

Thomas Gartmann

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

»[I]ch habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[eigen]I.[nstrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein anderer nach.«¹ Beethovens Brief vom 13. Juli 1802 an seinen Verleger Breitkopf verrät einiges an Stolz. Seine einzige Bearbeitung einer Klaviersonate für Streichquartett ist in der Tat weit mehr als Fingerübung. In die alte Gesamtausgabe bei Breitkopf fand sie gleichwohl keine Aufnahme, und der Forschungsstand ist hier mager: Ein Gelegenheitswerk und noch dazu eine Bearbeitung interessieren wenig, zumal bei einem Originalgenie, als welches Beethoven noch bis weit ins 20. Jahrhundert die Rezeption geprägt hat. Immerhin: Michael Steinberg erwähnt in »The early quartets« en passant, dass es sich hier eventuell um das erste Streichquartett Beethovens überhaupt handle.² Allein dies sollte unsere Aufmerksamkeit begründen.

Da kein Autograph überliefert ist, muss als einzige autorisierte Quelle wohl die Originalausgabe des Wiener Bureau d'Arts et d'Industrie von 1802 gelten.³ Im gleichen Jahr folgte darüber hinaus Simrock in Beethovens Geburtsstadt Bonn, ebenfalls mit einem Stimmendruck.⁴ Erstmals neu herausgegeben wird das Streichquartett in der Simrock-Ausgabe von 1875 durch Gustav Nottebohm, der 1887 auch einen Band mit Skizzen unter anderem für dieses Werk veröffentlichte und sich dabei fragte, ob diese Skizzen nun eher für ein Klavierstück oder für mehrere Instrumente sprächen – was er vorsichtig als »nicht unmöglich« bezeichnete.⁵ 1910 gibt Wilhelm Altmann als erster eine Partitur

- 1 Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1: 1783–1807, hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, S. 116.
- 2 Michael Steinberg: The Early Quartets, in: *The Beethoven Quartet Companion*, hg. von Robert Winter und Robert Martin, Berkeley u. a. 1994, S. 145–148, hier S. 145.
- 3 [Violinstimme:] *Quatuor / pour / deux Violons Alto et Violoncelle, / d'après une Sonate. / composée et dédiée / à Madame la Baronne de Braun / par / Louis van Beethoven / arrangé par lui même. / 17. 1 f 15 X^r. / A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.*
- 4 *Quatuor / pour / deux Violons Alto, et Violoncelle, / d'après une Sonate. / Composée et dédiée / à Madame la Barone [sic] de Braun / PAR / LOUIS VAN BEETHOVEN. / arrangés par lui même. / à Bonn, Chez N. Simrock. Prix 3.^{fl} 10. N^o. 242. Fl: I.I/4.*
- 5 »Wenn man einzelne Stellen des skizzirten Stückes ins Auge fasst, so kann es fraglich erscheinen, ob es für Clavier oder für mehrere Instrumente gedacht ist. Beethoven hat die Sonate später für vier Streichinstrumente gesetzt, und es ist nicht unmöglich, dass eine solche Verwendbarkeit schon bei der Conception ins Auge gefasst war.« Gustav Nottebohm: *Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1*, in: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, hg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887, S. 45–59, hier S. 47.

heraus,⁶ und zwar als Synopsis der beiden Fassungen, und gestattet so Vergleiche, die er in einem Aufsatz fünf Jahre zuvor schon ansatzweise selbst vorgenommen hatte,⁷ um »in dieser Form besonders angehenden Musikern eine Vorstellung davon zu geben, wie ein Meister der Tonkunst einen ursprünglichen Klaviersatz für Streichinstrumente umgearbeitet hat.«⁸ Entsprechend titelt er seine Ausgabe denn auch als *Quartett. Bearbeitet nach der Klavier-Sonate E-dur Op. 14 No. 1 von Beethoven selbst.*⁹ Auch Altmanns Befund schließt zumindest für den dritten Satz eine Streicherbesetzung als Original nicht aus.¹⁰

In der Musikwissenschaft findet die Quartettfassung erst später wieder Beachtung: Auf die Bearbeitung als solche konzentriert sich auch ein Aufsatz mit dem schlichten Titel »Beethoven's Op. 14, No. 1« von Watson Forbes, der in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs in der *Musical Times* erscheint:

»[...] the chief interest in the work must inevitably lie in the arrangement itself and how Beethoven accomplishes it. [...] For the insight it affords into what he considered a good arrangement (i. e. good enough to be published), no more interesting or instructive score could be imagined.«¹¹

Forbes macht dabei verschiedene Beobachtungen und stellt viele Fragen, zum Tonartenwechsel, zu Satz, Dynamik, Artikulation, Pedalgebrauch, auch wenn er zumeist die Antworten offenlässt. Immerhin: er deckt viele spezifische Unterschiede auf und erklärt einige davon plausibel. Insbesondere zeigt er einige typisch Streicher-idiomatische Lösungen.

