brachen manchmal völlig ab. Wie wundervoll das klang! Natürlich muss ein solches kunstvolles Schwanken, ein solches wiederholtes deklamatorisches Rubato gehörig ausprobiert werden, denn die toten Noten allein können nicht das rechte Verständnis vermitteln.⁵²⁶

Die Skizzenhaftigkeit, das «kunstvolle Schwanken», die Veränderungen der Begleitfiguren der linken Hand, alle diese Elemente finden sich in Reisenauers Wiedergabe, das deklamatorische Rubato und die Freiheit zur Veränderung des Texts kann in Stavenhagens Spiel gefunden werden. Lachmund spricht jedoch nicht von zusätzlichen virtuosen Kadenzen oder von werkfremden Zitaten. Insofern kann hier gesagt werden, dass diese Aufnahmen wohl in ihrer Anmutung wohl einige Erinnerungen an Liszts Spiel enthalten, aber mit Sicherheit über eine «getreue Wiedergabe» weit hinausgehen.

Reisenauers und Stavenhagens übrige Welte-Aufnahmen

Wie ungewöhnlich sind nun diese Aufnahmen? Um dies in den Blick zu nehmen, sollen hier kurz Reisenauers und Stavenhagen übrige Welte-Aufnahmen sowie einige Rekompositionen anderer Pianisten thematisiert werden. Jede der im Folgenden zitierten Aufnahmen würde eine detaillierte Analyse verdienen, insbesondere die 2. Legende in Stavenhagens Version und Reisenauers Wiedergabe der «chants polonais». Hier können nur kurze Hinweise auf den interpretatorischen Inhalt erfolgen.

Reisenauers Aufnahmen entstanden, soweit bekannt, alle am 9. oder 10.4. 1905. Es war bei Welte üblich, dass die Interpreten innert kürzester Zeit viele substantielle Stücke aufnahmen; Reisenauer macht hier keine Ausnahme, was ebenfalls das Bild des daueralkoholisierten Musikers infrage stellt. Unter diesen Aufnahmen findet sich nur ein weiteres Stück von Liszt, die Transkriptionen von Chopins 6 chants polonais op.74. Auch diese Rolle ist mit dem Vermerk «nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt» versehen,⁵²⁷ im Übrigen nahm Reisenauer Werke von Schumann, Beethoven, Chopin und Scarlatti auf.

Die persönlich erinnerten «chants polonais» zeigen einen ähnlichen interpretatorischen Zugriff wie die besprochene Aufnahme der 10. Rhapsodie: Zunächst hält sich Reisenauer in seiner Art an den Text, das heißt: er modifiziert zunächst nur Akkordgriffe und spielt mit großem Rubato. Auch hier zeigt er eine Tendenz zur Vereinheitlichung von leicht abweichenden Varianten; so gibt es keinen Unterschied zwischen Trillern und Doppelschlägen, und Parallelstellen werden angeglichen.⁵²⁸ Im Verlauf der Aufnahme nimmt sich Reisenauer immer größere Freiheiten dem Text gegenüber, wobei es sich hier nicht um Erleichterungen des ohnehin einfachen Stücks, sondern um zusätzliche virtuose Elemente handelt. Diese Interpretation endet in einer ausladenden, wohlkomponiert wirkenden Erweiterung, die von chromatischen Läufen im Bass, sozusagen eine Umkehrung des Stavenhagenschen Rhapsodieanfangs, bis zu einigen Walzertakten viele Elemente enthält, die eine deutliche Steigerung der kompositorischen Komplexität des Stücks bewirken.

Reisenauers Aufnahme des Carnaval von Schumann⁵²⁹ zeigt ein anderes Bild, hier wird der Text auch grifftechnisch genau umgesetzt. Reisenauers «Interpretation» findet hier vor allem in der Zeitgestaltung statt, für deren kreative Qualität es mehrere signifikante Beispiele gibt, vor allem dort, wo Schumann selbst Stile seiner Komponistenkollegen imitiert.

Seine Aufnahme von Beethovens Rondo op. 51/1 schließlich ist korrekt und bar jeden individuellen Zugs; der Klassiker-Status dieser Musik schien aus heutiger Sicht Reisenauers sonst so ausgeprägte interpretatorische Phantasie zu lähmen.

⁵²⁶ Carl v. Lachmund: Mein Leben mit Liszt. Eschwege, 1970. S. 109.

⁵²⁷ WR 325

⁵²⁸ Vrgl T. 27, T. 40 und die folgenden Parallelstellen.

⁵²⁹ WR 321, 322, 323.

Stavenhagens Aufnahmen entstanden alle in Leipzig am 9.12.1905, wurden aber erst zwei Jahre später herausgegeben.⁵³⁰ Er spielte ausschließlich Werke von Liszt und Chopin ein. Seine «chants polonais»-Aufnahme, ebenfalls «nach persönlicher Erinnerung», beinhaltet im Gegensatz zu Reisenauers Aufnahme die Nr. 5 «Meine Freuden» des Zyklus, es kommt hier also nicht zum Direktvergleich. Stavenhagen vereinheitlicht hier die an sich schon einfache Begleitung der linken Hand, und die erste Fioritura, auch sie keine komplexe Gestalt, ersetzt er durch eine einfache chromatische Tonleiter. Im Folgenden beschränken sich seine Zutaten mehr oder weniger auf die Kadenzten, die wie in den anderen Stücken im Verlauf länger werden. Der kompositorische Eingriff beginnt vor dem Höhepunkt, der mit Oktaven in der linken und vollgriffigen Akkorden in der rechten Hand ausgebaut wird. Das Stück beschließt ein frei hinzukomponierter Epilog.

Für die 10. und 12. Rhapsodie gibt es einige Parallelaufnahmen: Arthur Friedheim (1859-1932) für die Nr. 12 (WR 198) und Ignacy Paderewski (1860-1941) für die Nr. 10 (WR 1259).

Arthur Friedheim, der Frederic Lamond bei seinem ersten Besuch in der Hofgärtnerei begleitete und von diesem als «one of the best pupils of Liszt» bezeichnet wurde,⁵³¹ spielte diese Rhapsodie fast ein Jahr früher als Stavenhagen ein.⁵³² Es handelt sich um eine der frühesten kommerziellen Aufnahmen von Welte. Es gibt keine Aufschrift auf der Rolle, die auf sein spezielles Verhältnis zum Komponisten hinwies. In seiner Wiedergabe findet sich keine Spur der kreativen Aneignung Stavenhagenscher Prägung; Friedheim spielt diese Rhapsodie mit einem Verhältnis zum Text, wie sie Frederic Lamond und Fannie Bloomfield-Zeisler gegenüber Beethovens Sonate op. 111 zeigen. Friedheim nimmt keinerlei Kürzung vor, und die wenigen Abänderungen, die sich zum Beispiel bei kleingedruckten Passagen (T. 13 und ähnliche) oder in Form von beigefügten Tremoli (T. 33, rechte Hand) finden, sind ausgesprochen diskret; die größte kompositorische Freiheit, die er sich nimmt, besteht aus der Wiederholung des einleitenden Taktes der Stretta. (T. 184). Dafür erreichen die Amplituden seiner Rubati durchaus diejenigen von Stavenhagen; besonders bemerkenswert ist dabei eine Art der freien Deklamation, die an Lachmunds Beschreibung von Liszts Spiel im Alter erinnert. (zum Beispiel T. 112-113).

Hier lohnt es sich nun, einen Blick über die Grenzen des Welte-Mignon hinweg auf Rollen anderer Reproduktionssysteme zu werfen: Für das von der Firma Hupfeld als Konkurrenzprodukt zum Welte-Mignon entwickelte Dea-System⁵³³ nahm Alfred Reisenauer die 12. Ungarische Rhapsodie auf.⁵³⁴ Diese Aufnahme ist ausgesprochen bemerkenswert, und zwar wegen ihrer strikten Beachtung des Lisztschen Notentexts. Reisenauer erlaubt sich hier keine Kadenzten und einen einzigen Einschub, übertrifft also Friedheim noch in Bezug auf die Texttreue. Reisenauer scheint also offenbar sehr unterschiedliche Arten des Umgangs mit den Ungarischen Rhapsodien gepflegt zu haben.

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), Schüler von Theodor Leschetizky (1830-1915), spielte die 10. Rhapsodie knapp ein Jahr später ein als Reisenauer. Paderewski erlaubt sich einiges, was an Reisenauers Aufnahme erinnert. So spielt er im T. 5, in dem Reisenauer ein Fanfarenmotiv einfügt, einen zusätzlichen Akkord. Die zusätzlichen «ungarischen» Punktierungen sind oft am gleichen Ort wie bei Reisenauer, und er kadenziert ebenfalls mit zusätzlichen arpeggierten Passagen vor dem friss-Teil. Er geht jedoch nie so weit, explizit kompositorisch einzugreifen. Bei der Cymbal-Stelle spielt er am Anfang

⁵³⁰ Vrgl. Online-Katalog der Universität Freiburg im Breisgau <http://www.welte-mignon.de/kat/index.php?design=museum&number=&komponist=&interpret=stavenhagen&title=&date=&catalog=&search=Suche>, besucht am 21.7.2018.

⁵³¹ Interview, März 1945. https://youtu.be/fxbnLji3A_U, besucht am 21.7.2018, ab 0.40'.

⁵³² WR 198, siehe z.B. https://youtu.be/GdZv1tSg_X0, besucht am 3.12.2019.

⁵³³ Vrgl. http://pianola.org/reproducing/reproducing_dea.cfm, besucht am 10.12.2019.

⁵³⁴ DEA25225. Ein genaues Aufnahmedatum ist nicht bekannt, da aber das Dea erst 1907, im Todesjahr von Alfred Reisenauer, auf den Markt kam, ist anzunehmen, dass diese Rolle später als die Welte-Aufnahme entstand.

ebenfalls eine aufsteigende Sext, beschränkt sich im Folgenden aber wie Friedheim auf besonders expressive Rubati.

Andere auffällig kreative Aufnahmen

Unter den vielen kompositorisch bemerkenswerten Interpretationen für das Welte-System seien hier nur einige wenige Beispiele genannt:

- Die verbreitetste Welte-Aufnahme überhaupt, nämlich der Lisztsche *Liebestraum Nr. 3* in Eugen d'Alberts Version (WR 415), enthält eine Veränderung des Schlussteils, die d'Albert aus *Chopins Étude op. 25/1* entlehnt
- WR 1227 Adolf Henselt: *La gondola* in der Version von Vladimir de Pachmann (1848-1933). Pachmann füllt das harmlose Stück mit virtuoson Zutaten aller Art an; tatsächlich machen diese Zutaten das Stück kompositorisch weit bedeutender als es die geschriebene, hier nur als Gerippe fungierende Komposition ahnen ließe.
- WR 292 *Du bist die Ruh*, Schubert-Liszt mit Conrad Ansoerge (1862-1930). Ansoerge, ebenfalls Liszt-Schüler, spielt eine sorgfältig komponierte, ausführliche Einleitung.

Diese kurze Übersicht zeigt zwei Resultate:

- Die Aufnahmen von Reisenauer und Stavenhagen mit ihrem radikal kreativen Ansatz sind tatsächlich exzeptionell. Andere Liszt-Schüler folgen ihnen in dieser Hinsicht keineswegs, oder zumindest nicht in diesem Ausmaß. Bei der extremen Zeitgestaltung hingegen finden sich Konvergenzen.
- Ähnliche Rekompositionen finden sich in anderen Repertoirebereichen: bei besonders bekannten Stücken wie dem *Liebestraum* von Liszt, bei Kompositionen von «Kleinmeistern» wie Adolf Henselt, oder bei Transkriptionen.

Eine Aufnahme von Stavenhagen mit langen und radikalen Textvarianten entspricht nicht diesen Kriterien und zieht darum die Aufmerksamkeit auf sich: die zweite Legende «Saint François de Paula marchand sur les flots» ist eine abgeschlossene und ausgearbeitete Komposition. Warum und was Stavenhagen hier verändert, soll im Folgenden besprochen werden.

STAVENHAGEN/LISZT: DEUX LÉGENDES WR 1031/1032

Auf der Rollenschachtel der Legenden gibt es keinen Hinweis auf Variantenbildung, es wäre also zu erwarten, dass Stavenhagen sich an den gedruckten Text hält.⁵³⁵ Dies tut er einigermassen in der ersten Legende; hie und da wird über einem Triller eine Fermate gesetzt oder eine Pause ausgelassen, manchmal werden die Oktavierungen frei behandelt, am Schluss erleichtert er diskret den Triller der linken Hand, so wie es Bülow für die Triller von Op.111 vorschlug.⁵³⁶ Größere Abweichungen oder Kadenz gibt es nicht, obwohl das Stück genügend Möglichkeiten dazu bieten würde. Die auffälligste Veränderung findet sich bei den rezitativen Stellen, hier setzen die Begleitstimmen konsequent nach der Abphrasierung der Hauptstimme ein, zweifellos eine orchestral gedachte Praxis.

In der zweiten Legende jedoch ändert sich dieses Bild. Zwar verändert Stavenhagen hier die grifftechnischen Details seltener als in der Rhapsodie, dafür spielt er eigene ossia-Varianten, von denen keine als Notentext überliefert ist. Wie in der Rhapsodie zeigt sich seine Vorliebe für chromatische Passagen, sowohl als Solo in einer Hand als auch in Unisono oder in Oktav-Doppelgriffen der linken Hand. Genauso finden sich Kadenz, die jedoch kunstvoller gesetzt sind als bei den anderen untersuchten

⁵³⁵ Vrgl Kenneth Hamilton: «Nach persönlichen Erinnerungen. Liszt's long ignored Legacy to his students". In: Liszt's Legacies. James Deaville, Michael Saffle (Hg.) Hillsdale, 2014.S. 92-146, dort S. 113.

⁵³⁶ Vrgl. S. 77

Stücken. Wie in der Rhapsodie und den *chants polonais* nimmt die Zahl der Varianten mit der Dauer des Stückes zu, zwischen T. 127 und 136 verlässt Stavenhagen schließlich den Text vollständig und spielt eine lange Kadenz.

Es ist nun naheliegend, diese Bearbeitungen als Stavenhagens mäßig geglückten Versuch der Kompositionsverbesserung abzutun, aber zufälligerweise haben sich nun gerade für die einfacheren Veränderungen, die man in Stavenhagens Wiedergabe der 2. Legende findet, Varianten erhalten, die auf Liszt zurückgehen. Diese finden sich im Nachlass von Marguerite de Geymuller-Sarasin, einer Schülerin des Liszt-Schülers Ludovic Breitner. Für die Neue Liszt-Gesamtausgabe, in der sich ein Dokument mit Varianten zur 2. Legende befindet, war dieser Nachlass im Jahr 1980 noch nicht zugänglich.⁵³⁷ Heute liegt er in der Zentralbibliothek Zürich.

Bei den in diesem Nachlass aufbewahrten Dokumenten handelt es sich um zwei Blätter, ein Original und eine Photokopie eines zweiten Blattes. Das erste Blatt trägt die Aufschrift:

(S^t) François de Paule marchant sur les Flots
de Franz Liszt qui a donnés
les Corrections faites vers la fin de sa vie
à son élève Ludovic Breitner qui les
a données (chose rare !) à Marguerite de Geymuller,
son élève pendant plus de 5 ans.- [mit anderem Schreibgerät:] (1915-1920 et après)⁵³⁸

Der Inhalt besteht aus sechs Takte langen chromatisch auf- und absteigenden Tonleitern «con ottava sempre», zweimal von E bis e, einmal von Fis bis fis. Die Taktstriche und «basso» sind mit Bleistift ergänzt, beide Verdeutlichungen wären wegen der Ausschreibung der Oktaven jeweils am Anfang der Takte nicht notwendig gewesen. Es wird hingegen nicht gesagt, worauf sich diese Korrekturen beziehen. Für sich genommen ist dieses Blatt wertlos, da nicht klar ist, welche Stellen ersetzt werden sollen. Die Aufschrift auf dem kopierten Blatt lautet:

Legende Nr 2 François de Paule marchant sur les Flots
De **Franz Liszt**
qui a donné, à Budapest, les améliorations suivantes à son élève LUDOVIC BREITNER qui les a transmises à son élève (1915-1920) Marguerite de Geymuller, trouvé digne de les avoir, et elle les a notées ci-contre, ne les sachant pas publiées encore, en 1972 !-⁵³⁹

In diesem zweiten diesem Dokument ist nun genau verzeichnet, auf welche Stellen sich die Passagen beziehen. Die erste Passage, identisch mit derjenigen aus dem ersten Blatt, gilt für die Takte 104-109 und wird zwei Takte weitergeführt. Die zweite Passage bezieht sich auf den Schluss, also auf die Takte 166-171.

Tatsächlich spielt Stavenhagen genau Breitners «Verbesserungen». Dies ist bemerkenswert, da nichts über den Kontakt beider Pianisten bekannt ist. Es ist zwar nicht unwahrscheinlich, dass sich Breitner und Stavenhagen kannten, immerhin hatten sie an den Conservatoires von Genf und Lausanne vergleichbare Posten inne. Nicht wahrscheinlich ist es jedoch, dass Breitner Stavenhagen seine sorgfältig gehüteten Varianten überließ. Daraus folgt, dass solche Alternativen unter Liszt-Schülern einen gewissen Bekanntheitswert gehabt haben müssen.

⁵³⁷ Vrgl. Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1 Vol. 10. Imre Mezö, Imre Sulyok (Hg.) Budapest, 1980. Critical notes, S. 160.

⁵³⁸ Nachlass Marguerite de Geymuller. Zentralbibliothek Zürich, Dokument D5. 1. Blatt.

⁵³⁹ Ibidem, 2. Blatt.

Liszt hat in seinem Unterricht immer wieder seinen Schülern Varianten seiner Werke vorgeschlagen. José Vianna da Motta schreibt in Bezug auf die 2. Legende:

Andere Lisztschüler besitzen zahlreiche Varianten zu dieser zweiten Legende, die aber so einschneidend sind – Abkürzung, Verdoppelung und Veränderung von Passagen – dass das Stück dadurch zu einem ganz anderen Werke wird. Nach Ansicht des Herrn Professor Kellermann hatten solche Änderungen oft ihren Grund in der Schwäche des Schülers, dessen Kraft zur Ausführung des Originals nicht ausreichte. Jedenfalls könne sie aber, soweit sie nicht in Liszts eigener Handschrift erhalten sind, wie die obigen von Herrn Kellermann erwähnten, in dieser Ausgabe nicht mitgeteilt werden, weil keine Gewähr für ihre Richtigkeit gegeben werden könnte.⁵⁴⁰

Was die Rhapsodien betrifft, so teil diese Ausgabe Kadenz mit, die Liszt für seine Schülerinnen Lina Schmalhausen und Toni Raab notiert hat.⁵⁴¹ Sie werden auch von Lina Ramann mitgeteilt. Mit dem auf den ersten Blick unscheinbaren Dokument aus Marguerite de Geymüllers Nachlass kommt also die Möglichkeit ins Spiel, dass es sich bei einigen Veränderungen, die in den Wiedergaben von Stavenhagen und Reisenauer festzustellen waren, um Varianten handelt, die auf Liszt zurückgehen.