Im Beethovenjahr 1970 kommt Michael E. Broyles nochmals auf Nottebohms Frage zurück, ob das Werk ursprünglich nicht doch für Streicher gedacht gewesen sei. Mit Nottebohm¹² datiert er die Sonate auf spätestens 1795;¹³ weil just in jenem Jahr Graf

- 6 Ludwig van Beethoven: *Quartet F major for 2 Violins, Viola and Violoncello* [Op. 14 No. 1], hg. von Wilhelm Altmann, London u. a. 1910.
- 7 »Um Beethovens echt quartettmässige Bearbeitung dieses Finale klar erkennen zu lassen, habe ich in der Notenbeilage dieses Hefes die Partitur der Streichquartettbearbeitung mit der untergelegten Originalklavierstimme veröffentlicht, so dass jeder ohne weiteres sich die gewichtigen Unterschiede im Quartett- und Klaviersatz, die Arbeitsmethode Beethoven vor Augen führen kann.« Wilhelm Altmann: Ein vergessenes Streichquartett Beethovens, in: *Die Musik* 5 (1905/06), Bd. 17, S. 250–257, hier S. 257.
- 8 Wilhelm Altmann: [Vorwort], in: *Beethoven: Quartett*, S. IV.
- 9 Ebd., S. I.
- 10 »Unter diesen Umständen macht das Finale einen durchaus originalen Eindruck«. Altmann: Ein vergessenes Streichquartett Beethovens, S. 257.
- 11 Watson Forbes: *Beethoven's Op. 14, No. 1*, in: *Musical Times* 86 (1945), S. 108–111, hier S. 109.
- 12 Nottebohm: *Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1*, S. 59.
- 13 Michael E. Broyles: *Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1 – Originally for Strings?*, in: *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), S. 405–419, hier S. 406. Demgegenüber datiert Myron Schwager und mit ihm seither die Musikwissenschaft die Sonate erst auf 1798/99 respektive deren Quartettfassung

Anton von Apponyi Beethoven für ein Streichquartett anfragte, spreche diese Datierung für die Hypothese des Streicheroriginals. Außerdem seien die Skizzen neben solchen zum B-Dur-Konzert für Klavier notiert, das im genannten Jahr uraufgeführt wurde. Auf diese Zeit verwiesen auch der noch beschränkte Klavierumfang¹⁴ und das Umfeld der hier ebenfalls skizzierten Mandolinensonate.¹⁵

Als zweites Argument nennt Broyles den untypischen Klaviersatz: in den ersten beiden Sätzen unpianistisch dünn und mit nur wenig massiven Akkordstrukturen; rar seien auch die Klavierfigurationen, außer im Finale.¹⁶ Allerdings: Wenn er argumentiert, die ersten zwei Sätze seien sehr idiomatisch für Streicher gesetzt, kann man auch dagegenhalten, dass dies sich eben der besonderen Qualität der Bearbeitung durch Beethoven selbst verdankt.

Und gerade bei seinem zweiten Exempel (Abbildung 1) – das er eigentlich dafür verwendet, die durch den beschränkten Tastaturumfang notwendige Beugung der Melodielinie im Takt 136 zu zeigen – sieht man, dass der Klaviersatz gar nicht so dünn ist wie behauptet, sondern aus einem rasch wechselnden vierstimmigen Geflecht von Haupt- und Nebenstimmen und Klangverdoppelungen besteht, von dem sich der Streichersatz mit seiner ausgeprägten Trennung von Melodie und Begleitung genuin unterscheidet. Gerade hier hätte man ja erwartet, dass der eigentlich typische Quartettsatz des Klaviers übernommen und dessen dritte Stimme, da so Bratschen-affin, auch dieser zugeteilt würde.¹⁷ Beethoven indessen entschied sich offensichtlich dagegen, zugunsten einer Verdoppelung der Begleitachtel im Einklang. Durch diese doch sehr überraschende Lösung zeigt er, wie stark er an der Gewichtung der Klänge interessiert ist. Vernachlässigen muss man übrigens die Differenzierung in der Phrasierung: Hier haben Broyles oder sein Setzer Beethovens Notation der mit Staccato abgesetzten Auftakte der Primgeige einfach nicht übernommen.¹⁸

auf 1802; vgl. Myron Schwager: A Fresh Look at Beethoven's Arrangements, in: *Music & Letters* 54 (1973), S. 142–160, hier S. 145.

- 14 Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 413. Auf den wachsenden Umfang der Klaviertastatur und die damit verbundenen neuen Möglichkeiten verwies bereits Nottebohm, der feststellte, dass Beethoven in seiner Skizze das dreigestrichene *fis* noch vermieden hätte, um es dann in der späteren Druckfassung einzuführen. Nottebohm: *Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1*, S. 51; vgl. hierzu auch den Beitrag von Martin Skamletz in diesem Band, S. 263–290.
- 15 Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 414.
- 16 »There is a seemingly unpianistic character to this sonata«; ebd., S. 407.
- 17 Diesen Hinweis verdanke ich Manuel Bärtsch.
- 18 Zur Abweichung in der Artikulation beider Fassungen gab Robert Levin am Symposium Folgendes zu bedenken: »Es gab so etwas wie die zweistimmige Legato-Regel in der linken Hand des Klaviers. Wenn es zwei Stimmen gibt, dann spielt man automatisch legato. Man bräuchte da keine Bögen. Insofern sind die Bögen in der rechten Hand mit der Behandlung in der linken Hand in Einklang

Example 2
Beethoven's Op. 14, No. 1, First Movement, mm. 133-137

a. String Quartet version
8_{va}

b. Piano Sonata version

ABBILDUNG 1 Example 2 in Broyles' Aufsatz (S. 409): Synopsis, Takt 133-137

Ein drittes Argument für ein Streicheroriginal bildet gemäß Broyles die pure Existenz dieser Bearbeitung trotz Beethovens genereller Abneigung solchen Unternehmungen gegenüber, denn er liest den Brief als grundsätzliche Problematisierung von Bearbeitungen;¹⁹ plausibel wäre hier aber auch eine Lesart als Ablehnung unzulänglicher Arrangements. Broyles Schluss lautet dann ziemlich vage: »It is impossible to demonstrate conclusively that the very first sketch, in Berlin, was not intended for string quartet. At the same time there is no firm reason to doubt that it was written for piano.«²⁰ Theoretisch wäre hier allerdings sogar denkbar, dass Beethoven ursprünglich an Streicher gedacht hat, die Skizze aber später für Klavier umarbeitete und im Hinterkopf bereits eine erneute Streicheralternative behielt.

zu bringen und Beethoven versucht offensichtlich, ein ganz anderes Gefüge in der Streicherfassung zu erzielen, was auch von seiner Einbildungskraft zeugt.«

19 »He also affirms his opposition to such arrangements«; Broyles: Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1, S. 405.

20 Ebd., S. 415.

Unbestritten ist das zweite Fazit von Broyles: »Beethoven did write a piano sonata in a style relatively close to the string quartet idiom.«²¹ Wenn hier Qualitäten des Streicherspiels sichtbar werden, kann man allerdings auch von einem quasi umgekehrten »musical embodiment of the singing quality« des neuen Wiener Streicher-Flügels²² sprechen und sich den Kalauer »Nomen est omen« erlauben: Der Streicherflügel von 1796 wurde von Beethoven bekanntlich geschätzt für seinen leichten Anschlag und die gleichsam singende Klangqualität.

»Klavorsachen auf Geigeninstrumente überpflanzen«? Kehren wir nun wieder zu Beethovens Brief zurück. Über die Beweggründe, die ihn dazu veranlasst haben, diese Bearbeitung vorzunehmen, schreibt Beethoven nur indirekt. Vielmehr spricht er von seinem grundsätzlichen Dégout gegenüber solchen Arbeiten und von der großen Herausforderung, die sich durch die Gegensätzlichkeit der Instrumente ergibt. Möglicherweise will er mit seiner eigenen Arbeit gar verhindern, dass weitere, unzulängliche Arrangements gefertigt werden – Michael Steinberg erwähnt nicht weniger als zwölf veröffentlichte zeitgenössische Quartettbearbeitungen von Klaviersonaten, die meisten davon anonym gefertigt.²³ Wir vernehmen auch, mit welchem berechtigtem Stolz der Komponist die Neufassung vornahm, für die es »Gewandtheit und Erfindung« brauche – also Handwerk und Kreativität:

»die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klavorsachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß.«²⁴

Über das Wie erfahren wir in diesem Brief an den Verleger wenig, Konkretes schon gar nicht, außer den drei Kategorien Wegbleiben, Umändern und – am schwierigsten – Hinzutun.

Interessanterweise gebraucht Beethoven für das Bearbeiten gleich zwei verschiedene Begriffe: das Übersetzen, womit er die Übertragung in eine genuin andere – explizit gar »entgegengesetzte« – Instrumentalsprache bezeichnet, und das Überpflanzen, das eine

21 Ebd., S. 416.

22 Ebd., S. 417.

23 Steinberg: *The Early Quartets*, S. 146.

24 Beethoven: *Briefwechsel*, Bd. 1, S. 116 (Kursivierungen als Unterstreichungen im Original, in der Gesamtausgabe gesperrt).

organische Verwandlung impliziert und zugleich eben auch ein Synonym zu Übersetzen ist, verweist doch Grimms Wörterbuch auf die zeitgenössische Verwendung des Begriffs »Überpflanzer« als »verdeutscher [...] und überpflanzer ausländischer theaterstücke.«²⁵

Gelesen als Beitrag zur Interpretationsforschung ist Beethovens Bearbeitung aber auch Erläuterung, Kommentar zur Klavierfassung. Die Bearbeitung vermittelt so indirekt wichtige Kenntnisse zu klanglicher Verdichtung, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, ja sie kann auch Fragen der Edition neu beleuchten: Wo hat vielleicht Beethoven etwa doch Recht mit artikulatorischen oder dynamischen Unterscheidungen, die im kritischen Bericht wie üblich zwar angemerkt, aber eingeebnet – wenn nicht gar stillschweigend angeglichen – werden? Allerdings ist dabei Vorsicht geboten, weil von beiden Fassungen Beethovens Handschrift fehlt. Immerhin wirkt der bei Mollo in Wien gestochene Erstdruck überaus zuverlässig und bildete den Auftakt für eine längere Zusammenarbeit mit dem Komponisten.

Im Folgenden soll nun anhand ausgewählter Stellen versucht werden, zu beschreiben, wie er es gemacht hat – und warum gerade so.