Stavenhagens Rekomposition, Reisenauers Dekoration

Der Pianist, Liszt-Schüler und Herausgeber José Vianna da Motta hat Stavenhagen Wiedergabe der 12. Rhapsodie im Konzert gehört. Sein Urteil: «6) [...] XII Rhapsod. Die. [sic] Rhaps. nach d. ältesten Ausgabe. Miserable gespt.»⁵⁴² Diese Aussage, das einzige Rezeptionsdokument zu Stavenhagens Interpretation dieses Stücks, das sich trotz großen Suchaufwands finden ließ, ist kommentarbedürftig. «Nach der ältesten Ausgabe» würde bedeuten, dass sich Stavenhagen an die Erstausgabe von 1853 hielt. Von späteren Revisionen ist aber gerade bei diesem Stück nichts bekannt, und auch Editoren wie Hans von Bülow (1888) oder Ignacy Paderewski (1900) nahmen nur wenige Änderungen vor. Der Kontext von Vianna da Mottas Tagebuch legt nahe, dass er Stavenhagen mit dieser Bemerkung vorwarf, nicht das zu spielen, was eine neuere Editionstechnik als Liszts Text konstituierte. Es wäre natürlich möglich, dass es Vorstufen für diese Rhapsodie gab und dass diese nie in den Druck gelangten,⁵⁴³ aber Vianna da Motta hatte selbst keine Berührungsgänge mit informell weitergegebenen Varianten von Liszts Hand, denn er spielt in seiner Aufnahme des Totentanzes (1945) die Siloti-Version, in der viele Varianten enthalten sind, die Alexander Siloti in Liszt Unterricht erlernte.⁵⁴⁴

Wahrscheinlicher ist es, dass Stavenhagens Zusätze von Vianna da Motta einer veralteten Ausgabe anlastet wurden. Dies würde bedeuten, dass Stavenhagens Umformung der 12. Rhapsodie nicht erst im Hinblick auf die Welte-Aufnahmen hergestellt wurde; Stavenhagen hatte mit großer Wahrscheinlichkeit das Stück weit früher öffentlich in dieser Weise gespielt. Interessanterweise beugte er sich aber in seiner Edition des «Danse macabre» den Editionsrichtlinien der Carl-Alexander-Ausgabe und teilte die Revisionen der Siloti-Ausgabe nicht mit, da sie «nicht im Manuskript erscheinen», obwohl er sie für authentisch hielt.⁵⁴⁵

Diese widersprüchliche Haltung zeigt die ganze Komplexität der Aufnahme. Besaß Stavenhagen notierte Varianten dieses Stücks aus Liszts Privatunterricht? Dies war bei anderen Werken durchaus der Fall; vor allem Liszts Schüler, die ihm wie Stavenhagen als Privatsekretäre dienten, sammelten solche «Revisionen».⁵⁴⁶ Normalerweise wurde über solche Varianten jedoch anlässlich der Liszt-Ausgabe zwischen Kellermann, da Motta, Stavenhagen und Busoni korrespondiert. Die 12. Rhapsodie erscheint

⁵⁴⁰ José Vianna da Motta in: Franz Liszt Musikalische Werke II Pianofortewerke Band IX, Leipzig 1927., S. VI.

⁵⁴¹ Ibidem, S. VIII, S. 1-4.

⁵⁴² Vianna da Motta. S. 106.

⁵⁴³ Vrgl Liszt Gesamt-Ausgabe (Carl-Alexander-Ausgabe) Band 12 Kritischer Bericht S. XI

⁵⁴⁴ Vrgl: Hamilton, S. 104 ff.

⁵⁴⁵ Vrgl. Hamilton S. 108f.

⁵⁴⁶ Vrgl. Hamilton S. 98.

indes in den heute zugänglichen Korrespondenzen nirgends. Andererseits geht aus dem kompositorischen und klaviertechnischen Vergleichen hervor, dass hier ein bedeutender Beitrag eigener Kreativität stattgefunden haben muss.

Von Reisenauer ist nicht bekannt, dass er schriftliche Unterlagen über authentische Liszt-Varianten besessen hätte. Er gehörte nicht zu den Editoren der Carl-Alexander-Ausgabe; von einer Korrespondenz mit seinen edierenden Kollegen ist nichts bekannt, in seinem Nachlass finden sich keine diesbezüglichen Spuren.⁵⁴⁷ Er gehörte allerdings zum Kreis derjenigen Liszt-Studenten, die Privatunterricht erhielten, es wäre also zumindest denkbar, ihn provisorisch dem Kreis der Variantenbewahrer zuzuzählen. Genauso wenig ist eine Einschätzung seines kompositorischen Könnens möglich. Hier könnte eine systematische Aufarbeitung des Nachlasses weiterhelfen; dies war jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Reisenauers Fassung der 10. Rhapsodie greift nicht grundsätzlich in den Text der Rhapsodie ein, sondern schmückt ihn hie und da aus; eine andere Kategorie der Veränderungen, Kürzungen, Vereinfachungen, Vereinheitlichungen, werden weniger unter dem Aspekt der Komposition als der pianistischen Erosion verständlich. Diese geht jedoch keinesfalls so weit, wie aus biographischen Gründen zu erwarten wäre.

Fazit

Die Nähe zu Liszt

Die Untersuchung beider Aufnahmen zeigt ein komplexes Resultat. Die einfache Frage nach dem Verhältnis von Werbedarstellung und Inhalt, die der Aufdruck «Nach persönlicher Erinnerung an Franz Liszt» aufwirft, muss differenziert beantwortet werden.

Einerseits sind diese Interpretationen mit Sicherheit Erinnerungen des allgemeinen, von Liszt sanktionierten Umgangs mit den *Ungarischen Rhapsodien*, wie er in den letzten Jahren in Weimar gepflegt wurde. Es ist gesichert, dass gerade die *Ungarischen Rhapsodien* seit ihrer Entstehung Objekte dauernder interpretatorischer Veränderungen und kompositorischer Umformungen waren, diese Aufnahmen zeigen zwei recht unterschiedliche Verfahrensweisen und machen deutlich, wie weitgehend solche Umformungen sein konnten. Gemeinsam ist beiden Interpretationen die Entwicklung von Kadenz bei Fermaten, das Ausfüllen von Akkorden und die Tendenz zur Vereinfachung, Vereinheitlichung und Straffung der Lisztschen Vorlage. Unterschiedlich ist der Grad des kompositorischen Eingriffs: während Reisenauer den Originalsatz entweder ausschmückt und erweitert oder aber «dekoloriert» und abkürzt, greift Stavenhagen direkt in die kompositorische Substanz ein.

Dass einzelne Varianten teilweise auf Liszts Unterricht zurückgehen, kann im Falle der Rhapsodien vermutet werden; der Nachweis im Falle der 2. Legende zeigt die Aufnahmen in einem neuen Licht. Hier wäre eine verstärkte Archivarbeit notwendig, um Aussagen über die Häufigkeit solcher informell kommunizierten Varianten machen zu können. Die Tatsache, dass Stavenhagen eine Variante spielt, die von Ludovic Breitner weitergegeben wurde, mit dem er nichts zu tun hatte, ist ein Hinweis darauf, dass hier noch Einiges zutage treten könnte.

Eine besondere Ironie liegt nun aber darin, dass gerade diese Varianten von Ludovic Breitner vor allem aus chromatischen Tonleitern bestehen, mithin also aus dem einfachsten der technischen Basiselemente. Trotzdem hielt Breitner sie für so wertvoll, dass er sie nur einer besonders ausgezeichneten

⁵⁴⁷ Universitätsbibliothek Basel, Signatur kr I 1100-1121. Dieser Nachlass wurde 1954 von Felix Weingartners fünfter Frau Carmen der Universitätsbibliothek Basel geschenkt; er enthält vor allem kompositorische Arbeiten. Möglicherweise handelt es sich um einen Teilnachlass, über andere Teile ist jedoch nichts bekannt.

Schülerin übergab. Offenbar lag die Schwelle zur Notation des Tradierten bei den verschiedenen Liszt-Schülern auf sehr unterschiedlichem Niveau.

Andererseits gingen das Maß dieser Veränderungen über das hinaus, was die meisten Liszt-Schüler um 1905 für vertretbar erachteten; bei anderen Liszt-Schülern findet sich kein solch freier Umgang mit dem Notentext. Hier scheint die Biographik der beiden Pianisten eine Rolle zu spielen; die Erosion der pianistischen Vorbereitung während Reisenauers langer Konzerttourneen, Stavenhagens gleichzeitige intensive Tätigkeit als Dirigent, die Anpassungen an den eigenen technischen Formstand sind eine Seite der biographischen Gegebenheiten; auffällig ist aber bei beiden, obwohl sie als Komponisten nicht in für diese Zeit außergewöhnlichem Masse hervortraten, das kompositorische Weiterdenken des zu interpretierenden Gegenstandes; bei Stavenhagen kann durchaus von einer Besitzergreifung durch eigene kompositorische Beiträge gesprochen werden. Und schließlich dürfen die oft anekdotisch überhöhten biographischen Tatsachen nicht voreilig als Erklärung von Eigenheiten dieser Aufnahmen benutzt werden; Reisenauer zeigt sich, trotz Suchtproblem, als Pianist im Vollbesitz seiner Kräfte.

Nicht zu unterschätzen sind aber die Einflüsse der Produktionsumstände. Beide Pianisten galten zur Zeit der Aufnahme als wichtige Liszt-Schüler, befanden sich aber nicht mehr im Zenit ihrer Karrieren. Ob sie nun so spielten, wie dies die Rollen zeigen, und die Firma Welte im Nachhinein entschied, diese eigenartigen Interpretationen mit der «persönlichen Erinnerung» zu legitimieren, oder ob umgekehrt Welte die Pianisten dazu ermunterte, ihre «Erinnerung» auf Rollen festzuhalten, ist nicht mehr rekonstruierbar. Die Tatsache, dass Reisenauer später für das DEA-System eine Aufnahme der 12. Ungarischen Rhapsodie fast ohne Veränderung einspielte, spricht dafür, dass die Produktionsfirmen einen gewissen Einfluss auf den Inhalt der Rollen ausübten. In beiden Fällen ist anzunehmen, dass entweder das Selbstverständnis als Traditionsträger oder diese Werbestrategie das Spiel auf den Aufnahmen beeinflusste in die Richtung des Spektakulären, Textfernen und Auffälligen. Dies scheint insbesondere bei Reisenauer plausibel, da seine Aufnahme zu Beginn demonstrative ungarische Elemente hinzufügt, eine Tendenz, die sich im weiteren Verlauf verliert.

Intertextualität

Eine besondere Bewertung verdient das Material, das Reisenauer und Stavenhagen für ihre kompositorische Interpretation der Rhapsodien gebrauchten. Zunächst bilden sich viele Erweiterungen aus pianistischem Allgemeingut; Skalen, die chromatische Tonleiter, Arpeggien, bei Stavenhagen auch Oktavpassagen. Diese Elemente gehörten zu den allgemeinen täglichen Übungen der Pianisten um 1900;⁵⁴⁸ solche Basiselemente waren jederzeit ohne Vorbereitung einsetzbar. Dann gibt es einen Bereich der erweiterten Basiselemente. Solche Effekte wie zwischen den Händen nachschlagende Oktavpassagen, bei ihrem Auftreten eine Sensation, die nach Busonis Bericht das Publikum von den Stühlen riss, kommen in der Folge in Liszts Kompositionen sehr häufig vor; was einmal eine pianistische Grenzüberschreitung war, wird ein Element der kompositorischen Sprache; Liszt Klavierwerke kennen in dieser Beziehung eine sich aus der Natur der pianistischen Arbeit ergebende Intertextualität.

Kompliziertere Passagen erinnern sowohl bei Stavenhagen wie bei Reisenauer an Ausschnitte aus bekannten Repertoire Stücken. Dies ist der Fall bei Stellen aus der Konzertetüde «*la leggierezza*», aus «*les jeux d'eau à la villa d'Este*» und bei Passagen aus den Teilen der betreffenden Rhapsodien, die die Pianisten bei den Rollenaufnahmen weggürzten. Auch Liszt kennt solche unvermuteten Übernahmen:

⁵⁴⁸ Vrgl. z.B. Ernst von Dohnányi: Die wichtigsten Fingerübungen zur Erlangung einer sicheren Klaviertechnik. Editio Musica Budapest, 1929.

Bei seiner Bearbeitung der *Grande valse di bravura* op.6 für vier Hände tauchen plötzlich einige Takte aus dem *Grand Galop Chromatique* auf.⁵⁴⁹

Motivisch geformte Einschübe sind oft Zitate. Die «ungarischen» Floskeln waren Allgemeingut; bemerkenswert sind jedoch die Anklänge an Wagner und die Kadenzten, die Passagen beinhalten, die stark an die damals zeitgenössische französische Musik erinnern. Reisenauer und Stavenhagen pflegen in dieser Beziehung einen bemerkenswert offenen Werkbegriff; in ihre Interpretationen sind nicht nur die persönlichen Erinnerungen an Franz Liszt, sondern ebenfalls ihre eigenen musikalischen und pianistischen Erinnerungen eingeschrieben.

Erosion und Konfabulation

Es sei abschließend auf eine Vermutung hingewiesen: Im Falle von Reisenauer, der jeweils im Sommer das Programm der darauffolgenden Saison erarbeitete, ergaben sich offensichtlich einige technische und musikalische Vereinfachungen, die auf eine Art pianistischen Erosionsprozess hinweisen. Oft entsteht der Eindruck, er folge mehr seiner Erinnerung an den Notentext als einer eigentlichen Lektüre. Auf diese Art entsteht im Gedächtnis des Spielers absichtslos allmählich eine neue Version des Stücks, die sich vom ursprünglichen Text ziemlich weit entfernen kann. Der Einfluss von Passagen anderer Werke während dieses Prozesses ist einleuchtend, insbesondere bei virtuosen Bruchstücken: einmal geübt, fristen sie ein schattenhaftes mentales Dasein und können wieder auftauchen, ohne dass sich der Pianist ihrer Herkunft bewusst sein muss. Bei beiden Interpretationen handelt es sich wohl um mentale Repräsentationen, die, einmal erstellt, im Verlauf der Zeit kaum mehr mit ihrem Ausgangsmaterial verglichen wurden und damit dauernder Umwandlung unterworfen waren. Dabei nahmen sie neben alten Erinnerungen auch Neues auf. Insbesondere bei Stavenhagen taucht hier der psychologische Begriff der Konfabulation⁵⁵⁰ auf: Genauso wie er selbst wohl schließlich daran glaubte, die Rede an Liszts Grabe gehalten zu haben, so ist es durchaus möglich, dass beide Pianisten an eine genaue Wiedergabe der Erinnerungen an Liszt glaubten. Dass die Analyse einen Teil dieser Selbstdarstellung sogar bestätigt und einen anderen Teil feststellte, der darüber hinausweist, erhöht den Reiz dieser einzigartigen Interpretationsdokumente.

Synopsis

Quellenbewertung

Klavierrollen für das Welte-System

Zu Beginn dieser Arbeit stellte sich die dringliche Frage nach der Konsistenz der in den Blick genommenen Quelle, oder genauer: nach der Konsistenz der aus dieser Quelle gewonnenen Erkenntnisse. Die technische Beantwortung dieser Frage hat in den letzten Jahren große Fortschritte gemacht; hier beschränkte sich diese Arbeit nach umfangreichen eigenen Versuchen darauf, den aktuellen Forschungsstand einzubeziehen und die *best practice* zur Auswertung von Rollendaten zu übernehmen. Zur Welte-Rolle als Interpretationsdokument fügt diese Studie dem Forschungsstand einige neue Beobachtungen hinzu. Zwei Resultate waren dabei von Belang: Erstens scheint es bisweilen große Unterschiede zwischen verschiedenen Rollenaufgaben zu geben. Eine Aussage über die Häufigkeit geschweige über den Umfang solcher Abweichungen war im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich, die Tatsache aber, dass sich auch mit verhältnismäßig kleinem Aufwand viele substantielle

⁵⁴⁹ Vrgl. José Vianna da Motta in: Fran Liszt Musikalische Werke II Band X Leipzig 1928. Herausgeberbericht o.S.

⁵⁵⁰ Vrgl. Julia Shaw: *The Memory Illusion. Remembering, Forgetting, and the Science of False Memory*. London, 2016, sowie Aleida Assmann: *Formen des Vergessens*. Göttingen 2016.

Unterschiede finden ließen, weist auf ein verbreitetes Phänomen hin. Ebenfalls konnte gezeigt werden, dass bei späteren Auflagen Fehlerkorrekturen durchgeführt wurden, und in einem Fall (Schönberg/Gieseking) gelang der Nachweis eines nachträglichen Editions Vorgangs, bei dem Pianist und Editoren zusammenarbeiteten. Es kann also davon ausgegangen werden, dass nicht alle Rollen, die unter einer bestimmten Nummer verkauft wurden, identisch sind, und auch von der Idee einer «authentischen» Identität des Gespielten mit der Rolleninformation musste bis zu einem gewissen Grad Abstand genommen werden.

Intermediale Vergleiche

Dafür konnte beobachtet werden, dass intermediale Vergleiche erstaunlich konsistente Resultate liefern. Dies war nicht unbedingt zu erwarten, da sich die Bedingungen, Absichten und Sachzwänge der Produktion einer Aufnahme von denen einer Edition, einer Annotation oder einer Instruktion stark unterscheiden. Die Tatsache, dass sich trotz dieser kategorialen Unterschiede die Aufnahmen relativ eindeutig kontextualisieren ließen, zeigt, wie deutlich ihre Interpretationsmerkmale gewesen sein müssen. Im Umkehrschluss heißt das aber auch, dass diese fundamental unterschiedlichen Kontextmedien, im Falle dieser Untersuchung in erster Linie instruktive Editionen, Annotationen und Skizzen, wie die Klavierrollen auch Interpretation in verlässlicher Weise widerspiegeln.

Voraussetzung für den Erfolg dieser Vergleiche war ein differenzierter Umgang mit den Informationen, die die Klavierrollen liefern. Die Kombination aus digitaler Auswertung und akustischer Abspielung und insbesondere das Bewusstsein um die Grenzen der Erkenntnis, die sich je nach Parameter ganz unterschiedlich zeigen, erwies sich als unabdingbare Voraussetzung dafür, dass Informationen von Klavierrollen einen vergleichbaren Quellenstatus erreichen können wie die eingesetzten schriftlichen Materialien. Wichtig war dabei, nicht aus dem Blick zu verlieren, dass diese Aufnahmen keine Information enthalten über die klangästhetische Dimension des Klavierspiels. Der Analytiker muss sich eine Art strukturelles Hören mit Verzicht auf ein sinnlich angenehmes Ereignis angewöhnen. Der informierte Interpret steht danach vor der künstlerischen Frage, wie er diese vielen Indizien wieder zu einer musikalischen Narration zusammenzufügen und damit die dokumentierte Interpretation erst zum Leben zu erwecken will.

Instruktive Editionen, Annotationen, Skizzen

Instruktive Editionen werden schon seit einiger Zeit als wertvolle Quelle für Informationen zur Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts benutzt.⁵⁵¹ Als instruktiv gelten Editionen mit teilweise sehr umfangreichen Fußnoten, wie sie sich beispielsweise in den Ausgaben von Bülow, Busoni und Cortot finden. Diese Studie zeigt, dass der Begriff der Instruktion zumindest im pianistischen Bereich ausgeweitet werden sollte. Marmontels Edition der «Aufforderung zum Tanze», ausdrücklich für den Unterricht am Conservatoire de Paris bestimmt, kommt fast ohne Text aus; die Instruktion findet sich dafür als Bezeichnung, oder wie es der Titel der Ausgabe formuliert, als «Neue Akzentuierung» im Notentext. In dieser Weise können auch Riemanns Ausgaben als instruktiv betrachtet werden.⁵⁵²

Der Vergleich dieser Editionen mit dem auf den Welte-Rollen überlieferten Spiel ergibt ein komplexes Bild. Oft finden die Fußnoten ihre genaue Entsprechung in den Aufnahmen, manchmal ist ein Einfluss eher zu vermuten als festzustellen, und bisweilen findet das genaue Gegenteil der Beschreibung statt,

⁵⁵¹ Vrgl. Kai Köpp: Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900. Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung. In: Gemessene Interpretation. Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl (Hg.). Mainz 2011. S. 65-82. Dort S. 73f.