1 Beginnen wir mit dem Anfang des ersten Satzes. Es ist die einzige Eigenbearbeitung, für die Beethoven eine Transposition vornahm. Diese hat verschiedenste Ursachen: Einerseits liegt F-Dur besser in den Streicher-Fingern als E-Dur. Andererseits sind so verschiedentlich klangliche Effekte möglich, beispielsweise der Einsatz leerer Saiten von Viola und Violoncello, um bei der ersten Schlusskadenz die Dominante zu bekräftigen.²⁶ Dieses tiefe H des Originals, das gerade an strukturell exponierten Stellen auftaucht, wäre im Übrigen auf Cello und Bratsche gar nicht spielbar.²⁷

Wir haben hier nun als Ausgangspunkt einen Vordersatz über 3 + 1 Takte, der zu einer Phrase des Klaviers zusammengebunden ist und sich dann in imitierendem Figurenwerk auflöst (Abbildung 2). Im Quartett ist die Phrase jedoch in 2 + 1 + 1 Takte unterteilt; mit der Verkürzung der Bögen respektive mit dem dadurch verbundenen Bogenwechsel ist ein Crescendo ab dem dritten Takt möglich,²⁸ gestützt durch die klangliche Intensivie-

25 Lemma »Überpflanzen«, in: Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 23, Sp. 444, online abrufbar unter www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=ueberpflanzen (letzter Zugriff 7. Februar 2019).

26 Darauf weist auch Forbes hin: Beethoven's Op. 14, No. 1, S. 109.

27 Vgl. auch Ludwig Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer [sic] nach«. Beethovens Streichquartettbearbeitung der Klaviersonate opus 14 Nr. 1, in: Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und vom Beethoven-Archiv Bonn, hg. von Martin Staehelin, Bonn 1981, S. 11–23, hier S. 14f.

28 Das wachsende Interesse Beethovens am Crescendo fällt gerade in diese Zeit; vgl. hierzu Schwager: A Fresh Look at Beethoven's Arrangements, S. 149, der die Sonate hier allerdings irrtümlich auf 1788/89 datiert; auf S. 145 stehen die vermutlichen Jahreszahlen 1798/99.



ABBILDUNG 2 Erstaussage der Klavierfassung durch Mollo: *Deux Sonates pour le Piano-Forte / Composées et Dediées / à Madame La Barone de Braun / par / LOUIS VAN BEETHOVEN / Oeuvre 14 / a Vienne: Chez T. Mollo & Comp. [1799], Takt 1–5*

ABBILDUNG 3 Erste Partiturausgabe der Quartettbearbeitung durch Wilhelm Altmann, Synopsis mit unterlegter Klavierfassung, 1. Satz, *Allegro moderato*, Takt 1–4

rung mit der gleichzeitig gespielten leeren G-Saite der zweiten Geige, die gleich auf ein Sforzato hinsteuert (Abbildung 3). Wegen diesem tiefen g scheint bei der zweiten Violine für die Crescendo-Bezeichnung im Erstdruck der Platz gefehlt zu haben. Takt 3 hat übrigens im Stimmenerstdruck bei der ersten Violine noch keinen Bogen; dieser wurde erst vom Herausgeber hinzugesetzt, wie auch das meiste in der Klavirdynamik, die Altmann – ob bewusst oder unbewusst – der Bearbeitung abgeschaut hatte, allerdings nicht konsequent: Beethoven beginnt hier sein Crescendo erst im dritten Takt, wo in der Klavierfassung die Linke vollgriffiger wird und die Harmonik sich dank des dominantischen Akkords über dem tonikalen Orgelpunkt *e* verdichtet.

In den ersten Takten oktaviert Beethoven jeweils den Melodieton auf der dritten Zählzeit (Tonika, Subdominante und Dominante). In der Streicherfassung verzichtet er zwar darauf; spielt man die Violinmelodie aber – wie es zu erwarten ist – in der ersten Lage, erhält man eine Schaukel-Bewegung dunkel-hell dank der unterschiedlichen

klanglichen Qualitäten von A- und E-Saite. Schließt man daraus wiederum zurück auf die Klavierfassung, würde dies bedeuten, dass eher an einen Klangeffekt denn an einen der Dichte gedacht ist.

In der variierten Wiederholung ab Takt 15 verbindet Beethoven dann die Mittel von Verdichtung und Aufhellung: Der chromatische Gang, bei dem im Original das erste Crescendo des Satzes einsetzt, wird hier durch Sexten und Oktavierung fülliger und durch die A-Saite der Primgeige aufgehellt. Wie bei der Klavierfassung werden die Klänge durch Staccatopunkte deutlich voneinander abgesetzt.

ABBILDUNG 4 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 8–12

ABBILDUNG 5 Ausgabe Mollo, 1. Satz, Takt 7–11

Takt 8 zeigt die ausgeschriebene Verzierung in der ersten Violine, wie Beethoven diesen Doppelschlag ausgeführt haben möchte. Streicher sind hier offenbar weniger beschlagen als Pianisten und benötigen die explizite Notierung. Das Arpeggio des Klavierbasses in Takt 8 wiederum echot im Cello mit dem Fortepiano, das es bei diesem naturgemäß weiterklingenden Instrument braucht, um den anderen Stimmen sofort Platz geben zu können. In Takt 10 geht die Bassfunktion zur Viola über, die sich emanzipiert und dies durch die offene C-Saite auch selbstbewusst unterstreicht. Das Streicher-crescendo (Takt 10) unterstützt die Imitation von zweiter Geige und Bratsche, um diese als eigen-

ABBILDUNG 6 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 18–22

ständige Stimmen zu beleuchten; das Piano subito auf Takt 11 gibt dann den beiden Außenstimmen Platz.

Die im Klavier zuvor durch den unterschiedlichen Tonraum recht klar, wenn auch nur implizit angelegte Vierstimmigkeit wird durch die so subtile Durchgestaltung der einzelnen Instrumente verdeutlicht. Die sich über mehr als drei Takte erstreckende gesangliche Klaviermelodie wandelt sich so zu einem stets neu belebten Wechselgesang der Streicher.

Ab Takt 16 denkt Beethoven in verschobenen Großtakten, bei denen er auf die dritte Zählzeit abwechselnd forte respektive piano einsetzen lässt und so dieses abgespaltene ursprüngliche Anhängsel des Vordersatzes besonders beleuchtet. In der Streicherfassung lässt er die Drei jedes Mal mit Sforzato akzentuieren, was auf das Klavier zurückprojiziert bedeutet, dass man auch das Piano subito so zu spielen hat, dass man davon beinahe erschrickt.

Mit dem ersten Klavier-Sforzato des Stücks (Takt 20) bereitet Beethoven dann die vollgriffige Schlusskadenz vor; im Quartett geschieht dies durch eine Verdoppelung der Stimmen, während die Dominante der Zieltonart C-Dur des Seitensatzes durch einen 10-stimmigen Fortissimo-Akkord, davon die Hälfte mit leeren Saiten, fast geräuschhaft rasselnd und durch die farbliche Differenzierung markiert wird (Takt 21, Zählzeit 3). Gleichzeitig wird der Orgelpunkt neu etappenweise oktaviert, der Klangraum damit geweitet und die Entwicklungsenergie auf den Binnenschluss hin merklich aufgeladen, wie Ludwig Finscher bemerkt.²⁹

29 Vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 15.

Gehen wir nun weiter im Text, dem musikalischen Zeitverlauf zuliebe aber weiterhin mit Beobachtungen quer durch die unterschiedlichen Parameter. Wir erinnern uns, wie Beethoven die Kategorie des »Hinzuthuns« unterstrichen hatte. Innerhalb weniger Takte sehen wir nun die verschiedensten kompositorischen Mittel von Ergänzungen:

ABBILDUNG 7 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 23–33

Takt 25; durch die hinzugefügten Töne auf die Takteins bei der ersten Kadenz im Seitensatz (ins subdominantische d-Moll) intensiviert Beethoven die harmonische Spannung. Bereits die Appoggiatur zu Taktbeginn wird als 5-6-Bewegung ausharmonisiert, die Kadenz wird durch die zusätzliche Bassbewegung ⑦ - ⑤ - ① verstärkt. In der Klavierfassung war dies mit einer eigentlich nur virtuell respektive gestisch³⁰ auszuführenden *Messa di voce* angedeutet.

³⁰ Finscher spricht hier von einer »suggestive[n] Aufforderung«, die »innere Spannung zu halten«; ebd., S. 22. Vgl. zu diesem Phänomen auch Alfred Brendel: »Was tut nun der Pianist, der den Klang einer angehaltenen Klaviernote angeblich nicht mehr beeinflussen kann? Er muß sich zunächst von dem

Takt 29/30: der Vorhalt, im Klavier eben nur mit einer *Messa di voce* hervorgehoben, wird durch den Gruppetto in der Primgeige betont, was zugleich auch auf eine mögliche kleine Dehnung zum Phrasenende hinweist. Die Wiederholung des Seitensatzes ab Takt 32 wird dann durch die Dezimenverdoppelung stärker gewichtet.

In Takt 33 setzt Beethoven beim Violoncello (wie beim Original) eine wohl breit zu dehnende *Messa di voce* – und übrigens nicht auf die Eins zu, wie es in der Gesamtausgabe später angeglichen wird; die Quartett-Bezeichnung bei Altmann stimmt für einmal.

Apropos solche Schweller: Die im Kritischen Bericht vom Herausgeber Ernst Herttrich als »nicht zwingend«³¹ taxierte Angleichung bei den *Messa-di-voce*-Gabeln von Takt 124 und 128 kann man mit einem weiteren Argument bestätigen: Öfters individualisiert Beethoven eine Stimme wie hier die Viola (Takt 25) und gibt ihr mit einem solchen Schweller mehr Eigenprofil.

Takt 39: Dass Beethoven die Begleitung wirklich nur kurz hingetupft haben möchte, zeigen Staccatopunkte, auch wenn diese in der Klavierfassung noch fehlen.

Auch die Kategorie des ›Wegbleibens‹ ist wichtig. Das Klavier der Zeit besitzt im vollstimmigen Satz weniger melodische Tragkraft, deshalb braucht es ab Takt 40 die Oktavierung. Bei der Geige ist dies nicht notwendig, sie zeichnet auf der E-Saite genügend hell, außerdem wäre eine Oktavierung intonatorisch heikel – in op. 18 verlangt Beethoven solches dann trotzdem, zum Missvergnügen mancher Geiger und Zuhörerinnen. Oder war die Sekundgeige hier einfach noch mit ihrer Begleitfunktion beschäftigt? Ab Takt 43 geht's dann doch, und sie verhilft so zu einer klanglichen Steigerung.

›Umgeändert‹ heißt Beethovens dritte Kategorie. Ab Takt 46 betonen die gehäuften *Sforzati* die ostinaten Wechselnoten in den sechsten Skalenton der Seitensatztonart, stets zwischen leitereigener und varianter Wendung abwechselnd. Am Schluss der Exposition tritt in der Klavierfassung eine ähnliche Folge, hier der Wechsel Leitton – Grundton, jedoch nur akkordisch als geschärfte Dissonanz auf.