⁵⁵² Riemanns instruktive Wirkung ist zunächst eher in der Editionspraxis festzustellen; im Zeitfenster dieser Untersuchung sind die praktischen Auswirkungen von Bülows Edition weit grösser.

wie wenn einzelne Fußnoten der Prävention zuhanden des eigenen pianistischen Ichs dienen würden. Auch der schwankende Grad der Übereinstimmung von Busonis Aufnahme und Edition ist bemerkenswert und kann dahingehend gedeutet werden, dass die Editionen Bestandteile der dynamischen persönlichen Interpretationsgeschichte enthalten, die zumindest bei Busoni aus verschiedenen Perioden stammen. Als sehr konsistent zeigen sich aber gerade die Instruktionen, die im Notentext mit mehr oder weniger konventionellen Zeichen vorgenommen wurden. Dadurch gewinnt auch ein Text wie Marmontels Weber-Ausgabe an Gewicht.

Die Einbettung der Analysen in einen musikgeschichtlichen und biographischen Kontext, so selbstverständlich dies auf den ersten Blick erscheinen mag, war bisweilen nicht einfach zu bewerkstelligen; Kontextmaterial zu Interpretinnen und Interpreten des 19. Jahrhunderts ist immer noch weit schwerer zu beschaffen als dasjenige der Komponisten der gleichen Epoche.

Erstaunlich erfolgreich war hingegen der – in einer ersten Phase eher experimentelle – Einsatz gezielt lückenhafter Quellen, die performative Informationen festhalten. Die Skizzen von Ludovic Breitner, die den Editoren der zweiten Liszt-Gesamtausgabe nicht zur Verfügung standen, machen auf den ersten Blick einen armseligen Eindruck; dass die Editoren damit etwas hätten anfangen können, muss bezweifelt werden. Diese beiden Blätter, die in erster Linie chromatische Tonleitern zeigen, erhalten ihre Bedeutung erst durch die Aufnahme von Bernhard Stavenhagen, die zeigt, dass solche ausgesprochen informell wirkenden Überlieferungen Varianten enthalten können, die um 1900 eine gewisse Verbreitung hatten.

Sogar die Annotationen des – im Moment der Niederschrift dieser Arbeit noch – weitgehend anonymen Emil Gerber erhalten durch den Vergleich mit den Welte-Aufnahmen eine Bedeutung, die ihnen als unabhängige Quelle niemals zukommen könnte. Die Tatsache, dass die affektiven Beschreibungen in der Partitur der Sonate op. 111 mit den Rollenaufnahmen derjenigen Pianisten, die Emil Gerber im Konzert gehört hatte, konvergieren, zeigt einerseits, dass diese Annotationen auf einem erstaunlich genauen Rezeptions- und Notationsvorgang beruhen; andererseits sind diese Übereinstimmungen einer musikalischen Interpretation, die erst durch diverse potentiell verfälschende technische und editorische Übersetzungsvorgänge heute greifbar wird, und einer Notationsweise, über deren Zustandekommen nichts in Erfahrung zu bringen war, ein deutlicher Hinweis auf die Robustheit des Phänomens Interpretation: Wenn sich Inhalt gegenüber so vielen medialen Hindernissen durchsetzt, so handelt es sich nicht um ein ephemeres, dem Zufall benachbartes Gebiet, sondern um einen Gegenstand, dessen Konsistenz seine Erforschung einfordert.

Zusammenfassungen

Die Frage nach Quellenwert und Konsistenz, die in der Einführung gestellt wurden, konnte somit deutlich beantwortet werden, ohne dass damit das abschließende Wort in dieser sich weiter entwickelnden Diskussion gesprochen wäre. Was nun die Frage nach den Eigenschaften der pianistischen Interpretation um 1905 betrifft, so gibt es mindestens zwei Möglichkeiten der Darstellung der erzielten Resultate: Die Frage nach den aufführungspraktischen Resultaten dieser Arbeit zielt auf die eingesetzten musikalischen und pianistischen Mittel, die Frage nach der Interpretation um 1905 auf die Beweggründe ihrer Verwendung. Auch wenn beide Kategorien nicht ganz genau zu trennen sind, erfolgt nun die Darstellung der wichtigsten Erkenntnisse in zwei Teilen, die in der Art einer Matrix der Komplexität der gefundenen Resultate gerecht werden soll.

Aufführungspraktische Beobachtungen

Es ist, wie weiter unten noch ausgeführt wird, nicht unproblematisch, ein vereinheitlichendes aufführungspraktisches Fazit aus der Zusammenschau dieser Analysen zu ziehen, zu individuell bedingt erscheinen viele Merkmale der untersuchten Aufnahmen. Trotzdem soll dieser Versuch unternommen

werden, gerade auch um die Grenzen der noch sinnvollen Verallgemeinerung auszuloten. Dabei wird vorausgesetzt, dass die Resultate der vorhergehenden Arbeiten in diesem Gebiet nicht ein zweites Mal bewiesen werden müssen: Es ist eine Tatsache, dass – um das Inhaltsverzeichnis von Neil Peres da Costas Buch zu zitieren – Dislocation, nicht notierte Arpeggien, verschiedene Rubatoformen und Tempomodifikationen im Klavierspiel um 1900 eine bedeutende Rolle spielen. Es kann hier nur darum gehen, diese Phänomene entweder aus einem anderen Blickwinkel zu beschreiben, ihnen neue Aspekte hinzuzufügen, den Grund ihrer Anwendung besser zu verstehen oder Kategorien zu besprechen, denen bis jetzt wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. Dass im Übrigen aufführungspraktische Zusammenfassungen den Charakter von Auflistungen disparater Aspekte haben, liegt in der Natur des Gegenstands.

Beobachtungen zur Tempoarchitektur

Tempomodifikation ist ein besonders oft anzutreffendes Phänomen bei Aufnahmen um 1900. Dass ein Seitenthema langsamer ausgeführt wurde, dass schnelle Stellen die Tendenz hatten, noch schneller zu werden, dass fluide Tempogestaltung häufig stattfand, all dies ist bekannt. In der vorliegenden Untersuchung zeigte sich – vor allem in der Analyse der Wiedergaben von op. 111 – dass diese Modifikationen eine sehr planvolle Seite hatten: Viele Passagen haben ein durchgehendes Grundtempo, das wegen kleinteiliger Rubati nicht unmittelbar klar zutage tritt, aber dennoch wahrgenommen werden kann, wenn in größeren Einheiten gedacht wird.

Dazu kommen nicht auf die Partitur zurückzuführende Relationen, wie das Erreichen des Introduktionstempos mittels einem *Ritardando* des Hauptsatztempos. Eine gesonderte Beachtung verdient die Tempodisposition des Variationensatzes von op.111; bei der Tempowahl der Variationen scheint der Affekt der einzelnen Variation wichtiger zu sein als ein durchgehendes Zeitmaß; dieser Effekt kann an der Nahtstelle zwischen zwei Variationen durch ein *Ritardando*, das in das halbe Tempo des Folgenden führt, verschleiert werden.

Die Interpretinnen und Interpreten bevorzugen auffallend häufig ganzzahlige einfache Tempoverhältnisse, die die Rezipierenden im Unklaren lassen, ob es sich um eine Tempoänderung oder um eine Diminution beziehungsweise um eine Augmentation handelt. Diese Zweideutigkeit scheint geradezu gesucht worden zu sein und gibt den Interpretationen eine zusätzliche poetische Dimension des rezeptiven Zweifels.

Dieser stark konzeptionellen Tempogestaltung steht eine andere Art der Tempomodifikation gegenüber, die nicht nach musikalischer, sondern nach physiologischer Maßgabe geschieht. So führt der Versuch, eine Passage so schnell als irgend möglich zu spielen, je nach physiologischen Voraussetzungen und pianistischer Tagesform zu Zeitgestaltungen, deren Komplexität weit über im 19. Jahrhundert notierbare Temporelationen hinausgeht.

Zusätzlich gibt es eine Anzahl tradierter *Rubato*-Topoi, die um 1900 offenbar in den meisten Fällen die Schwelle der Kommentierungswürdigkeit nicht überwandten. Dass solche Topoi bei Walzern bestehen, erstaunt weniger als ihre Persistenz über ein Jahrhundert und über Kulturgrenzen hinweg. Unerwartet ist ein solcher Topos hingegen für den Beginn des *Arietta*-Themas, vor allem weil sich dieser emphatische Auftakt nicht einer bestimmten Schule zuordnen lässt. Woher diese Topoi kommen, wie und warum sie sich verbreiten und wann sie verschwinden, ist vollkommen unklar und ein Thema künftiger Forschung.

Gestische Artikulation und Pedaleinsatz

An verschiedenen Stellen konnte beobachtet werden, dass die physiologische Artikulation, die in der Kontaktdauer der Finger auf den Tasten sichtbar wird, und das klingende Resultat sich stark unterscheiden. Dies hieß im Falle des *Arietta*-Themas in der Ausführung von Fannie Bloomfield-Zeisler, dass

auf der Rolle ein perfektes Abbild der in der Partitur niedergeschriebenen Artikulation sichtbar ist, das jedoch durch die Pedalisation in ein Legato verwandelt wird. Emil von Sauer artikuliert in ähnlicher Weise das abschließende Thema der Don -Juan-Paraphrase, nur dass bei ihm nicht die auktoriale Notation, sondern der zugrundeliegende Arientext maßgeblich ist. Daraus können drei Erkenntnisse gewonnen werden: Erstens werden von den Interpretinnen und Interpreten sehr differenzierte Artikulationskonzepte verfolgt, ein Dauerlegato oder ein Dauerstaccato gibt es kaum. Zweitens aber müssen diese Artikulationen nicht immer deutlich hörbar sein. Dass sie auf dem Welte-Mignon oft nicht gehört, sondern nur auf der Rolle gesehen werden können, steht außer Frage. Es kann darüber gestritten werden, ob sie bei einer menschlichen Wiedergabe feststellbar sind; mir scheint, dass ein Ton, den ich mit dem Finger halte und einer, den ich im Pedal halte, unterschiedlich klingen, eventuell auch wegen seines Endes; unstrittig ist aber drittens, dass eine solche Artikulation gestische Qualität hat und visuell dem Publikum musikalische Informationen übermittelt, die das klingende Resultat transzendieren.

Über den Gebrauch des Pedals, so wichtig er für das Klavierspiel ist, gibt es in schriftlicher Form nur wenig erhellende Information. Dies liegt daran, dass feinere Nuancen außerordentlich schwierig schriftlich zu notieren sind. Die Pedalspuren der untersuchten Rollen zeigen zwar eine vereinfachte Pedalinformation, sind aber schon in dieser Form ausgesprochen aussagekräftig und erweitern das Bild des Pedalgebrauchs um 1900 in entscheidender Weise. Es zeigt sich, dass das Pedal streckenweise mitunter auch ganz weggelassen wird; so verschieden die Pedalbenutzung der Interpretinnen und Interpreten sich erwies, so wurde doch nirgends ein stereotyper Gebrauch konstatiert: Pedal ist um 1900 in erster Linie ein Ausdrucksmittel, kein bloßes Bindemittel. Neben langen *senza-pedale*-Passagen findet sich auch das Gegenteil: lange, sich über harmonische Grenzen hinweg ziehende Pedaleinsätze. Diese bewirken Klangwirkungen, die an Harfe, Cymbal oder Carillon erinnern. Bewusst regelwidrig eingesetzte Pedale bei tiefen schnellen Passagen ergeben kurzzeitig ein wüstes, jedoch orchestral wirkendes Durcheinander; diese Art des Pedalgebrauchs steht in engem Zusammenhang mit orchestralen Klangvorstellungen, die vielen Pianistinnen und Pianisten dieser Zeit vorschweben.

Anpassung des Stücks an die eigene Technik. Veränderungen der Substanz.

Dieses von Busoni in seiner Vorrede zur kritisch-instruktiven Edition der *Réminiscences de Don Juan* beschriebene Konzept ist für ein heutiges Empfinden zutiefst erratisch. In einer Zeit, in der unzählige Pianistinnen und Pianisten so lange virtuose Stücke üben, bis ihre Wiedergaben an den für solches Repertoire eingerichteten Wettbewerben vor lauter Perfektion kaum mehr zu unterscheiden sind, erscheint die Idee einer Technik, die unabhängig von dem gerade zu bewältigenden Repertoire eine eigene physiologische Bedingtheit beansprucht, sogar etwas dilettantisch. Busoni, Reisenauer und Stavenhagen zeigen aber, wie phantasievoll und brillant die Resultate solcher Einrichtungen sein können. In dieser Beziehung wäre also in einer historisch informierten Sicht ein Wechsel vom empirisch auf einen historischen Text ausgerichteten Training zu einer persönlichen Entwicklung der Technik notwendig, wie sie die Publikationen vieler Pianisten dieser Epoche zeigen.⁵⁵³

Die Virtuosinnen und Virtuosen um 1900 waren keine reinen Reproduzent/innen. Auch wenn die Werke und deren Interpretationen, die diese Untersuchung analysierte, in ihrer Textgestalt dem oder der Ausführenden Möglichkeiten zum eigenen kreativen Beitrag, wie sie noch im 18. Jahrhundert beabsichtigt waren, auszuschließen scheinen, finden diese Interpretationen immer wieder überraschende Möglichkeiten, eigenes Material einfließen zu lassen, das von kreativer Akzidenz, physiologisch bedingter Emergenz und kompositorischer Besitzergreifung in jeweils unterschiedlichem Grade

⁵⁵³ Vrgl. z.B. Ferruccio Busoni: Klavierübung in zehn Büchern. Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1918, Rafael Joseffy: School of the Advanced Piano Playing. New York, Schirmer, 1902. Leopold Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. Berlin, Schlesinger 1903-1914.

geprägt ist. Würde also der Versuch einer aufführungspraktischen Imitation unternommen, so müsste das heute auch in der historisch informierten Aufführungspraxis stark verankerte, aber aus einer späteren Zeit stammende Texttreueparadigma einem differenzierteren, eben kompositorischen Textverständnis weichen; eine kompositorische oder zumindest satztechnische Ausbildung auf hohem Niveau wäre unabdingbar, um diese wandelbare Kunst der kreativen Aneignung kunstgerecht zu imitieren.

Pianistische Interpretation um 1905

Soweit die unmittelbar das pianistische Spiel betreffenden Merkmale. Nach einer allgemeinen Interpretationstheorie zu fragen ist hier nicht der Ort. Dennoch ergaben sich in dieser Arbeit einige Resultate, die den Rahmen des rein Aufführungspraktischen überschreiten. Sie zeigen Bedingtheiten, Beweggründe und Konzepte der pianistischen Interpretation um 1905.

Die Emanzipation vom Notentext

Eigentlich wäre zu erwarten gewesen, dass in Anbetracht der zahlreichen Editoren unter den Interpreten der Untersuchung das philologische Detail einen größeren Einfluss auf die Interpretation hätte, in dem Sinne, dass ein schriftliches Zeichen bei einem bestimmten Interpreten eine voraussagbare Reaktion auslösen würde. Aber auch nach längerer Suche fanden sich zu wenige und zu wenig überzeugende Befunde, als dass eine These zu einer solchen philologischen Leseweise hätte vertreten werden können. Die Interpretin, die für einzelne Passagen die engste Korrelation zwischen Spiel und Textdetail erkennen lässt, ist Fannie Bloomfield-Zeisler, mithin also genau die Pianistin, die im Gegensatz zur Mehrheit der in diesem Vergleich involvierten Kollegen als einzige keine Edition vorlegte. Zudem würde man erwarten, dass sich (wenn überhaupt) beim Liszt Schüler Lamond eine Korrelation zur Instrukativen Ausgabe von Hans von Bülow zeigen würde; tatsächlich ist es auch hier Fannie Bloomfield-Zeisler, deren Interpretation Bülows Hinweisen am nächsten kommt, obwohl sie dem Kreis um Liszt nicht angehörte und in Amerika lebte. Auch eine einfache Einordnung nach Kompositionsstilen scheint den Sachverhalten nicht gerecht zu werden: Sicher wurde dem Beethovenschen Text eine besondere Ehrfurcht entgegengebracht, die verhinderte, dass hier die Lust auf Kompositionsverbesserung aufkam. Allerdings gingen dann bei Liszts Rhapsodien die Ansichten auseinander: Während Reisenauer und Stavenhagen in ihren Welte-Aufnahmen ihre kompositorische Kreativität auslebten, spielte ihr Studienkollege Friedheim dieselben Stücke mit «beethovenscher» Texttreue.

Vielmehr ist bei vielen der hier vorgestellten Aufnahmen die Absicht spürbar, mehr zu wollen als eine klingende Darstellung der philologischen Gegebenheiten, Zusammenhänge interpretatorisch freizulegen, die hinter oder über der Ebene des musikalischen Texts zu vermuten sind und deren Darstellung die Interpretinnen und Interpreten offenbar als eine wichtige Aufgabe sahen. Bei Beethovens letzter Sonate handelt es sich in erster Linie um satztechnische, formale und analytische Sachverhalte; die Tatsache, dass diese Interpretationen deutlich detailliertere analytische Befunde aufzeigen als die damals publizierten Analysen, legt sogar nahe, einige dieser historischen Analysen als Rezeptionsdokumente der damaligen Interpretation zu verstehen.

Eine weitere Möglichkeit, die schriftliche Gestalt eines Stückes zu transgredieren, ist die Ironie; drei Analysen betreffen Stücke oder Passagen, die die Interpreten offensichtlich ironisch behandeln. Diese Ironie zeigt sich im exzessiven Gebrauch der Standard-Interpretationsmittel des 19. Jahrhunderts. Solche Stücke oder Passagen sind für die Interpretationsforschung von besonderem Interesse, weil sie aufführungspraktische Merkmale des romantischen Klavierspiels durch bewusste Übertreibung besonders deutlich zeigen und damit, wie es Karikaturen eigen ist, durch amüsante Überzeichnung einen Teil der historischen Wirklichkeit für die Nachwelt konservieren. Gleichzeitig führen sie auch in angenehmer Weise weg von der zwar bitterernsten, aber unterkomplexen Bemühung, den auktorialen Willen,

so wie er sich in einem Notentext zu zeigen scheint, in jedem Fall über alles andere zu stellen; dies tun in den untersuchten Aufnahmen nicht einmal die Komponisten selbst.

Die breite Palette

Den Interpretinnen und Interpreten stehen um 1905 eine Vielzahl von stilistischen Optionen offen; die Möglichkeiten reichen von strengem, akademisch korrektem Spiel bis zu experimentell anmutenden Verfahrensweisen. Bemerkenswert erscheint dabei, dass viele Interpretinnen und Interpreten sich nicht in erster Linie auf einen Personalstil festlegen wollen; die Zuordnung einer interpretatorischen Stilvorstellung zu einem bestimmten Repertoire ist eher möglich, wobei allerdings viele Ausnahmen zu verzeichnen sind. Insgesamt machen die Resultate der Analysen eher den Eindruck, dass hier mit einer gewissen Spielfreude vorgegangen wird: Präzision und gewolltes Chaos, das Auseinandernehmen und Zusammenfassen von Passagen, der Grad der eigenen kompositorischen Mitwirkung, der Einsatz von traditionellen Spielweisen, die ironische Überzeichnung, all dies scheint den Spielenden zur Verfügung zu stehen und kann je nach musikalischer Überzeugung oder Intuition eingesetzt werden. Um 1905 hatte die gerade beginnende technische Reproduktion des musikalischen Kunstwerks offenbar noch nicht ihre normierende Wirkung entfaltet.