In der Quartettfassung wird ab Takt 59 der Leitton zur Tonart des Seitensatzes als ausgeschriebene Wechselnote betont und damit gleichzeitig auch ihre konstituierende Bedeutung für die Durchführung (ab Takt 68) vorweggenommen und so die motivische Arbeit verdichtet.

Vorurteil völlig freimachen, daß dies nicht möglich sei. Gesang muß ihm so sehr zur zweiten Natur geworden sein, daß selbst das widerstrebende Klavier sich seiner Vorstellung fügt. Der Klang längerer Noten auf dem Klavier ist modifizierbar 1. mit Hilfe der Begleitstimmen, falls solche vorhanden sind, 2. mit Hilfe synkopierten Pedals und 3. mit Hilfe von Bewegungsvorgängen, die die kantable Vorstellung des Pianisten sichtbar machen.« Alfred Brendel: Nachtrag zur »Werktreue« (1976), in: ders.: *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*, München 2007, S. 52–67, hier S. 58 f.

31 Ludwig van Beethoven: *Werke*, Abt. VI, Bd. 3: Streichquartette I, nach dem Text der Beethoven Gesamtausgabe von Paul Mies, neu hg. von Ernst Herttrich, München 1995, S. 43 zu Takt 124, 128.

ABBILDUNG 8 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 44–48

ABBILDUNG 9 Ausgabe
Altmann, 1. Satz,
Takt 59–61a

Komplementär zu diesen Wechselnotensforzati, die durch das jeweils vorweggenommenen Sforzato-C der Bratsche in ein eigentümliches Stolpern gerät, kommt noch die Bassstimme: In Takt 46 wird die Klavier-Basstriole im Forte neu gelesen als Sechzehntel plus zwei Zweiunddreißigstel.³² Dies könnte nun bedeuten, dass Beethoven die jeweils erste Note einfach ein wenig dehnen wollte. Dies wiederum ließe sich auch auf den Vortrag der Klaviersonate zurückübertragen. Das ist zwar eine etwas kühne Hypothese, aber es ist durchaus möglich, dass dieses Fis als gehaltener Ton gedacht ist, ein pianistischer Effekt, der sich auf die Cellostimme nicht ohne Weiteres übertragen lässt und so die rhythmische Veränderung motivierte. In der Tat findet man bei einer zeitgenössischen Sonate von Giacomo Gotifredo Ferrari ein Fingerpedal, das jeweils das

32 Das Forzato ist ein Zusatz von Altmann.

Gewicht auf der untersten (und ersten) Note einer Gruppe beibehält und sie so leicht dehnt.³³



ABBILDUNG 10 Giacomo Gotifredo Ferrari:
Klaviersonate C-Dur op. 10 Nr. 1, London [o. J.],
1. Satz: Allegro Spiritoso, Takt 32

ABBILDUNG 11 Ausgabe Altmann, 1. Satz, Takt 84–88

Damit das Thema ab Takt 83 noch mehr aussingen kann, wird es in Sexten geführt, im hier zu sehenden Folgetakt sogar noch mit kontrapunktischer Gegenbewegung der ersten Violine. Beim geheimnisvoll raunenden Schluss ab Takt 87 wird aus dem Decrescendo ein Pianissimo. Das Legato über mehrere Takte hin weist dann schon fast auf Schubert voraus. Wie Lewis Lockwood ausführt, ist die Dynamik hier völlig gegenläufig, wobei der Zielpunkt in Takt 91 in beiden Versionen gleich überraschend einfällt, als Forte subito nach einem Decrescendo beim Klavier beziehungsweise als ebenso plötzliches Piano nach Crescendo im Quartett.³⁴ Auffällig hier zuvor übrigens auch noch die spielerisch neu eingefügten und artikulatorisch betonten Wechselnoten in der Begleitung – vielleicht eine versteckte Aufforderung, sich solche Freiheiten spontan zu erlauben?

- 33 Diesen Hinweis verdanke ich Leonardo Miucci. Es besteht allerdings bislang keine Einigkeit, wie genau diese Notation umgesetzt werden soll.
- 34 Lewis Lockwood: Beethoven as Colourist. Another Look at his String Quartet Arrangement of the Piano Sonata Op. 14 No. 1, in: Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honor of Alan Tyson, hg. von Sieghard Brandenburg, Oxford/New York 1998, S. 175–180, hier S. 176.

Takt 103: Statt einen weiteren Lauf zu vollführen, versteift sich Beethoven nun auf die tiefstmögliche ostinat wiederholte Wechselnote zuunterst auf der C-Saite des Violoncellos. Hauptsächlich ist dies ein Klangeffekt, aber Beethoven will auch quasi den Abgrund und damit die Grenzen des Instrumentes aufzeigen und ausreizen.