Eine besondere Erwähnung verdient die Vermutung, dass dieses Klavierspiel viel klangfarbenreicher war, als es sich auf den Aufnahmen präsentiert. Klangfarbe kann durch Reproduktionsinstrumente nicht dokumentiert werden, und auch die akustische Aufnahme um 1905 liefert dazu keine Anhaltspunkte. Die Kombination zwischen ausgesprochen differenzierter Artikulation und kreativer Pedalbehandlung weist auf einen Reichtum der dabei entstehenden Klangfarben hin, der weder mittels historischer Aufnahmen noch im zeitgenössischen Klavierspiel erlebbar ist.

Das erinnerte Interpretationsobjekt

Der oben beschriebenen Loslösung der Interpretation vom Text, die von der vertieften Suche nach Darstellung des Inhalts getrieben scheint, gesellt sich ein gegenteilig wirkendes Prinzip bei, nämlich das der Erosion des einmal Gelernten. Dies hat zwei Gründe: Um 1900 wurde in der Regel im Klavierabend auswendig vorgetragen, und die damals noch existierende Praxis des Präludierens rückte die Gedächtnisprozesse der Improvisation und der Interpretation weiter zusammen.⁵⁵⁴ Der Arbeitsprozess Reisenauers zeigt noch einen weiteren Aspekt: Die Virtuosen bereiteten im Sommer ein Saisonprogramm vor, das dann in hoher Kadenz bis zum nächsten Frühling abgespielt wurde. Zu weiterem Studium gab es keine Zeit. Es ist also ganz natürlich, dass in so langer Zeit durch das Wechselwirkung von Performance und Gedächtnis Erosions-, Fermentations- und Ablagerungsprozesse stattfinden, die ein Stück stark umformen können. Seit dem Beginn des Jahrhunderts wirkte dieser Entwicklung zunehmend ein mächtiges Phänomen entgegen: die Tonaufnahme mit ihrer immanent normativen Wirkung auf das Klavierspiel.

Diese damals im Vergleich zu heute schwächeren normativen Kräften lassen auch ein zweites Prinzip der Erosion zu: die Adaptierung der Stücke an die eigenen physiologischen und pianistischen Voraussetzungen. Viele Interpretationen sind durch persönliche Gegebenheiten geprägt; so spielen die körperlichen Voraussetzungen und die pianistischen Präferenzen eine entscheidende Rolle für die Einrichtung des Stücks; ältere Interpreten können zudem teilweise einem klaviertechnischen Abbau unterworfen sein.⁵⁵⁵ Busonis Aufnahme der *Réminiscences de Don Juan* im Vergleich mit seiner 13 Jahre späteren Edition zeigt, dass es sich in diesem Fall um einen progressiven Prozess handelte.

⁵⁵⁴ Vrgl. Wendelin Bitzan: *Auswendig lernen und spielen*. Frankfurt a.M. 2010, S. 22.

⁵⁵⁵ Dies ist keineswegs ein unausweichlicher Vorgang, wie gerade die Aufnahmen von Camille Saint-Saëns für Welte zeigen.

Als Gegengewicht zur Erosion steht die interpretatorische Emergenz.⁵⁵⁶ Dieser Ausdruck bedeutet, dass durch den Akt der körperlichen Ausführung unbeabsichtigte und unplanbare Artefakte entstehen; der «Autor» ist daran nur insofern beteiligt, als dass er einen Rahmen konstruiert, der das Ereignis ermöglicht. Alle diese Tendenzen, die Loslösung vom Notentext, die Vielfalt der zur Verfügung stehenden interpretatorischen Mittel, die Gedächtniserosion und die damit bisweilen zusammenhängende Konfabulation, die physiologisch bedingten und kompositorisch gewollten Veränderungen wirken in einigen Aufnahmen zusammen und ergeben tatsächlich musikalische Objekte eigenem Rechts; sie existieren als mentale Repräsentationen von erstaunlich fester Konsistenz und manifestieren sich in verschiedenen Medien; ihr Spiegelbild tritt uns unter anderem aus den Rollenaufnahmen der Firma Welte mit eindringlicher Deutlichkeit entgegen.

Ausblick

Am Ende dieser Arbeit scheint es mir, dass die Beantwortung der eingangs gestellten, eigentlich recht naheliegenden Fragen es ermöglicht, auf einer neuen Ebene Forschungsthemen anzugehen, die über diese Arbeit hinausweisen. Teilweise sind solche Projekte schon im Gange, teilweise handelt es sich um neue Felder.

Sicher wird der schnelle Fortschritt der Digitalisierung von Rolleninformationen es ermöglichen, Quantifizierungen vornehmen zu können, die in dieser Studie nur andiskutiert werden konnten. So scheint es mir beispielsweise dringlich, die Frage nach den Unterschieden der Rollenaufnahmen einer vertieften Klärung zuzuführen. Systematische Vergleiche der meistverkauften Rollen über die Sammlungsgrenzen hinweg sind in absehbarer Zeit möglich und sollten quantitative und qualitative Abschätzungen des Phänomens erlauben. Die Tatsache, dass auch mit den hier eingesetzten einfacheren Mitteln bereits viele Beispiele von Editions Vorgängen aufgezeigt werden können, lassen einige weitere Überraschungen in diesem Gebiet vermuten.

Diese Ausweitung der zur Verfügung stehenden digitalen Information wird es auch ermöglichen, einzelne Komponisten oder Interpreten gezielt und mit breiterer Datenbasis zu untersuchen. Es darf nicht vergessen werden, dass trotz intensiver internationaler Forschungstätigkeit der überwiegende Teil der Klavierrollenaufnahmen in musikalischer Hinsicht immer noch eine *terra incognita* ist.

In analytischer Hinsicht kann davon ausgegangen werden, dass neben der Beschäftigung mit der interpretatorischen Zeitgestaltung auch die Auswertung anderer Parameter an Bedeutung gewinnen wird. Insbesondere für die dynamischen Informationen hat sich in den letzten Jahren eine paradoxe Situation herausgebildet: Zwar können diese nun erhoben werden, aber es fehlte an Fragen, die an diese Daten hätten gestellt werden können. In dieser Studie konnten damit einige metrische Klärungen vorgenommen werden; ein stärkerer Fokus auf die Dynamik bringt also ein wichtiges Phänomen der Interpretation im 19. Jahrhundert in Reichweite der empirischen Interpretationsforschung: das Zusammenspiel zwischen Phrasierung und Metrik.⁵⁵⁷ Zwei andere, bis jetzt vernachlässigte Parameter sind Pedalisierung und Artikulation. Besonders die Pedalisierung erwies sich als sehr individuell, kreativ und vom Standpunkt der diesbezüglichen Traktate ausgesprochen erratisch. Zusammengenommen sind diese Parameter für die Klanglichkeit des Klavierspiels verantwortlich, und das Vorhaben, diese in der hier entwickelten Weise in einen interpretatorischen Kontext zu bringen, hält noch einige Überraschungen bereit.

⁵⁵⁶ Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Berlin 2002. Vrgl. auch Erika Fischer-Lichte: Performativität, Bielefeld, 2012.

⁵⁵⁷ Vrgl. Hans-Joachim Hinrichsen: Musikalische Interpretation. Hans von Bülow. Stuttgart, 1999. S. 277.

Schließlich, und dies ist ein persönlicher Punkt, bleibt, die eigenen interpretatorischen Konsequenzen aus der Forschungsarbeit zu ziehen. Nach dieser minutiösen Auseinandersetzung mit für mich teilweise fremden Interpretationsvorgängen gibt es wohl keinen Weg zurück ins wohlig Uninformierte; wie sich nun die verschiedenen Befunde, ihre Kontextualisierung und Deutung auf die eigene Praxis auswirken werden, ist mir nach Beendigung dieser Arbeit erst teilweise klar. Es ist aber zu erwarten, dass die eigene pianistische und interpretatorische Ausführung ihrerseits die Resultate dieser Studie in einem für mich neuen Lichte zeigen werden.

VERZEICHNISSE

Quellenverzeichnis

Nachlässe

Nachlass Marguerite de Geymuller. Zentralbibliothek Zürich, Dokument D5. 1. Blatt.

Nachlass Alfred Reisenauer: Universitätsbibliothek Basel, Signatur kr I 1100-1121.

Rollendigitalisate⁵⁵⁸

Ludwig van Beethoven, Sonate op. 111:

WR 1462	1. Satz	Fannie Bloomfield-Zeisler	LN71639-0726
WR 1462	1. Satz	Fannie Bloomfield-Zeisler	Sammlung Niggeler
WR1463	2. Satz	Fannie Bloomfield-Zeisler	LM71639-0730
WR1463	2. Satz	Fannie Bloomfield-Zeisler	Sammlung Niggeler
WR0563	1.Satz	Frederic Lamond	LM71639-0679
WR0564	2. Satz	Frederic Lamond	LM71639-0680
WG0563	1. Satz	Frederic Lamond	458
WG0564	2. Satz	Frederic Lamond	459

Franz Liszt, *Réminiscences de Don Juan*

WR1323	Ferruccio Busoni	LM71639-0012
WR0876	Emil von Sauer	LM71639-0157

La plus que lente

WR2736	Claude Debussy	2011/011.017
WR2736	Claude Debussy	LM71639-0279

Valse nonchalante

WR0796	Camille Saint-Saëns	LM71639-0504
WR0796	Camille Saint-Saëns	Sammlung Niggeler

Franz Liszt, *Ungarische Rhapsodie Nr.10*

WR0324	Alfred Reisenauer	LM71639-1023
WR0324	Alfred Reisenauer	2013/100.03

Franz Liszt, *Ungarische Rhapsodie Nr. 12*

WR1033	Bernhard Stavenhagen	LM71639-0457
--------	----------------------	--------------

Arnold Schönberg, *6 kleine Klavierstücke op.19*

WR3832	Walter Giesecking	2011/029.150
--------	-------------------	--------------

Franz Liszt, *Rigoletto-Paraphrase*

WR0445	Ferruccio Busoni	2013/100.08
WR0445	Ferruccio Busoni	LM71639-0011
WR0445	Ferruccio Busoni	Sammlung Niggeler

⁵⁵⁸ Die Siglen LM und die Welte-Grün-Rollen stammen aus der Sammlung des Museums für Musikautomaten Seewen, die Zahlen mit Querstrichen sind Archivnummern des Augustiner Museums Freiburg i. Br. Die Sammlung Niggeler ist nicht nummeriert.

Aufnahmen

Label *tacet*. The Welte Mignon Mystery:⁵⁵⁹

- Vol. IX Camille Saint-Saëns today playing his 1905 interpretations
- Vol. XII Debussy and Ravel today playing all their 1912 interpretations
- Vol. XXI Alfred Grünfeld today playing his 1905 interpretations
- Vol. XXII Alfred Reisenauer today playing his 1905 interpretations

Eigene Aufnahmesessions⁵⁶⁰

Augustinermuseum Freiburg im Breisgau:

24.11.2011, 13.2.2012, 8.4.2013, 25.8.2014, 1.9.2014, 10.8.2015, 19.9.2016.

Museum für Musikautomaten:

28.10.2012, 31.8.2015, 2.7.2015.

Weitere Aufnahmen fanden im April 2017 im Rahmen der toolbox material-digital der HKB mit dem Flügel von André Scheurer statt, und seit Mai 2017 wird in der Forschungsabteilung der HKB mit dem Instrument der Sammlung Niggeler aufgenommen.

Verzeichnis der zitierten Literatur

- Albéra, Philippe (Hg): Schönberg-Busoni, Schönberg-Kandinsky. Correspondance, Textes. Genf, 1995.
- Alvin, H, und Prieur, R: Métronomie expérimentale : Etude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions musicales en France et en Allemagne. Paris, 1898.
- Arrau, Claudio: Leben mit Musik. Bern etc. 1984.
- Assmann, Aleida: Formen des Vergessens. Göttingen 2016.
- Barraqué, Jean : Claude Debussy. Berlin 2018.
- Bärtsch, Manuel: 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?
- Bärtsch, Manuel: Wer hat das schönste Paradigma? Interpretationsforschung unter der Lupe. In: Dissonance/Dissonanz, 2016, Nr. 135. S. 2-8.
- Bie ,Oskar: Das Klavier und seine Meister. München 1901.
- Bitzan, Wendelin: Auswendig lernen und spielen. Frankfurt a.M. 2010.
- Boulez Pierre: Remarques. In: 2ème Sonate pour piano. Paris, 1950. o.S
- Brendel, Alfred. Nachdenken über Musik. München, Zürich 1982.
- Breithaupt, Rudolf Maria: Moderne Klavieristen. Aus den Skizzen eines Subjectiven. Berlin, 1903.
- Brown, Clive: Classical and romantic performance practice 1750-1900. Oxford, 1999.
- Bourdieu Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt 2015 [Genf, 1972
- Busoni, Ferruccio: Briefe an seine Frau 1913-1923. Friedrich Schnapp (Hg.) Erlenbach-Zürich/Leipzig 1935.
- Busoni, Ferruccio / Vianna da Motta, José: Briefwechsel 1898-1921. Christine Wassermann-Beirão (Hg.). Wilhelmshaven, 2004.
- Cellarius: La valse des salons. [1849] Remi Hess (Hg.) Grenoble 1993.
- Center, Durward C.: Welte-Orchestrien – Jahre der Fülle. In: Aus Freiburg in die Welt. 100 Jahre Welte-Mignon. Ausstellungskatalog des Augustiner museums Freiburg i. Br. Gerhard Dangel (Hg.). Freiburg 2005. S. 40-59.
- Cook, Nicholas: Beyond the score. Music as performance. Oxford, 2014.

⁵⁵⁹ <https://www.tacet.de/main/seite1.php?itemsPerPage=400&language=de&filename=bildkatalog.php>, besucht am 17.12.2019.

⁵⁶⁰ Siehe Quellenkritik. Eigene Aufnahmen haben für mich insofern einen höheren Stellenwert als halbanonyme im Web zirkulierende Videos, als dass ich die Einstellung und die Umstände der Aufnahmen kenne. Youtube-Videos benutzt diese Studie nur zu Demonstrationszwecken.

- Cook Nicholas: A Bridge Too Far? Musical Performance Between the Disciplines. In: Heinz v. Loesch, Stephan Weinzierl (Hg.): Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen. Mainz 2011.
- Cooke, James Francis: Great Pianists on Piano Playing. Philadelphia 1917.
- Cortot, Alfred: Principes rationnels de la technique pianistique. [1928] Paris
- Crutchfield, Will: Vocal performance in the nineteenth century. In: The Cambridge History of Musical Performance. Cambridge, 2012. S. 611-642.
- da Costa, Neal Peres: Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing. Oxford, 2012.
- Dangel, Gerhard. Schmitz Hans-W: Welte-Mignon Klavierrollen. Gesamtkatalog der europäischen Aufnahmen 1904-1932 für das europäische Welte-Mignon Reproduktionspiano. Stuttgart, 2006.
- Dangel, Gerhard: Was ist ein Pianolist? In: In: Aus Freiburg in die Welt. 100 Jahre Welte-Mignon. Ausstellungskatalog des Augustinermuseums Freiburg i. Br. Gerhard Dangel (Hg.). Freiburg 2005, S. 174-177.
- Debussy, Claude: Monsieur Croche, Paris 1987.
- Dörfler Thomas, Eberhard Rothfuß: Postkonstruktivismus – Jenseits von Postmoderne und cultural turn. In: Berichte zur Deutschen Landeskunde. Bd. 87, Vol 2. Leipzig 2013, S. 195-203.
- Deaville James: Liszt's Transcriptions and Authenticity. In: Liszt's Legacies. James Deaville, Michael Saffle (Hg.). Franz Liszt Studies No. 15. New York 2014. S. 147-170
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Laaber 1972.
- Fauré, Gabriel an Antoine Marcaillhou d'Ayméric vom 2.2.1924. In: Correspondance . Jean-Michel Nectoux (Hg.) Fayard 2015
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld 2012.
- Fleischmann, Tilly: Aspects of the Liszt tradition. 2nd ed. Aylesbury Bucks, 1991.
- Flozinger, Rudolf Art. Walzer, III., in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45845>, besucht am 29.7.2018.
- Gallois, Jean: Camille Saint-Saëns. Spirmont 2004
- Göllerich, August: Liszt. Berlin 1908
- Gottschewski, Hermann: Die Interpretation als Kunstwerk: musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber, 1993.
- Gottschewski, Hermann: *Die Tempobezeichnungen in Alban Bergs Klaviersonate op.1*. In: *Ereignis und Exegese*. Camilla Bork, Tobias Robert Klein et al. (Hg.). Schliengen, 2011. S. 613-623.
- Gordon, Steward: Beethoven's 32 piano sonatas. New York, 2017.
- Hagmann, Peter: Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik. Bern 1984.
- Hamilton, Kenneth: «Nach persönlichen Erinnerungen. Liszt's long ignored Legacy to his students». In: Liszt's Legacies. James Deaville, Michael Saffle (Hg.) Hillsdale, 2014.S. 92-146,
- Handschin, Jacques: Camille Saint-Saëns. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1930. Zürich 1930.
- Hanslick, Eduard: Liszt-Feier in den Konzertsälen 1886/1887. [Musikalisches Skizzenbuch, SD. 235ff.] In: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Peter Wapnewski. Kassel, 1989. S. 33-39
- Hein, Hartmut, Art. Sauer, Emil von in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26070>, besucht am 20.7.2019.
- Hennig, Dominik: Dynamik auf der Welte-Philharmonie-Orgel. Einblicke in den Aufnahme- und Editionsprozess der Firma Welte. In: Recording the Soul of Music. Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente? Christoph E. Hänggi, Kai Köpp (Hg.). Bern, 2018.
- Hess Remi: La valse. Paris, 1989
- Heinichen, Johann David: Anweisung zur vollkommenen Beherrschung des Generalbasses, Hamburg 1711. Zitiert nach : Jesper Boje Christensen: Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle. Basel, 1995.
- Heinichen, Johann David: Der General-Bass in der Composition. Dresden 1728. Zitiert nach: Jesper Boje Christensen: Les Fondements de la Basse Continue au XVIIIe siècle. Basel, 1995.
- Hiller Ferdinand: *Zu viel Musik*. In: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*. Neue Folge. Leipzig, 1871.