Beethoven legt bekanntlich großen Wert auf das richtige Tempo. So verändert er auch hier mit der Bearbeitung die Tempovorstellung: Beim ersten Satz wird aus dem Allegro ein deutlich langsames Allegro moderato. Dies mag unterschiedlichen Gründen geschuldet sein: besserer Verständlichkeit, der Massenträgheit des Quartetts oder einer technischen Rücksichtnahme, weil sich die Bearbeitung vorzüglich an Laienspieler richtet. (In der Tat: Das Stück ist sehr ›dankbar‹ und lässt sich von einem guten Liebhaber-Quartett – zumal von damals – gut bewältigen und ist jedenfalls viel einfacher zu spielen als das fast zeitgleiche op. 18.) Mit dieser Konzession würde Beethoven sich allerdings merklich unterscheiden von seiner Haltung bei den späten Quartetten, die er im Sinne einer Entmaterialisierung verstand und wo er den Geiger Schuppanzigh nach dessen Klage über technische Schwierigkeiten mit dem bekannten Bonmot brüskierte: »Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?«³⁵ Finscher argumentiert deshalb klanglich: Streicher tragen die Kantabilität des Hauptthemas besser als das rascher verklingende Hammerklavier; das langsamere Tempo in der Streicherfassung entspreche so der Cantabile-Thematik.³⁶

II Im zweiten Satz bleibt das Tempo – Allegretto – zwar identisch, durch die unterschiedliche Artikulierung von punktiertem Anfangsmotiv (im singenden Staccato) und der wegen des Sforzato fast perkussiv wirkenden Legato-Takte (ab Takt 3) erhält das Stück neu aber Scherzocharakter, insbesondere ab Takt 43. Gleichzeitig sind die Stimmen auch artikulatorisch in eine führende und eine begleitende deutlich unterschieden, wobei diese Differenzierung auch die klangliche Balance fördert. Jede Note bekommt so ihr eigenes Gewicht und hebt sich klar von der Kontrapunktstimme des Cellos ab. Den Beginn dünnt Beethoven aus, nur allmählich verdichtet sich die Stimmenzahl. Akkordfüllmaterial respektive Austerzung der Melodie finden sich neu erst ab Takt 5.³⁷ Die Wiederholung ab Takt 32 ist dann vollstimmig und stärkt so die Varietas.

35 Zit. nach Gerd Indorf: *Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation*, Freiburg i. Br. 2004, S. 33.

36 Vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 19, sowie Broyles: *Beethoven's Sonata Op. 14, No. 1*, S. 416 f.

37 Vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 16, der dabei die Bratsche von Takt 5 aber ›unterschlägt‹.

The image shows a page of musical notation for the second movement of Beethoven's Sonata in G major, Op. 10, No. 2. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is in 3/4 time and begins with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) leading to fortissimo piano (sfp). The notation includes staves for the right and left hands of the piano and the first and second violins. Dynamics range from p to sf.

ABBILDUNG 12 Ausgabe Altmann, 2. Satz, Takt 1–16

Den Scherzocharakter bereits der Klaviersonate hat Jan Marisse Huizing hervorgehoben, der das Metrum als »Super-4/4 Takt« liest und Schindlers Behauptung anführt, Beethoven hätte es einmal sogar als Allegro furioso gespielt.³⁸ Den widerborstigen Scherzocharakter zeigt auch der letzte Takt vor dem Maggiore mit einem Crescendo, das realiter zwar auf der Geige, nicht aber auf dem Klavier ausführbar wäre (Abbildung 13).³⁹

Im Maggiore fällt auf, dass der Schluss mit einem »p decr pp« neu zu einem »cresc p« wird – in der Coda ebenfalls, wobei dieses Piano wohl als Piano subito zu verstehen wäre. Wahrscheinlicher ist hier allerdings ein Fehler: Das Decrescendo wurde bei den Quartett-Originalstimmen jeweils aus zwei verschiedenen Notenstempeln zusammengestellt.

38 Vgl. Jan Marisse Huizing: Ludwig van Beethoven. Die Klaviersonaten. Interpretation und Aufführungspraxis, Mainz 2012, S. 173.

39 Zu solch virtueller respektive eben gestischer Dynamik vgl. Brendel: Nachtrag zur »Werktreue«, S. 59: »Manche Crescendi auf einer Note sind nur durch Suggestion im Konzertsaal zu übermitteln.«

Hier scheint der Stecher noch Platz freigelassen und dann offenbar das »de« vergessen zu haben.



ABBILDUNG 13 Ausgabe Mollo, 2. Satz, Takt 61 f.

III Aus dem folgenden gemächlichen »Rondo Allegro comodo« wird ein rascheres Allegro, wobei auch die Bezeichnung Rondo wegfällt. Das Figurenwerk der pianistischen Triolen-Dreiklangsbrechungen kann so werkästhetisch⁴⁰ wie spieltechnisch nicht mehr telquel übernommen werden, zumal nicht von der Bratsche. Später, im Forte, zeigt die Violine, wie man es doch bewältigen könnte, und sorgt damit gleichzeitig auch für Variatio. In diesem dritten Satz geht Beethoven einen deutlichen Schritt weiter, greift stärker in die ursprüngliche Fassung ein, fügt neues Material hinzu, spaltet anderes Material ab (Takt 69) und streckt es dann, wobei der gleichbleibende Rhythmus und die Harmonik die Identität gewährleisten. Die neu eingefügten Synkopen zwischen zweiter Violine und Viola bewirken, dass das Gefühl von Unruhe und Bewegung trotz Verzicht auf die Triolenbegleitung bestehen bleibt. Bei der synkopierte Stimme verzichtet der Stecher auf *Staccato*-Punkte, wohl weil bei Synkopen Kürzungen in der Dauer selbstverständlich scheinen. Dass die Verdoppelung der Melodiestimme dann erst bei der Wiederholung erfolgt, deutet wiederum darauf hin, dass man eine solche jeweils fülliger im Klang spielen soll. Mit der punktierten Schlussfloskel der Sekundgeige weist Beethoven dazu auf den Rhythmus der Kadenzformel im Folgetakt voraus und schafft so eine erste motivische Verdichtung.