- Hiller, Ferdinand: Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes, Köln 1860.
- Hinrichsen Hans-Joachim: Beethoven. Die Klaviersonaten. Kassel 2013.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Musikalische Interpretation. Hans von Bülow. Stuttgart, 1999.
- Hirsch, Rudolf: Galerie lebender Tondichter. Biographisch-kritischer Beitrag. C.Reichard, Wien, 1836.
- Hocker, Jürgen: Faszination Player Piano. Bergkirchen 2009.
- Hopkins, Charles. "Reisenauer, Alfred." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 29 Nov. 2019. <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023160>.
- Hopkins, Charles. "Stavenhagen, Bernhard." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 29 Nov. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041246>.
- Huizing, Jan Marisse: Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten. Mainz 2012.
- Jäker, Benedikt: Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Band 9. Detlef Altenburg (Hg.). Sinzing 2009.
- Jost Peter: s.v. Camille Saint-Saëns, in MGG online <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg03481&v=1.0&q=debussy&rs=id-6b386424-b7e0-9a9c-b376-6b8a71e0efac>, besucht am 23.7.2018.
- Jung, Hans Rudolf Art. Stavenhagen, Bernhard in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24458>
- Jung, Hans Rudolf s.v. Stavenhagen, Bernhard in Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Friedrich Blume (Hg.) Bd. 12, Kassel 1965. Sp.1200.
- Kabisch, Thomas s.v. Claude Debussy. In: MGG online. <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg03481&v=1.0&q=debussy&rs=id-6b386424-b7e0-9a9c-b376-6b8a71e0efac>, besucht am 23.7.18.
- Kaczmarczyk, Adrienne, Imre Mezö: Vorwort. In: Neue Liszt-Ausgabe. Band X: Freie Bearbeitungen. S. XIX. Budapest, 2000.
- Kaiser Joachim: Grosse Pianisten unserer Zeit. München 1978.
- Kaiser, Joachim: Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt am Main 1975.
- Berthold Kellermann: Erinnerungen. Ein Künstlerleben. Zürich 1932.
- Kinderman William: Die Klaviersonate c-moll op.111. In: Beethoven: Interpretation seiner Werke. Albrecht Rietmüller (Hg.) Teil 2. Laaber 1994
- Kogan, Grigory: Busoni as pianist. Translated and annotated by Svetlana Belsky. Rochester, 2010.
- Köhnken Shapiro, Camilla: Liszt, Beethoven und Chopin "im Geiste Liszt's". Musikalische Gestaltungsideale der "Liszt-Tradition" im Spiegel von Textquellen, instruktiven Ausgaben und frühen Tondokumenten. Inauguraldissertation 2018, Universität Bern.
- Gerhard Kohlweyer: Agnes Stavenhagen. Primadonna zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss. Weimar, 2007.
- Kossmaly, Carl: Rezensionen. Kompositionen für Pianoforte. Stephen Heller, «Auf Flügeln des Gesanges», Neue Berliner Musikzeitung 3, 1849. S. 314;
- Kullak, Franz: Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1898.
- Lachmund, Carl v.: Mein Leben mit Liszt. Eschwege, 1970.
- Lamond, Frederic: The Memoirs of Frederic Lamond. Glasgow 1949.
- Laubhold, Lars E.: Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Symphonie auf Tonträger: ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. München, 2014.
- Leikin, Anatole: The performing style of Alexander Scriabin. Ashgate, 2011.
- Lenz, Wilhelm von: Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. [Berlin, 1872]. Düsseldorf, 2000.
- Lenz, Wilhelm von: Beethoven et ses trois styles. Paris, 1855.
- Lerch, Alexander: Software-gestützte Merkmalsextraktion für die musikalische Aufführungsanalyse. In: Gemessene Interpretation. S. 205-212.
- Liberati Simon : 113 études de littérature romantique. Paris 2013.

- Library of Welte-Mignon (licensee) Music Records, New York 1927.
- Liszt, Franz: Vorrede, in: Franz Liszt Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Leipzig, 1857.
- Lippe, Marcus Chr. (2005) 2016. "Reisenauer, Alfred." In: *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016–. Accessed November 29, 2019. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27193>
- Lockspeiser, Edward, Halbreich Harry: Claude Debussy. Paris 1962.
- Lyon, Robert: Les instruments automatiques. In: Encyclopédie de la musique. Dictionnaire du conservatoire. Albert Lavignac, Lionel de la Laurencie (Hg.) Vol III. Paris 1927. S. 2117-2127.
- McEwen, John B.: Tempo Rubato or Time Variation in Musical Performance. Oxford, 1928.
- Macleod, Beth Abelson. Fannie Bloomfield-Zeisler. Chicago, 2015. S. 89. Zitiert nach: Peter Philipp: Piano Rolls and Contemporary Player Pianos. Sydney, 2016
- Mathews, W.S.B: A hundred years of Music in America. Chicago, 1884.
- Mauser, Siegfried: Beethovens Klaviersonaten. München 2001.
- Martienssen, Carl Adolf: Der schöpferische Klavierunterricht. Leipzig, 1954.
- Marcaillou Gatien: L'art de composer et d'exécuter de la musique légère. Paris 1852.
- Marcaillou d'Ayméric, Hippolyte: Biographie de Gatien-Pierre-Louis-Ferdinand Marcaillou d'Ayméric, célèbre pianiste et compositeur. Foix 1909.
- Marx, Adolph Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition. 10 Bd. Leipzig, 1837-1847.
- Marx Adolf Bernhard: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. [1863] Regensburg 1912.
- Marx, Adolf Bernhard: Beethoven. Leben und Werk. [1859] Berlin, 1884
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Berlin 2002.
- Montfort, Miguel: s.v. Lamond, Frederic, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14882>, besucht am 13.12.2019.
- Mohr, Dr. Gustav in: Freiburger Zeitung vom 15. Oktober 1926, 1. Morgenausgabe.
- Müller, Meinrad und Konz, Verena: Automatisierte Methoden zur Unterstützung der Interpretationsforschung. In: Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl (Hrsg.) Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen (Klang & Begriff, 4), Mainz 2011, Mainz 2011, S. 139-204.
- Neitzel, Otto und Riemann Ludwig: Musikästhetische Betrachtungen. Erläuterungen des Inhalts klassischer und moderner Kompositionen des Phonola- und Dea-Künstlerrollen-Repertoires. Dritte Auflage. Leipzig, 1909
- Niemann, Walter: Meister des Klaviers, Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin 1919.
- Oppermann, Anette: Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Göttingen, 2001.
- Orenstein, Arbie: A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews. Columbia University Press, New York 1990.
- Pangels, Charlotte: Eugen d'Albert. Zürich, 1981.
- Peetz, Ludwig: Das Welte-Mignon-T 100-Aufnahmeverfahren: Aktuelle Forschungsergebnisse zur Dynamikerausfassung. In: Das mechanische Musikinstrument. No. 89, April 2004. Bernhard Häberle (Hg.)
- Pfitzner, Hans: Futuristengefahr: Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik. Leipziger Monatshefte. 1917
- Philip, Robert: Early Recordings and Musical Style. Cambridge, 1992.
- Phillips, Peter: Piano Rolls and Contemporary Player Pianos: The Catalogues, Technologies, Archiving and Accessibility. Sydney, 2016.
- Ratz, Erwin: Einführung in die musikalische. Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens, Wien 1951, 1968, 1973.
- Raupp, Wilhelm: Eugen d'Albert. Leipzig, 1930.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Göttingen, 2001.
- Reinhart, Mark: Der Welte-Mignon Aufnahmevorgang in Deutschland. In: Ibidem, S. 74-87.
- Richardson, Ph.J.S.: The Social Dances of the Nineteenth Century. London 1960.
- Riehn, Rainer: Beethovens originale, Czerny und Moscheles' auf Erinnerung gegründete, Kolisch und Leibowitz' durch Vergleiche der Charaktere erschlossene Metronomisierungen. In: Beethoven: Das Problem der Interpretation. Heinz-Klaus Metzger (Hg.). München 1979. S. 85-96
- Riemann, Ludwig: Das Wesen des Klavierklangs und seine Beziehung zum Anschlag. Leipzig, 1911.
- Riemann, Hugo: L.v.Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Berlin 1918.
- Riemann, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin+Stuttgart, 1901.

- Riemann, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik*. St. Petersburg 1884.
- Riemann, Hugo: *Katechismus der Phrasierung*, 1890 (mit C. Fuchs).
- Rosen, Charles: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York 1971.
- Riethmüller, Albrecht: *Art. Busoni, Ferruccio, WÜRDIGUNG, Wirkung und Nachwirkung in: MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28552>, besucht am 18.7.2019.
- Rowland, David: *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge 1998.
- Rubinstein, Anton: *Die Musik und ihre Meister*. Leipzig, 1892.
- Rubinstein, Anton / Carreño, Teresa: *The art of piano pedalling. Two classic guides*. New York, 2003.
- Talsma, Willem Retze: *Die Wiedergeburt der Klassiker*. Innsbruck, 1980.
- Tetzl, Eugen: *Das Problem der modernen Klaviertechnik*, verfasst von Eugen Tetzl unter Beratung von Xaver Scharwenka. Leipzig 1909.
- The Amica Bulletin, *Journal of the Automatic Musical Instrument Collectors Association* Vol. 32/6. Nov/Dez. 1995, S. 396-404.
- Torbianelli, Edoardo und Bausch Sebastian: *Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?* In: *Recording the soul of music*. S. 132-137.
- Saint-Saëns, Camille: *Souvenir d'enfance*. La revue musicale, 15.3.1912.
- Saint-Saëns, Charles-Camille: *Musikalische Reminiszenzen*. Leipzig, 1978.
- Sauer, Emil von: *Meine Welt*. Stuttgart, 1901.
- Schenker, Heinrich: *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung:* op. 109, Wien 1913; op. 110, Wien 1914; op. 111, Wien 1915; op. 101, Wien 1921
- Schenker, Heinrich: <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-003234.html>. besucht am 9.8.2016.
- Schenker, Heinrich: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-03/r0015.html. besucht am 9.8.2016.
- Schibli Sigfried: *Alexander Skrjabin und seine Musik*. München 1983.
- Schmitz Hans-W.: *Untersuchungen am Aufnahmeapparat für die Welte-Philharmonie-Orgelrollen*. In: *Recording the Soul of Music. Welte-Künstlerrollen für Orgel und Klavier als authentische Interpretationsdokumente?* Christoph E. Hänggi, Kai Köpp (Hg.). Bern, 2018. S. 51-67.
- Schnappauf, Bernhard: *Bericht über den letzten Lebenstag, Tod und Beerdigung des Abbé Dr. von Liszt*. Zitiert nach: Klára Hamburger *Ein unbekanntes Dokument über Franz Liszts Tod*.
- Robert Stockhammer: *Waiting for the Barbarismos. An African Reading in/of the Rhetoric Tradition*. In: *Neohelicon* XXXII 2, Heidelberg, 2005. S 303-312.
- Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 46, Fasc. 3/4 (2005), pp.403-412
- Schönberg, Arnold: *Brief vom 24.8.1909 an Ferruccio Busoni*. Zitiert nach: Arnold Schönberg. *Lebensgeschichte in Begegnungen*. Nuria Schoenberg-Nono (Hg.) Klagenfurt, 1992. S.65.
- Schonberg, Harold C: *Die grossen Pianisten*. Bern 1965.
- Schröter, Axel: *Beethovens Geist aus Liszts Händen? Frederic Lamond als Erbe einer heute vergessenen Tradition, Beethoven zu interpretieren*. In: *Im Schatten des Kunstwerks II*. Dieter Torkewitz (Hg.) Wien 2014
- Schröter, Axel, *Art. Liszt, Franz, Würdigung, Klavierwerke, Opernbearbeitungen in: MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51055>, besucht am 25.11.2019.
- Schwerin, Josephine Gräfin: *Erinnerungen an Alfred Reisenauer*. Königsberg 1909,
- Simington, Richard: *Die abenteuerliche Suche nach den «Schätzen» des Herrn Welte. Ein Augenzeugenbericht von 1948*. In: *Aus Freiburg in die Welt. 100 Jahre Welte-Mignon*. Gerhard Dangel (Hg.). Freiburg, 2005. S. 14-29.
- Sitzky, Larry: *The Classical Reproducing Piano Roll, a Catalogue-Index*. New York, 1990.
- Shaw, Julia: *The Memory Illusion. Remembering, Forgetting, and the Science of False Memory*. London, 2016,
- Stegemann, Michael: *Camille Saint-Saëns*. Hamburg 1988
- Steinhausen, Friedrich Adolf: *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig 1905.
- Strenger, Alfred: *Studien zur Geschichte des Klavierwalzers*. Frankfurt. 1978.

- Soudek, Isidor: Liszt-Trauerfeier in Prag. Kastners Wiener musikalische Zeitung, III. Band. Nr. 1 (Freitag den 1. October 1886): S. 11-12.
- Wagner, Richard: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, Novelle (1840), EP (in frz. Übersetzung): RGMP 19., 22., 29. 11. und 3. Dez. 1840; EP (10 Folgen in dt.): Dresdener-Abend-Ztg. 30.7. -10.8.1841 I (90–114); Zum Vortrag Beethovens (1852); XVI (77–83); Beethovens Cis moll-Quartett (1854); XII (350; Zu Beethovens Neunter Symphonie (1846), EP: Dresdener Anzeiger 24. März, 31. März, 2. April 1846; XII (205–207); Beethoven (1870), Lpz. 1870; IX (61–126)
- Vianna da Motta, José: Ecce homo, so war er, nun beurteilt ihn. Christine Wassermann Beirão (Hg). Wilhelmshaven 2007.
- Vianna da Motta, José in: Franz Liszt Musikalische Werke II Band X Leipzig, 1928. Herausgeberbericht o.S.
- Weber, Carl Maria von: Metronomzahlen zu Euryanthe.
<https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031275.html>, besucht am 13.12.2019.
- Wehmeyer, Grete: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*, Kassel 1983.
- Weindel, Martina: Mozarts „Don Giovanni“ und Liszts „Don Juan-Fantasie“. In: Ferruccio Busoni (1866-1924). Von der Einheit der Musik. Martina Weindel (Hg.). Wilhelmshaven, 2006.
- Felix Weingartner: Erinnerungen an Franz Liszt. Basel 2015.
- Felix Weingartner: Lebenserinnerungen. Wien 1923, S. 429.
- Weinzierl, Stephan und Maepel, Hans-Joachim: Zur Erklärbarkeit musikalischer Interpretationen durch akustische Signalmasse. In: *ibidem* S. 213-236
- Westermanns Monatshefte, Braunschweig 1902.
- Widmaier, Tobias s.v. Walzer in Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Hans-Heinrich Eggebrecht, Albrecht Riethmüller (Hg.).
- Widor, Charles-Marie: Le concours Rubinstein à Berlin. In : *Le ménestrel. Journal de musique.* 1.9.1895
- Williams, Nicholas (2018). Performance practice in Liszt's Hungarian Rhapsodies: A comparison of the Liszt-Pupil recordings of Hungarian Rhapsody No.12. Retrieved from https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1510
- Winkels Ursula: Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen : Unter dem Aspekt der Dynamik und des Tempos. Köln 2001.
- Zeller, Hans: Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: Gunther Martens, Hans Zeller (Hg): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation.* München 1971.

Web

Alle Links wurden am 16.12.2019 kontrolliert.

- Museum für Musikautomaten Seewen: <https://www.musikautomaten.ch/mma/de/home.html>
- Augustinermuseum Freiburg i. Br.: <https://www.freiburg.de/pb/237748.html>
- André Scheurer : <http://www.grammophon.ch/weltemignon.ch.htm>
- Fotosammlung Jürgen Hocker: <http://www.playerpianokonzerte.de/fotogalerien.htm>
- Digitalisierung Stanford: <https://library.stanford.edu/blogs/stanford-libraries-blog/2015/08/dating-welte-mignon-piano-rolls>
- Peter Phillips: <https://www.petersmidi.com/>
- Forschungsprojekte der HKB: <http://www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-1.html>,
<http://www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-2.html>,
<http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=321>,
http://pianola.org/history/history_playerpianos.cfm
- Spencer Chase: Digitalisate <https://www.spencerserolls.com>
- Musikwerkstatt Mondschau: <http://www.maesto.com/herzlichwillkomm.html>

Hörbeispiele youtube

Alle Links wurden am 16.12.2019 kontrolliert.

Frederic Lamond spricht über seine Studien bei Liszt: https://youtu.be/fxbnLji3A_I
 Frederic Lamond: Beethoven Konzert Nr. 3 op. 37. Edward van Beinum, 1939. <https://youtu.be/0wl8yt86bDc>
 Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, Wilhelm Kempff: <https://youtu.be/0MRG1K4qVFY>
 Liszt: Réminiscences de Don Juan, Ferruccio Busoni: Zweifelhafte Abspielung <https://youtu.be/1AoiZX2ndyA>,
 Liszt: Réminiscences de Don Juan, Ferruccio Busoni: Zweifelhafte Abspielung <https://youtu.be/xNWN-VIQ6LHA>,
 Liszt: Réminiscences de Don Juan, Chen Han. https://youtu.be/bLy9CNn_X_A
 Liszt: Réminiscences de Don Juan, John Ogdon : <https://www.youtube.com/watch?v=oZETQVOSTew>.
 Liszt: Réminiscences de Don Juan, Lang Lang: <https://youtu.be/azo0g3ESENy>.
 Liszt: Réminiscences de Don Juan, Valentina Lisitsa: <https://youtu.be/TE9g8pW6vGM>;
 Arthur Nikisch dirigiert: <https://youtu.be/XuFRewTLMm0>
 Saint-Saëns dirigiert, spricht und spielt: <https://youtu.be/5Z9kAJUTWUA>
 Saint-Saëns dirigiert und spielt. Stummfilm von Sacha Guitry, synchronisiert mit der Audio-Aufnahme vom 24.11.1919, <https://youtu.be/MA1ffxiCOU8>, besucht am 23.7.2018.
 Interview mit Arthur Rubinstein: <https://youtu.be/7MupNg0GuGU?t=49>
 Gatién Marçailhou: Indiana https://youtu.be/xwA3M3M4z_c
 Vestard Shimkus spielt Stavenhagens Version der 12. Ungarischen Rhapsodie <https://youtu.be/KKBf-mAgLcb8>
 Arthur Friedheim spielt die 12. Ungarische Rhapsodie: https://youtu.be/GdZv1tSg_X0

Benutzte Notenausgaben

Ludwig van Beethoven, Sonate op. 111:

Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte, Nr.155 (S. 129-148). Breitkopf, 1862.

Ludwig van Beethoven: Sonaten für Klavier. Kritisch revidiert, mit Fingersatz und genauer Phrasierungsangabe. Hugo Riemann (Hg.) Simrock, Berlin. 1885

Ludwig van Beethoven. Klaviersonaten Vol. 3. Hans v. Bülow (Hg.) [Cotta Stuttgart, 1875] Schubert New York, 1891.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111. Heinrich Schenker (Hg.) Universal, Wien, 1921.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonaten II. Bertha Antonia Wallner (Hg.) München 1976.

Franz Liszt, Réminiscences de Don Juan :

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. Schlesinger, Berlin. 1843.

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. Nouvelle édition revue par l'auteur. Schlesinger, Berlin. 1874.

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. Pour deux pianos. Schlesinger, Berlin 1877.

Franz Liszt: Klavierwerke, Band 8: Opernphantasien für Klavier zu zwei Händen. Emil von Sauer (Hg.) Peters, Leipzig. 1917.

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. Grosse kritisch-instruktive Ausgabe von Ferruccio Busoni. Breitkopf&Härtel, Leipzig 1918.

Franz Liszt: Don Juan-Phantasie. Hrsg. Von Moriz Rosenthal. Ullstein, Berlin 1927.

Franz Liszt: Don Juan-Fantasie. Moritz Rosenthal (Hg.). Berlin, 1927.

Walzer:

Claude Debussy: La plus que lente. Durand, Paris. 1910.

Claude Debussy: La plus que lente [Orchestration]. Durand, Paris, 1912.

Camille Saint-Saëns: Valse nonchalante op. 110. Durand, Paris, 1898.

Carl Maria von Weber: Aufforderung zum Tanze op. 65. Schlesinger, Berlin 1821.

Carl Maria von Weber: Aufforderung zum Tanz op.65. Instructive Ausgabe, bearbeitet von Franz Liszt. Cotta, Berlin, 1891.

Carl Maria von Weber: Aufforderung zum Tanz, op. 65. Bearbeitung von Hector Berlioz. Charles Malherbe, Felix Weingartner (Hg.). Breitkopf, Leipzig, 1910.

Alfred Grünfeld: Frühlingsstimmen. Walzer von Johann Strauss. Konzert-Transkription, op.57. Robert Teichmüller (Hg.). Bote&Bock, Berlin 1926.

Ungarische Rhapsodien:

Franz Liszt: Rhapsodies hongroises. Schott, Mainz, 1853.

Franz Liszt: Klavierwerke. Rhapsodien, Bd. 2. Emil von Sauer (Hg.). Peters 1915.

Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1 Vol.4. Zoltán Gárdonyi, István Szelényi (Hg.) Editio musica Budapest. 1973.

Anderes:

Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op.11. UE Wien, 1913.

Georg Friedrich Händels Werke. Vol. 32a. Friedrich Chrysander, 1880, Leipzig.

Ernst von Dohnányi: Die wichtigsten Fingerübungen zur Erlangung einer sicheren Klaviertechnik. Editio Musica Budapest, 1929.

Leopold Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. Berlin, 1903.

L'invitation à la valse par Weber op. 65 Antoine-François Marmontel, Paris 1880.

Anhang 1.1

Bericht über ein Welte-Mignon-Konzert. Freiburger Zeitung vom 15. Oktober 1926, 1. Morgenausgabe. Dr. Gustav Mohr.

Konzert.

Ein eigener Reiz, die Großen, Vollendeten auf dem Klavier an sich vorbeizuleben zu hören, im Wettstreit gewissermaßen, wie bei der Prüfung einer Jury; eine viel höhere Freude, vor Weltes Mignon zurückzudenken an eigene Erlebnisse, tiefe und nachhaltige Lebenseindrücke, die verstorbene Künstler uns in weihelichen Stunden zurückgelassen haben! Zwischen Beiden hindurch, Lebenden und Toten, führte uns ein Paulusfaalkonzert, das die Firma W. Welte u. Söhne G. m. b. H. mit ihrem Welte-Mignon-Reproduktionsflügel am Mittwoch gab. — Es ließe sich dieser Konzertgedanke, der ursprünglich ja nur Propagandazwecken gedient haben dürfte, noch ausbauen, etwa zur Ehrung verstorbener Komponisten, deren Werke dann allein, von einer Reihe von Pianisten vorgetragen, zu Gehör kämen. Ich könnte mir in der Tat kaum eine schönere Totenfeste denken, als die vor der Büste des zu Ehrenden beim unbedeutenden, gewissermaßen vom Künstler verlassenen Flügel. Da scheidet alles Lebende, und nur der Geist verbleibt. — Solange haben wir bei Vorschlägen und Anregungen verweilt; sicher nicht, um zu tadeln. Was von der konzertgebenden Firma zum ersten Mal auf einem großen Konzertflügel (Steinway & Sons) gegeben war, bot viel des Hochinteressanten. Man vergleiche die Rhythmik und Phrasierung einer Vera Schapira mit dem Klangzauber eines Debussy oder Walter Gieseking's überlegen objektive Klangbehandlung mit dem mehr pfeiferischen Duft eines d'Albert, die temperamentvoll-impulsive Auffassung eines Carlo Zecchi mit der stolzen, Abstand nehmenden Grandezza Stavenhagens. — Wir haben übrigens den Eindruck, als ob nicht aller Spiel sich in gleichem Maße für diese Apparate eignete; Edwin Fischer z. B., Youra Guller, Raoul Pugno, kamen nicht gut ab. Dagegen war Leschetzky zu hören mit seinem wunderbar sauberen und korrekten, dabei ganz und gar unpedantischen Spiel, ein großer Genuß. — Wie wir uns auch zum Mignon stellen, als technische Errungenschaft steht es doch da, in Haus, Konzertsaal und Studienraum gleich wertvoll.

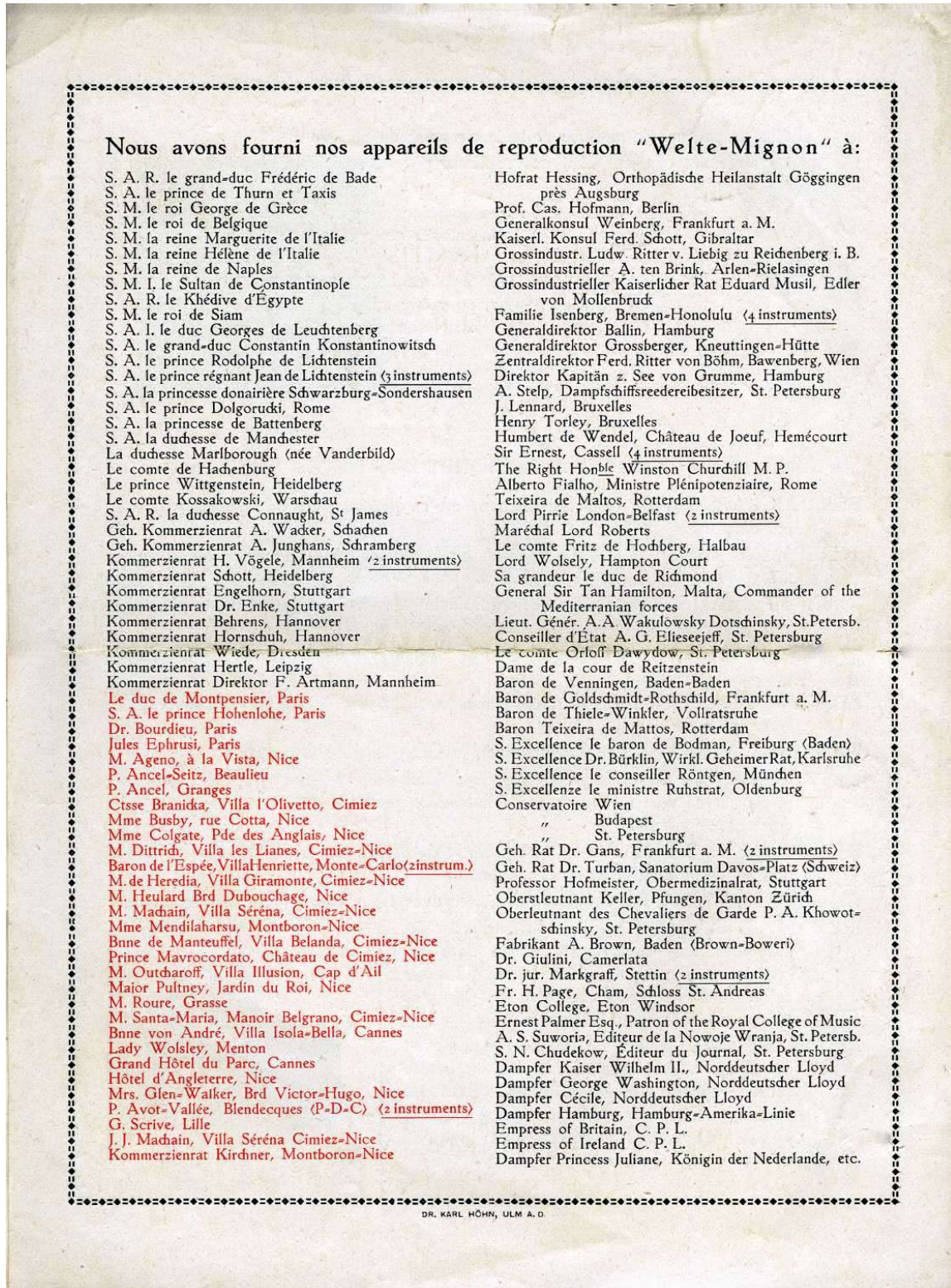
Dr. Gustav Mohr.

Zu der Kritik des Symphoniekonzerts bedarf es einer Berichtigung; wir wollten nicht von Gleichartigkeit, sondern von Gleichwertigkeit der historischen Reihe reden.

Mohr.

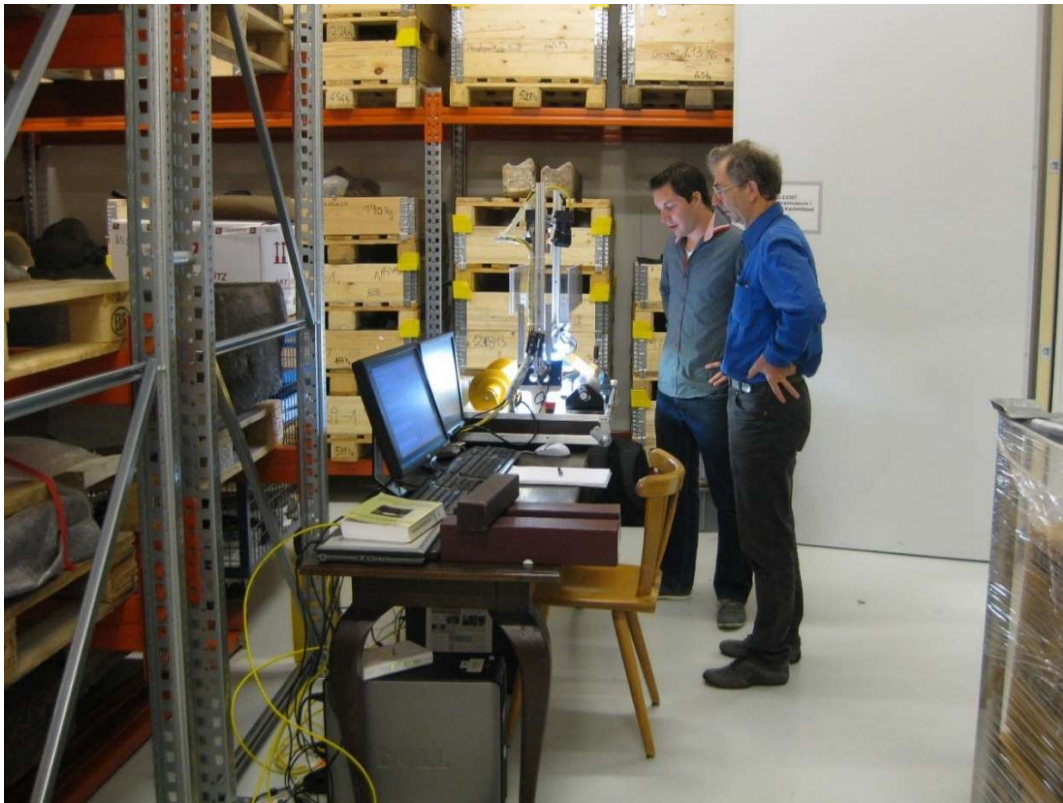
Anhang 1.2

Eine Seite eines französischen Welte-Prospekts. Es finden sich Kunden vom Hochadel über die Politik bis zum vermögenden Bürgertum. Einzelne Kunden besitzen bis zu vier Instrumente. Der Prospekt hat keine Jahresangabe. Da Camille Saint-Saëns Name mit einem Kreuz versehen ist, muss der Katalog nach 1921 gedruckt worden sein.



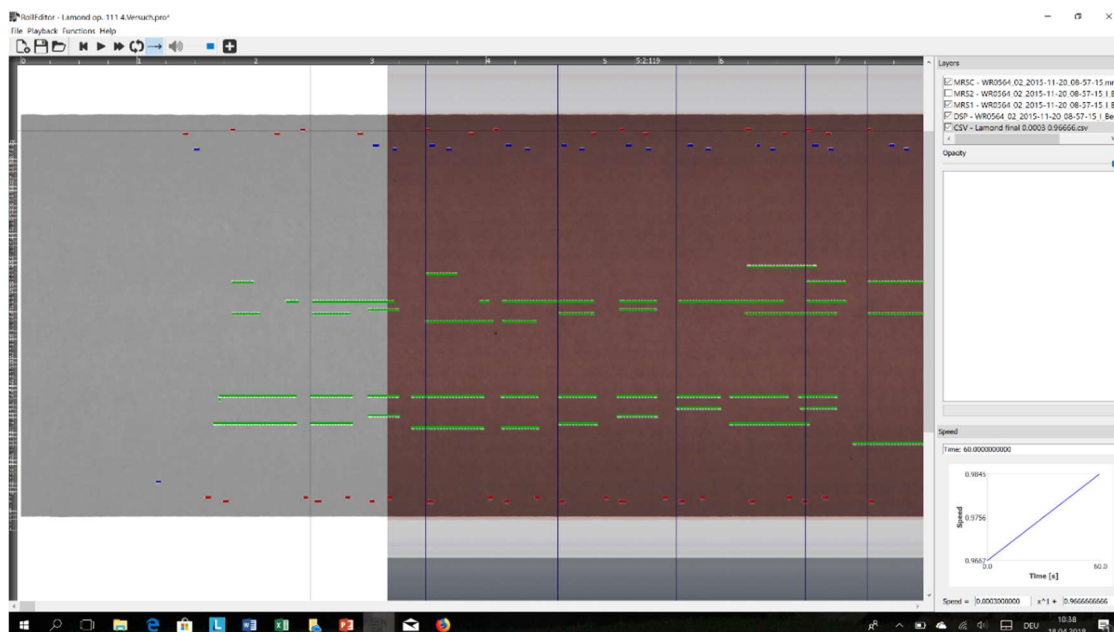
Anhang 1.3

Prof. Daniel Debrunner (Departement Technik und Informatik der Berner Fachhochschule) und ein Student scannen Klavierrollen im Zentralen Kunstdepot Freiburg i.Br. Klavierrollen. 17.6.2014.



Anhang 1.4

Kollation zweier Rollen mit der Scan-Software.



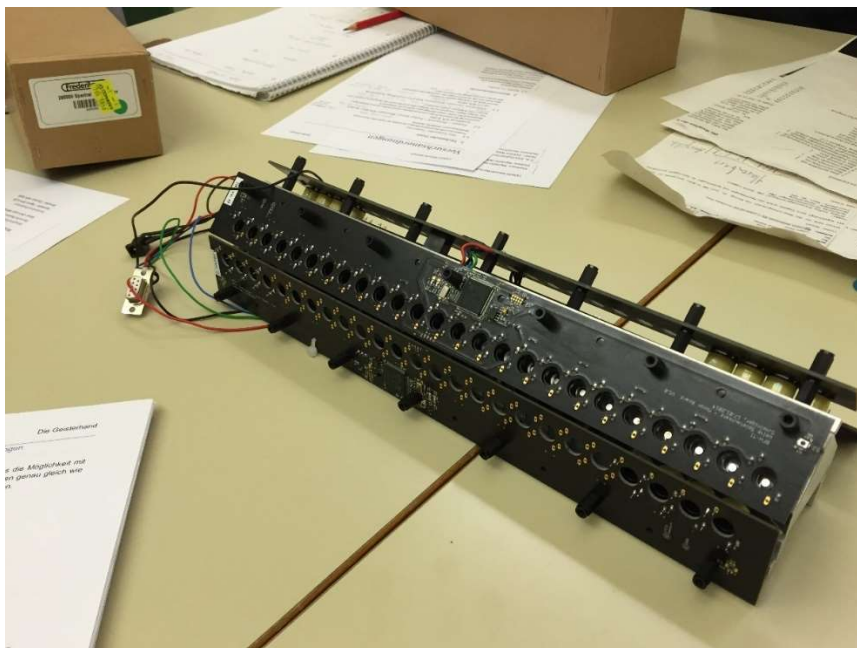
Anhang 1.5

Welte-grün-Rolle mit Dynamiklinien, sogenannten «expression lines». Museum für Musikautomaten Seewen.



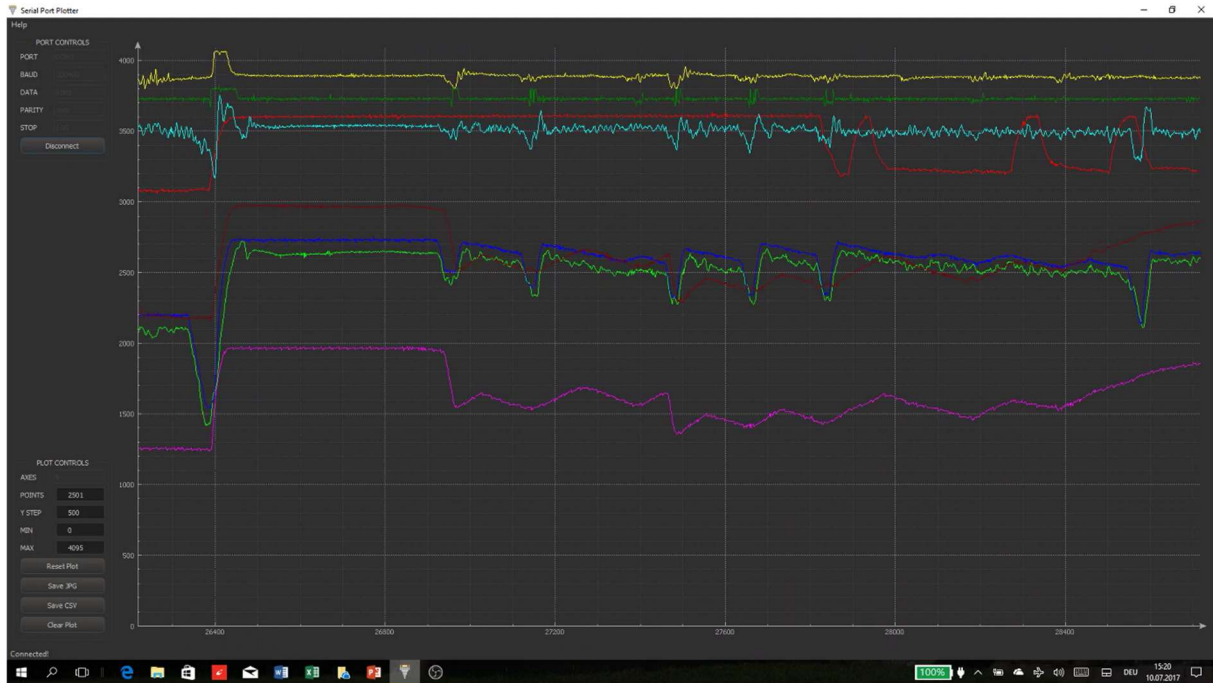
Anhang 1.6

Geleitblockaufsatz, der die zerstörungsfreie Ansteuerung der Pneumatik eines Welte-Flügels ermöglichen sollte. Das Projekt scheiterte letztlich an der Frage, wie die Dichtung zwischen Geleitblock und Aufsatz zu bewerkstelligen sei. (Projekt des Departements Technik und Informatik der Berner Fachhochschule unter der Leitung von Prof. Daniel Debrunner. Biel 16.8.2015)



Anhang 1.7

Versuch einer mechanischen Laustärkemessung an den Bälgen der Betonanlagen. Es stellte sich heraus, dass die Resultate zu stark vom empirischen Zustand des Instruments abhängen, als dass sich allgemeine Schlüsse aus diesen Messungen hätten ziehen lassen.



Anhang 1.8

E-Mail von Gerhard Dangel vom 14.11.2019. Recherche zum Rolleneditor Schreier:

Nach meinem Besuch im Staatsarchiv heute:

Ernst Max Schreier, Flötist

28 Feb 1885 Oberplanitz, Zwickau, Sachsen

Tod

29 Jan 1977

Sohn eines Bergmanns, Besuch der Volksschule, danach 3 1/2 Jahre Musikschule

1906 am Stadttheater Aschaffenburg als Flötist

wechselnde Engagements bei verschiedenen Kapellen

1909 bei Welte & Söhne als Notenrolleneditor bis 1931, da erfolgte das Ende der Notenrollenproduktion

wechselnde Engagements bei verschiedenen Kapellen und Bands als Flötist und Saxophonist

1933 Flötist bei der SA-Kapelle Freiburg i. Br.

1.6. 1939 bis 1945 zuerst 2. dann 1. Flötist bei der Stadtkapelle Konstanz, wieder 1946.

Ab 1946 beim Südwestfunk Studio Freiburg als Flötist.

Quellen:

Staatsarchiv Freiburg, D 180/2 Nr. 181263 und G 540/5 Nr. 6553.

Anhang 1.9

Nuancierungseinrichtung, zu Demonstrationszwecken ausgebaut, Werkstatt von Heinrich Sulzener, 5.4.2013.



Anhang 1.10

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 111, 2. Satz in der Wiedergabe von Frederic Lamond. Erstes Stadium der Annotation nach Abspielung und Gehör.

Lamond 129

$\text{♩} = 70$
 $\frac{12}{16}$ $\frac{17}{16}$ $\frac{16}{16}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{14}{16}$ $\frac{13}{16}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{11}{16}$ $\frac{10}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{8}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{1}{16}$

ARIETTA.
Adagio molto semplice e cantabile.

(137) 9

1. 2.

1. 2.

cresc. *f* *p* *dolce*

1. 2.

sempre legato

1. 2.

cresc. *p* *cresc.*

sempre legato

1. 2. *listesso tempo.*

mano sinistra *dolce*

B.155.

Anhang 2.1

Drei Zitate zu Editionen der Klaviersonaten von Beethoven:

Ignaz Moscheles:

so hoffe ich in dieser neuen Auflage, mit eben der traditionellen Richtigkeit, so manche Lücken in den Vortragszeichen ergänzen zu dürfen, die Beethoven spielte, aber nicht niederschrieb, die auch jeder verständige Musiker selbst hinzufügen kann, die aber dem Liebhaber die feinsten Nüancierungen klar machen sollen.⁵⁶¹

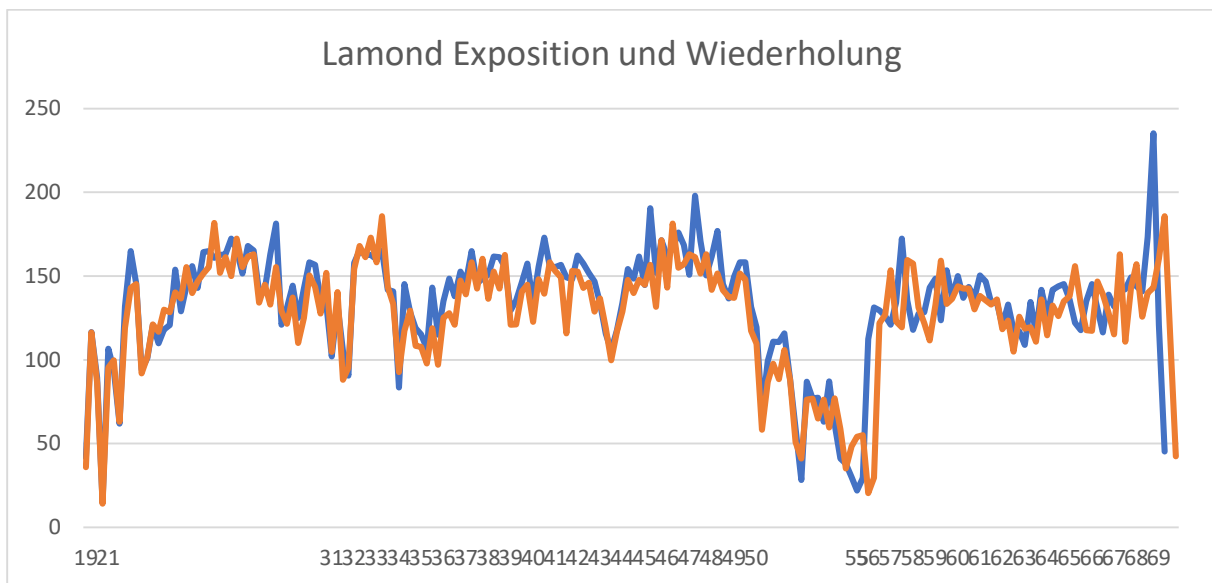
Heinrich Schenker:

Nur Beethovens Schreibart kann zu seinem Inhalt führen. Jede Änderung, sei sie in bester Absicht gemacht, namentlich um auch der Menge den Zugang zu Inhalt und Vortrag zu ermöglichen [...] sperrt eher den Weg zu Beethovens Inhalt und erschwert sogar die Mechanik des Spieles!⁵⁶²

Ferruccio Busoni an José Vianna da Motta:

Ich muss Dir Schenkers Ausg. von op. 111 schicken. Lies nur die Seiten, die ich bezeichnen werde: Du wirst staunen – wenn Du Dir nicht das Staunen schon lange abgewöhnt hast. Petri – gut: aber wie denkst Du über seine Ped.bezeichnung? Namentlich die Verschiebung?⁵⁶³

Anhang 2.2



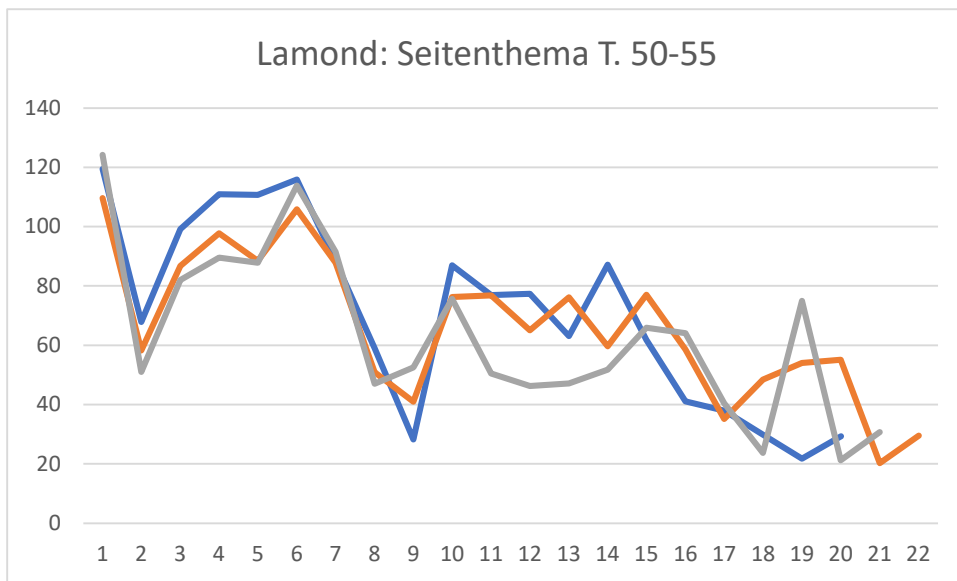
Frederic Lamond: op.111 1 Satz. Exposition (blau) und Wiederholung (rot) in Lamonds Wiedergabe. Die Wiederholung zeigt eine Tendenz zum Ausgleich der heftigen Tempounterschiede.

⁵⁶¹ Ignaz Moscheles: Vorbericht. In: Drei Sonaten für Pianoforte, Joseph Haydn gewidmet von Ludwig van Beethoven. Hallbergersche Pracht-Ausgabe der Classiker, Stuttgart, 1858. o.S.

⁵⁶² Heinrich Schenker: Vorwort. In: Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Heinrich Schenker (Hg.) Neu revidierte Ausgabe von Erwin Ratz. Wien 1945, o.S.

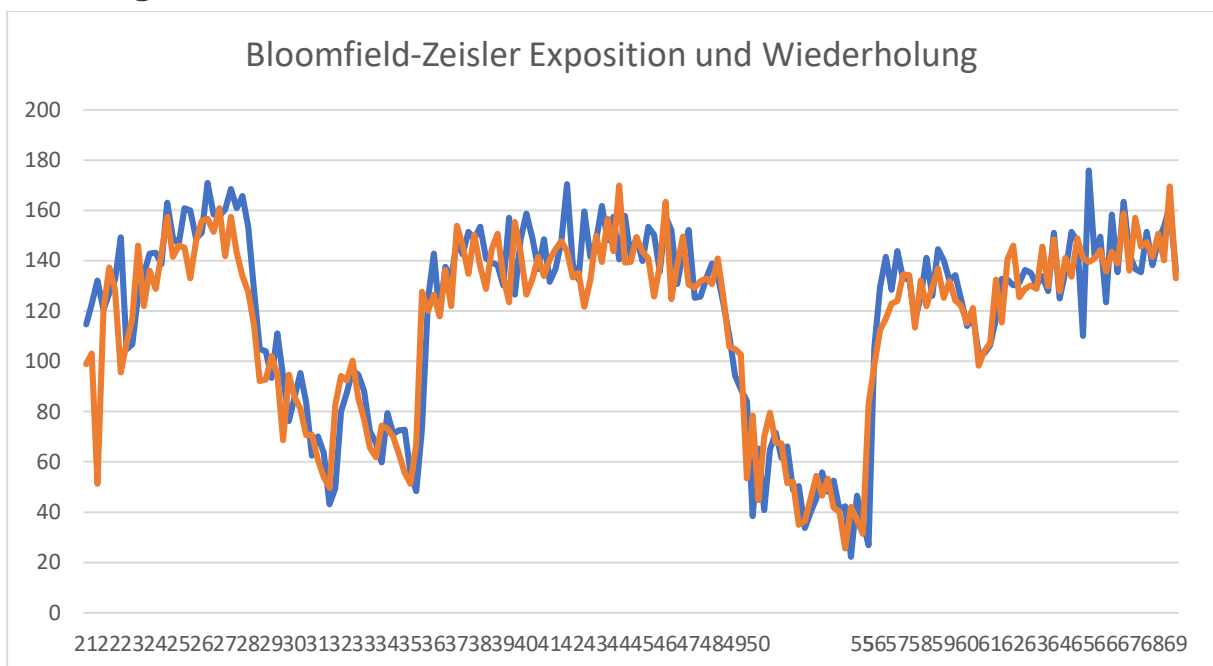
⁵⁶³ José Vianna da Motta/Ferruccio Busoni Briefwechsel. S. 126.

Anhang 2.3



Seitenthema in Lamonds Ausführung: Exposition (blau), Wiederholung (rot) und Reprise (grün). Improvisatorische Veränderungen bei locker gefügten ⁵⁶⁴Passagen.

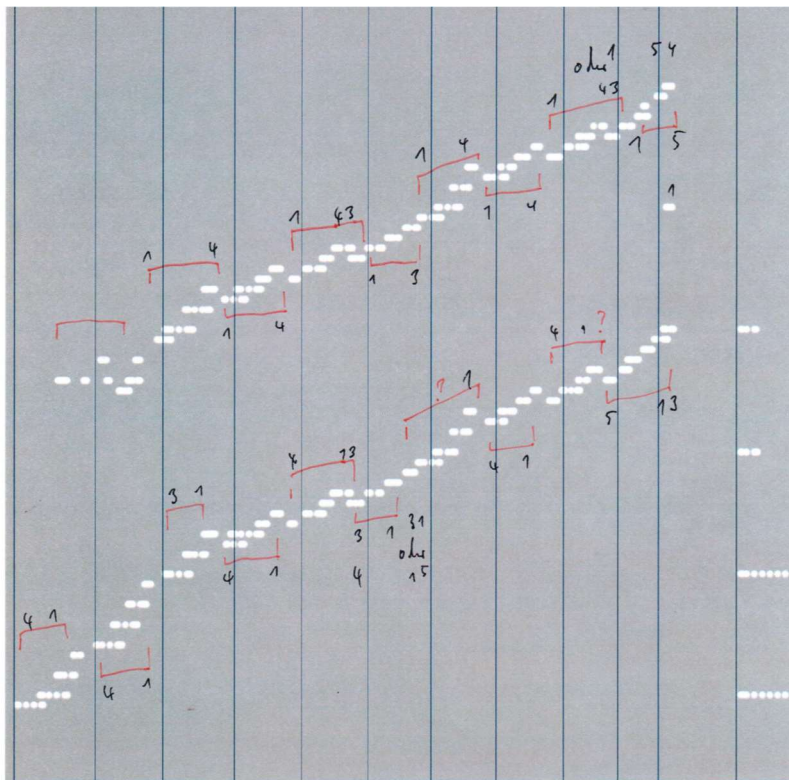
Anhang 2.4



Fannie Bloomfield-Zeisler: op.111 1. Satz Exposition (blau) und ihre Wiederholung (rot). Die Divergenzen finden sich vor allem in den schnellen Passagen, die Andante-Inseln bleiben sich gleich.

⁵⁶⁴ Zur Terminologie vgl. Erwin Ratz: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951.

Anhang 2.5



der Herausgeber mit dem modernen, der Phrase adä-
 quaten Fingersätze: $\parallel \bar{2} 3 4, 1 \mid \bar{2} 3 4, 1 \mid \bar{2} 3 4, 1 \mid \bar{2} 3 4, 1 \parallel$

Frederic Lamond: op.111 erster Satz T. 67-69. Bülow's «moderner» Fingersatz ist auf der Rolle sichtbar und kann mit dem auffällig inegaln Spiel in Übereinstimmung gebracht werden.

Anhang 2.6

Beispiel einer Tempotabelle aufgrund einer Ausmessung Rollenscans. WR 563 Frederic Lamond spielt die Introduction des ersten Satzes der Sonate op. 111 von Ludwig van Beethoven.

tact	time	pos		Takt	Schlag	Zeit	MM	MM etrapoliert
0.08634259	5.042	2.52086044			1	1	1.063	56
0.12802083	6.105	3.05247047				2	1.963	62
								31
								62
0.16887731	8.068	4.03423414				4	1.411	43
0.179375	9.479	4.73927999			2	1	1.067	56
0.21075231	10.546	5.27322847				2	1.567	38
0.25320602	12.113	6.05661275				3	2.175	56
								28
								56
0.29875	14.288	7.14399689			3	1	1.13	53
0.30304398	15.418	7.70912485				2	1.949	62
								31
								62
0.34356481	17.367	8.6834834				4	1.325	45
0.38064815	18.692	9.34604721			4	1	1.107	54
0.3844213	19.799	9.89948287				2	1.489	40
0.42513889	21.288	10.6438928				3	1.691	70
								35
								70
0.47037037	22.979	11.489636			5	1	1.177	51
0.50416667	24.156	12.0781486				2	1.996	60
								30
								60
0.54572917	26.152	13.0758917				4	1.27	47
0.553125	27.422	13.7111735			6	1	1.403	43
0.59194444	28.825	14.4127117				2	2.292	52
								26
								52
0.62967593	31.117	15.5585573				4	1.395	43
16:02:23	32.512	16.256198			7	1	1.396	43
0.67849537	33.908	16.9538388				2	2.128	56
								28
								56
0.75148148	36.036	18.0178383				4	1.262	48
0.75871528	37.298	18.6492226			8	1	1.583	38
0.8015162	38.881	19.4404018				2	2.112	56
								28
								56
0.8456713	40.993	20.4966065				4	1.208	50
0.88016204	42.201	21.1007088			9	1	1.513	40
0.88252315	43.714	21.856811				2	1.98	60
								30
								60
0.92373843	45.694	22.8467593				4	1.122	53
0.96673611	46.816	23.4079898			10	1	1.052	57
0.96929398	47.868	23.9341434				2	0.982	61
24:2:672	48.85	24.4252201				3	1.037	58
24:4:743	49.887	24.9435789				4	0.959	63
25:2:664	50.846	25.4229633			11	1	1.099	55
25:4:854	51.945	25.9725015				2	0.982	61
26:2:820	52.927	26.4635782				3	0.951	63
26:4:726	53.878	26.9390652				4	1.388	43
27:3:509	55.266	27.6328085			12	1	1.122	53
28:1:745	56.388	28.194039				2	1.162	52
28:4:95	57.55	28.7747567				3	1.138	53
29:2:360	58.688	29.3437821				4	1.481	41
30:1:323	60.169	30.0842946			13	1	1.052	57
30:3:424	61.221	30.6104482				2	1.083	55
31:1:584	62.304	31.1521916				3	0.936	64
31:3:460	63.24	31.6198837				4	1.387	43
32:2:244	64.627	32.313627			14	1	1.263	48
32:4:748	65.89	32.9450113				2	1.177	51
33:3:128	67.067	33.5335239				3	1.208	50
34:1:528	68.275	34.1376262				4	1.583	38
34:4:686	69.858	34.9288053			15	1	1.036	58
35:2:757	70.894	35.447164				2	1.115	54
36:01:17	72.009	36.0044971				3	1.138	53
36:3:282	73.147	36.5735225				4	1.302	46
37:1:861	74.449	37.224394			16	1	1.122	53
37:4:136	75.571	37.7856246				2	1.06	57
38:2:252	76.631	38.3156756				3	1.053	57
38:4:352	77.684	38.8418292				4	1.013	59
39:2:378	78.697	39.3484957			17	1	0.507	118
39:3:391	79.204	39.6018289				2	0.428	140
39:4:254	79.632	39.8161878				3	0.437	137
40:1:132	80.069	40.0344441				4	0.421	143
40:1:940	80.49	40.2449055			18	1	0.506	119
40:2:953	80.996	40.4982388				2	0.414	145
40:3:786	81.41	40.7048028				3	0.413	145
40:4:619	81.823	40.9113668				4	0.358	168

Anhang 2.7

Lamond op.111/2 Erste Darstellung des Themas. Timing in MM, Verhältnisse sind auf 1/10 gerundet. Die Verhältnisse 0.7 und 1.5 scheint die Grenze zu sein, bei deren Über- oder Unterschreitung ich zusätzliche Zählzeiten annehme.

Takt	Oberstimme	Bass	Verhältnis A zum nachfolgenden Schlag	Verhältnis B zum nachfolgenden Schlag
	45	37	0.70	0.59
1	64	63	1.02	0.76
	63	83	1.34	2.08
	47	40	0.73	0.63
2	64	63	1.08	1.02
	59	62	0.97	1.02
	61	61	1.17	0.90
3	52	68	0.87	1.28
	60	53	1.02	0.82
	59	65	1.13	1.71
4	52	38	0.96	0.58
	54	65	0.79	0.98
	68	66	1.00	0.96
5	68	69	0.97	0.85
	70	81	1.27	1.25
	55	65	0.98	1.48
6	56	44	0.81	0.67
	69	66	1.21	1.12
	57	59	0.88	0.81
7	65	73	1.05	0.94
	62	78	1.44	1.56
	43	50	0.65	1.16
8	66	43	1.53	0.78
	43	55	0.98	1.57
	44	35	0.70	0.53
1b	63	66		

Anhang 2.8

Tilly Fleischmann, eine Schülerin von Bernhard Stavenhagen und Berthold Kellermann, kritisiert rubati, die zu metrischen Verschiebungen führen.⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ Fleischmann, S. 89.

(Andantino) Chopin – Nocturne in G, Op. 37, No. 2

played

or the following:

Chopin – Scherzo in Bb minor, Op. 31

played

Anhang 2.9

Ausschnitt aus einer Lektion von Carl Friedberg. Sein Schüler Bruce Hungerford (1922-1977) nahm sie am 31. Januar 1952 auf.⁵⁶⁶ Friedberg spielt darin den Anfang des zweiten Satzes von Beethovens Sonate op.111 in einer Weise, die stark an Lamonds exzentrische Wiedergabe erinnert.⁵⁶⁷

Friedberg: It ought to be as if you see an old cloister, a convent. In Italy, there are staircases of hundreds of steps. The nuns are coming down. (Sings from second movement of Op. 111). There must be a real *crescendo*, *decrescendo* like a singer would, in the beginning...oh, I'm so tempted to... (Plays opening of second movement of Beethoven Op. 111)

Hungerford: That's the way I like it. That's the way I like it.

Friedberg: Did you see what I did?

Hungerford: Did you intentionally hurry it up like that? Did you intentionally hurry it up?

⁵⁶⁶ Zitiert nach Ann Riesbeck di Clemente: Brahms Performance Practice in a New Context: the Bruce Hungerford recorded Lessons with Carl Friedberg. Dissertation University of Maryland 2009. <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/9678>, besucht am 15.12.2019, S. 345.

⁵⁶⁷ Die zugehörige Aufnahme findet sich auf arbirerrecords 163: Brahms recaptured by Pupils and Colleagues, CD 2 track 20. <http://arbirerrecords.org/catalog/brahms-recaptured-by-pupils-and-colleagues/>, besucht am 15.12.2019.

Friedberg: Certainly.

Hungerford: Oh, did you?

Friedberg: Yes. Look here. This is the stretch. (Plays) The exaltation. Now it must go.

Hungerford: Oh, you intentionally pick it up.

Friedberg: Only for this measure. Only for this one measure. (Sings)

Hungerford: I see.

Friedberg: These are a little bit as Beethoven saying, „Yes, a little of the first movement, but only the first four measures.”

Hungerford: Only the first four measures. Is that so?

Friedberg: Ah, that’s a letter in my hand.

Hungerford: Is that a fact.

Friedberg: ...original letter in London. (Inaudible) ...had it.

Anhang 2.10

Die Suche nach der Identität von Emil Gerber. E-Mail des Stadtarchivs Thun vom 18.12.2018:

Guten Tag Herr Bärtsch

Wir haben in verschiedenen Beständen nach Emil Gerber gesucht (zB. bei den Mitgliederlisten der Stadtmusik und des Männerchors Frohsinn, Liste der Lehrkräfte im Progymnasium Thun, in der Thun-Chronik, Verzeichnis der Steuerpflichtigen) und leider keinen Hinweis auf ihn gefunden. Auch in den Unterlagen von Theo Küenzi, ehemaliger Leiter des Orchesters des musikpädagogischen Verbandes, ist keine Erwähnung von E. Gerber.

Mit einem Geburtsdatum könnten wir noch in den Wohnsitzregistern suchen.

Freundliche Grüße
Maya Hürlimann-Zumbrunn

Stadt Thun, Stadtarchiv
Industriestrasse 2, Postfach 145, 3602 Thun
Telefon +41 (0)33 225 84 23
stadtarchiv@thun.ch, www.thun.ch

Anhang 3.1

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan. T. 579-601 in der Wiedergabe von Ferruccio Busoni, WR 1323. Extrem lange Pedale.

54

cresc. spuku

poco a poco cresc.

martell.

712 728 729 731 748 744 737 86 *Sic!*

più cresc.

Tempo

Pantalon-Effekt

rinfor. *rinfor.* *un poco ritenuto* *Ad.*

90 105 108 116 49) *sempre a tempo*

40) Diese Variante ist der entsprechenden Stelle aus der Ausgabe für 2 Klaviere nachgebildet.

Anhang 3.2

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan, T.69-78 in der Wiedergabe von Ferruccio Busoni, Grundlage der Annotation ist die „Große kritisch-instruktive Ausgabe“.

13

Duetto.
Andantino. *mezza voce*

23) *p e dolce* *mezza voce* *simile*

Andantino. *mezza voce* *ten.* *akust.*

Timing hier: der HF folgend, Bass voraus, Anfang in der Stärke beibehalten (früher)

Der Sänger schlüpft ein *ancora* *(a tempo)*

174) *raddole.*

ruhiger Scherz *dringt ein zwangloser Scherz*

23) **Duetto.** Bei Mozart: **Duettino, andante:** (Don Giovanni - Zerlina)
Don Giovanni beginnt:
Là ci darem la mano
là mi dirai di sì;
vicini, non è lontano,
Andiam, mio ben, di qui.

Ist mit „edlem Anstande“, einfach und gleichmäßig, zu „singen“.

(Dort, Hand in Hand verschlungen,
gibst du das Jawort mir,
folg' mir nun ungezwungen,
es ist nicht weit von hier.)

24) „Parlando“ (sprechend): wo dieser Ausdruck als Vortragsbezeichnung steht, da ist (wie auch bei „declamato“ und „recitando“) die **Vorstellung eines Wort-Textes** der gewollten Ausführung förderlich. Liszt wandte dieses Prinzip auch als Komponist an, so z.B. in seiner **Dante-Symphonie**, in der die führenden Themen in Musik gesetzte Zitate aus der Göttlichen Komödie sind. Bei Übertragungen von **Gesangstücken** ist der Text- wie hier- von **Ursprung Zerlinas**:

Vorrei- e non vorrei,
mi trema un poco il cor;
felice, è ver, sarei,
ma può burlarmi ancor.

(Ich will- und wieder zag' ich-
Unschlüssig schlägt mein Herz;
Was fürcht' ich- und was wag' ich?:
Am End' ist's nur ein Scherz.)

Die letzte Zeile wird wiederholt.

Anhang 3.3

Franz Liszt: Réminiscences de Don Juan, T. 57-103 in der Wiedergabe von Emil Sauer. Grundlage der Annotation ist Sauers Ausgabe.

The image shows a handwritten musical score for Franz Liszt's *Réminiscences de Don Juan*, T. 57-103, in the edition by Emil Sauer. The score is annotated with red and green ink, including measure numbers, performance instructions, and structural markings.

Annotations and Markings:

- Measure Numbers:** 81, 82, 90, 95, 100, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Edition Peters

9851

2. rit. 89 93 95 *più veloce* *dünnliche Sanges-
fernwahl*

117 143 109 128 174 176 178 183 107 109 115 125

145 146 143 107

180

*hinaus ins
Schlag*

unvollständig

più veloce

*2. erweh den Takt
um ein Achtel*

poco rinfz. espressivo

Christenspat

due *Ossia:*

137 153 161 180 127 153

a piacere

191

un poco più marc.

damalen

Ped. come prima

195

104 109 116 120 112 109 123 128 155 149 119 122 131 143 141 147 157 132 131 143 107 152

temh

197

9881

erwid

Anhang 4.1

Antonie-François Marmontels instruktive Edition von Webers *Aufforderung zum Tanze* op.65. (Heugel Paris 1880. Digitalisat einer Ausgabe der Universitätsbibliothek Basel. Invitation à la vase [sic]. UBH kk XVIII 1206:11.)

11

ÉDITION CLASSIQUE

APPROUVÉE PAR MM.
AUBER, G. ROSSINI, G. MEYERBEER, F. HALÉVY, CARAFA, AD. ADAM, ONSLOW,
A. THOMAS, REBER, H. BERLIOZ, L. CLAPISSON.
Membres de l'Institut.

<p>PAR DE. DE.</p> <p>BENDIST</p> <p>PAUL-BERNARD</p> <p>BESOZZI</p> <p>FELICIEŒ DAVID</p> <p>FRANCK</p> <p>F. A. GEVAERT</p> <p>GOUNOD</p> <p>F. GODEFROID</p> <p>GORKH</p> <p>HENRI HERZ</p> <p>KRUGER</p> <p>LIMNANDER</p> <p>LACOMBE</p> <p>LEFEBURE-WELY</p> <p>LAURENT</p> <p>A. MAILLART</p>	<p>PAR DE. DE.</p> <p>MASSE</p> <p>G. MATHIAS</p> <p>NIEDERMEYER</p> <p>J. PHILIPOT</p> <p>PLANTE</p> <p>EM. PRUDENT</p> <p>ROSENHAIN</p> <p>EMILE STAMATY</p> <p>THALBERG</p> <p>J. ZIMMERMAN</p> <p>MÈS</p> <p>A. MASSART</p> <p>COCHE</p> <p>T. DE MALLEVILLE</p> <p>MARTIN</p> <p>TORRARELLI</p>
---	--

L'Invitation

À LA VALSE

Rondo brillant

PAR

WEBER

OP. 65. 37 PR. 57

(Difficile)

SERIE DES CHEFS-D'ŒUVRE CLASSIQUES POUR LE PIANO
ACCOMPAGNÉS D'OBSERVATIONS TRADITIONNELLES SUR LA MANIÈRE D'EXÉCUTER CES ŒUVRES

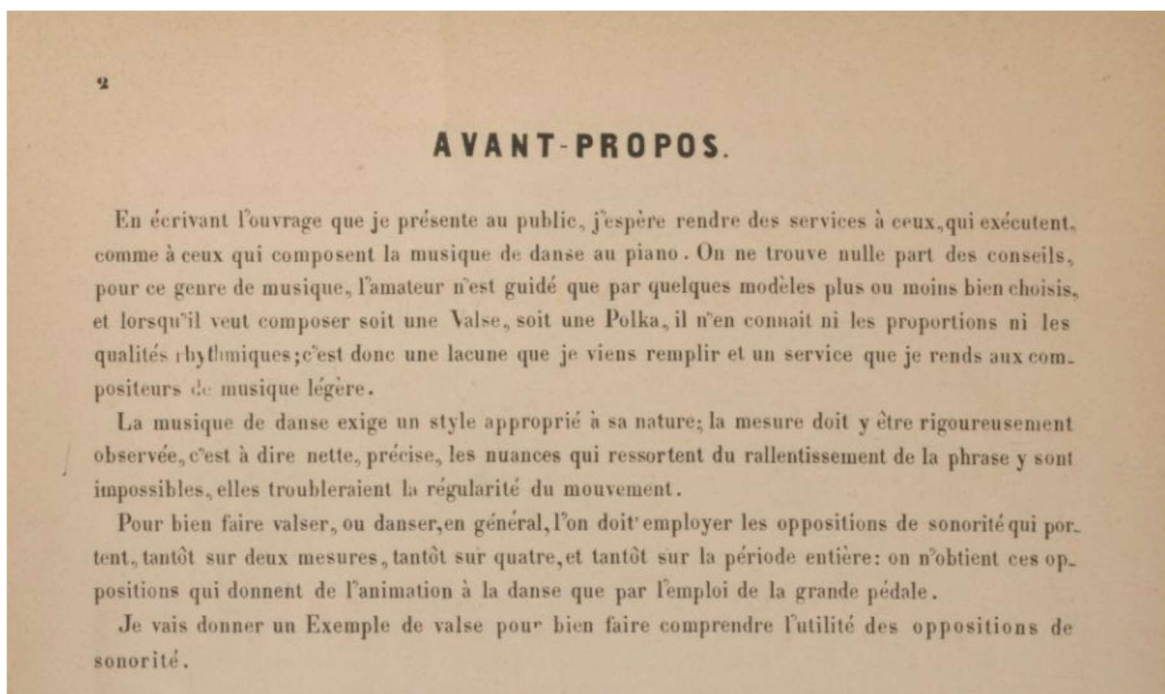
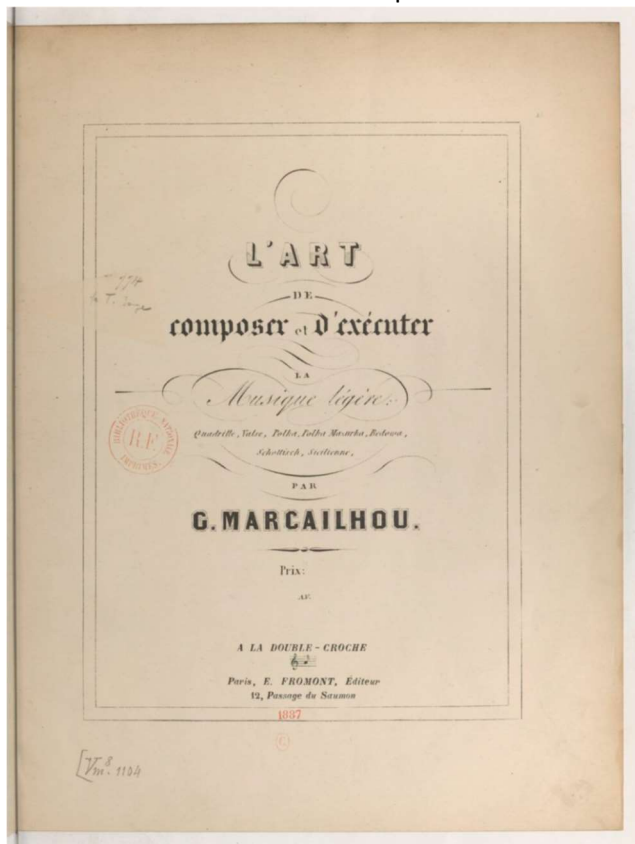
<small>REVUS, DOIGTÉS ET ACCENTUÉS PAR</small>	<p>MARMONTEL</p>	<small>PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE.</small>
--	-------------------------	---

HEUGEL et C^{ie} Éditeurs-Fournisseurs
Paris, AU HENNETTEUR, 2 bis, r. Vivienne. **du CONSERVATOIRE.**

669 — Typ. Charles de Mourguès (r^{te}), succ^{rs} de Vinchon
Paris, J.-J. Rousseau, 8. — 1943

Anhang 4.2

Gatien Marcaillhou: L'Art de composer et d'exécuter la musique légère.



Anhang 4.3

Camille Saint-Saëns: Valse nonchalante op. 110. Annotation.

Tempo "Poco più mosso" Textänderung Artikulation/Timing
Pedal Dynamik

Saint-Saëns ①

VALSE NONCHALANTE

Tempo pedal hier
fermer sein + immer flüchtiger

C. SAINT-SAËNS
Op. 110

Assez modéré *espressivo*
♩. = 64-70

PIANO *p*

del Timing: der Schluß ist doch, so weniger Lückenspiel, dh hier rechts (kakakkk)

leggerissimo non legato
Animando *al tempo*

k = Schwere Taste: Mehr Antizipation im Bass

Warum auf tacet umhören?

animato *quasi a tempo, ma più vivo accc!*

Bei tacet anders

cresc.

U. S. A. Copyright by A. Durand & Fils 1898

A. Durand & Fils, Éditeurs, F. 5460 Paris, 4, Place de la Madeleine

Anhang 4.4

Claude Debussy : La plus que lente, T.47-71

These für Alcaraf 1 lag, dann accel, Wien 2 vorziehen
Die Mischung m. d. h. Vorsicht

Debussy 3 Achtel durchaus
von leicht

183 195 205 195 205 205 180 146 187 163 163 233 195 241 248

47

schlecht

ab jetzt gleichmäßig

241 248 241 293 205 184 280 201 237 269 249 249 242 235 206

52

horn-direktion

Retenu M^oh

Mouv^t (Rubato)

293 184 206 170 135 108 95 71 111 93 167 80 122 158

53

cresc.

dim. molto

pp

100 105 115 113(112 142) 140 122 175 92 140 152 107 105 110

62

fall

accel

En serrant

241 233 240

67

dim. (9c 9c)

p

léger

220 226

183 183 164

59

unmöglich

akustische Notation

Anhang 5.1

Ludovic Breitners informelle Varianten zu Liszts 2. Legende. Nachlass Marguerite de Geymuller (1897-1979). Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich. Im Nachlassverzeichnis: D 5.

Nachl. M. de Geymuller: D5
Pencilhaus Jeklin, Zürich

(st.) François de Paule marchant sur les Flots
de Franz Liszt qui a donné
les Corrections faites vers la fin de sa vie
à son élève Ludovic Breitner qui les
a données (chose rare!) à Marguerite de Geymuller,
son élève pendant plus de 5 ans. (1915-1920 et après)

Papier Carpentier No. 198, Système Stäroop, Apsol

Legende No 2 François de Paule marchant sur les Flots
de Franz Liszt
qui a donné, à Budapest, les améliorations suivantes à son élève LUDOVIC BREIT-
NER qui les a transmises à son élève (1915-1920) Marguerite de Geymuller, trouvée
digne de les avoir, et elle les a notées si-côlute, ne les sachant pas publier à elle, en 1973!

Mus. No 104-15
106.
m.s.

Mus. No 107 a
109
m.s.

Mus. No 110 et
111.

Mus. No 166 ff
md.

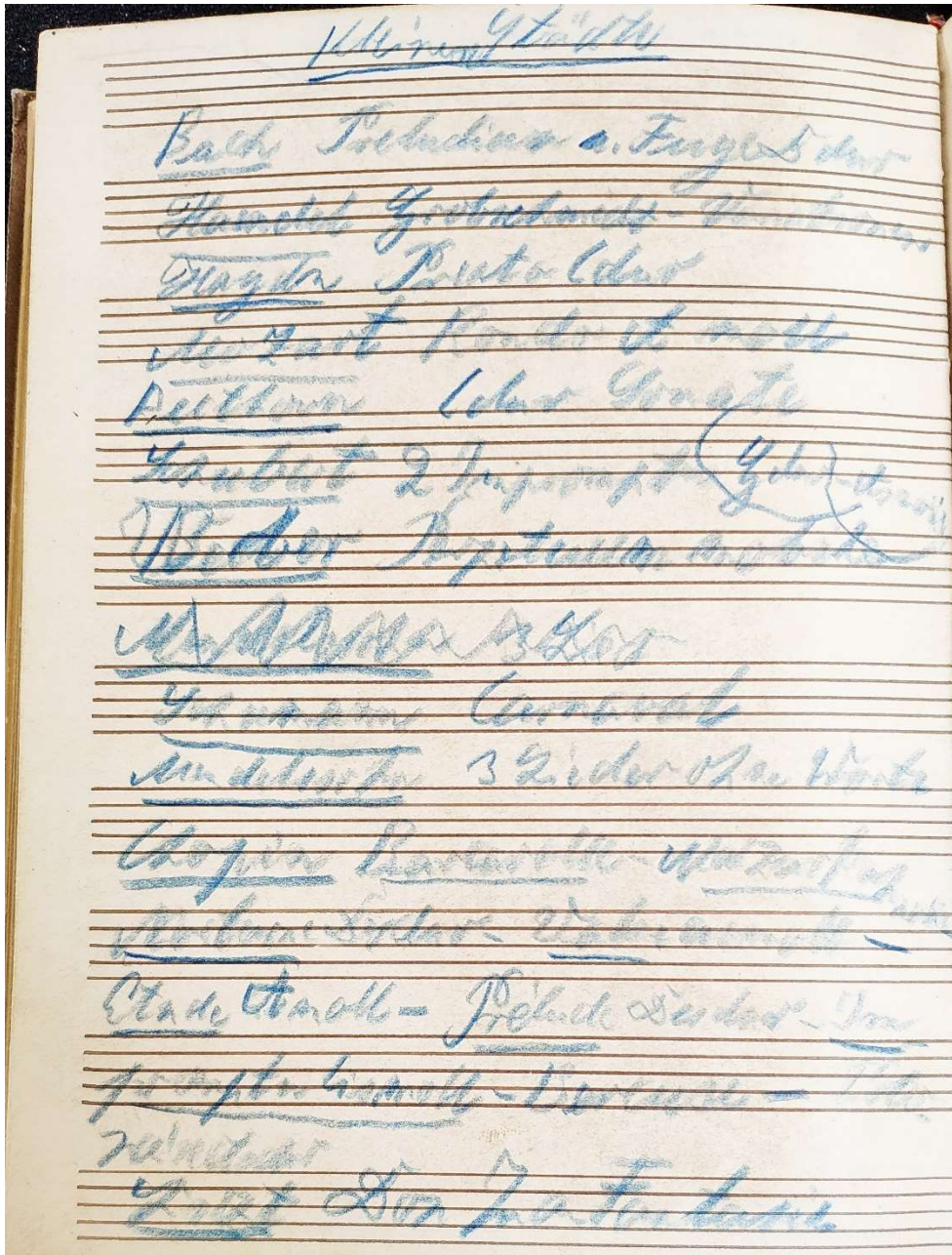
Pencilhaus Jeklin, Zürich

Papier Carpentier No. 198, Système Stäroop, Apsol

Schrott: "Einzelangabe 04+8/2";
Hand kann hinterher geklebt werden
3 letzte Takte wech. Rechte Hand ausflicken (sic)
9 d. r. en
die Punkte

Anhang 5.2

Repertoireliste aus einem Skizzenbuch in Alfred Reisenauers Nachlass. Unter «kleine Stücke» führt er in der letzten Zeile die «Don Juan-Fantasie» [sic] an.⁵⁶⁸



⁵⁶⁸ Ich bedanke mich bei Sebastian Bausch für diesen Hinweis.