Erst gegen Schluss zeigt Beethoven auf, dass die synkopische Verschiebung des Themas am Beginn eine kompositorische Konsequenz ist, wenn er quasi als des Rätsels Auflösung mit einem Augenzwinkern eine Variante nachschiebt, in der die Arpeggien zu Tonrepetitionen werden (Takt 108). Dadurch zeigt uns Beethoven, dass beim Passagenwerk die Bewegungsenergie stärker als die melodische Richtung wirkt, der klangliche Effekt demnach wichtiger ist als das Tonmaterial. Ähnliches findet sich in Takt 56 und verstärkt ab Takt 69.

Ein kompositorisches »Hinzuthun« – hier ergänzt um den Aspekt der »Veränderung« – findet sich auch in der Coda, wo Beethoven einerseits die Bewegung und motivische

⁴⁰ Für Finscher tragen diese Triolen wesentlich zum ursprünglichen Comodo-Charakter bei; vgl. Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 19.



ABBILDUNG 14 Ausgabe Altmann, 3. Satz, Takt 1–8



ABBILDUNG 15 Ausgabe Altmann, 3. Satz, Takt 18

Arbeit verdichtet, gleichzeitig aber auch den Tonraum weitet. Forbes' überspitztes Fazit dazu: Als einzige Konstante erweise sich die Harmonik.⁴¹

Wir erinnern uns an die Leitton-Dominant-Spannung, die Beethoven im ersten Satz als Wechselnote ausgeschrieben hat (1. Satz, Takt 59/60). Hier haben wir in Takt 18/19 in den Mittelstimmen das gleiche Phänomen: ein ornamentales Schlenkermotiv, deutlich hervorgehoben durch Sforzati. Wenn man hieraus ein vorweggenommenes zyklisches Komponieren, ja sogar einen bewussten Fingerzeig darauf ableiten möchte, erscheint dies etwas weit hergeholt und die Wechselnote eine zu geläufige Ingredienz, aber diese Intensivierung fällt doch stark auf. Nicht zuletzt sei in diesem Zusammenhang noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass Original und Bearbeitung in derselben Halbtonspannung zueinanderstehen.

In der Reprise intensiviert Beethoven die Energie nochmals, wenn er diese Spannung noch synkopisch auflädt und damit beide formbildenden kompositorischen Zusätze miteinander verbindet (Takt 95/96).

Eine dritte, anfangs unauffällig eingeführte kompositorische Zutat ist der graziöse chromatische Übergang in der Bratsche (Takt 13).

Dank dieser Überleitung kann Beethoven die Vierstimmigkeit noch klarer profilieren. Es ist dabei nicht etwa als zufällige Zutat eingefügt, sondern begegnet uns – wiederum in der Coda (Takt 121) als motivische Idee und Themenvariante, die bereits im Original vorhanden war.



ABBILDUNG 16 3. Satz, Takt 13, Bratschenstimme (links)
beziehungsweise Takt 121, 1. Violine, übernommen aus der Klavierversion (rechts)

Fazit Mit seinen kompositorischen Eingriffen geht Beethoven weit über eine Transkription mit anderen Mitteln hinaus, ja man kann mit Lockwood geradezu von einer ›Rekomposition‹ (zumindest einiger Parameter und des Materials) sprechen.⁴² Die Verpflanzung ins Medium Streichquartett ist sicherlich ›anders‹; von ›besser‹ zu sprechen ist wohl grundsätzlich problematisch, auch wenn Finscher die Streichquartettfassung dank der intensiveren thematischen Arbeit und der vielfältigeren Zusammenhänge in-

41 Vgl. Forbes: Beethoven's Op. 14, No. 1, S. 110.

42 Lockwood: Beethoven as Colourist, S. 180. Zuvor nennt er es einen »process of remanaging the material«; ebd., S. 178.

dividueller und ernster, in Intensität und Nuancierung der musikalischen Charaktere gar als bei weitem überlegen bewertet.⁴³ Sie konnte sich im reich bestückten Quartett-Repertoire zwar nicht durchsetzen, ist aber als Exempel interessant – nicht zuletzt als Anleitung zur Bearbeitung und als Interpretationshilfe oder zumindest als kleine Auswahl von Gedankenanstößen und Rückschlüssen beim Spiel der Klavierfassung. Ungeachtet der Tatsache, dass dies natürlich nie Beethovens Absicht war, gibt diese »Relektüre« vielerlei Hinweise auf die Ausführung der Klaviersonate selbst: Indizien auf verschiedensten Ebenen, die beim Entwurf von Interpretationskonzepten Anstöße geben können. Gerade in den überraschenden Lösungen verdeutlicht er kompositorische Absichten, die auch heutigen Pianisten und Pianistinnen wertvolle Vortragshinweise geben könnten: Diese kennen die Quartettfassung mit ihren spezifischen Anforderungen eines Streicherensembles aus naheliegenden Gründen nicht. Dabei birgt sie zahlreiche Anregungen, und mit erfindungsreichen Effekten richtet Beethoven zusätzlich den Blick auf klangliche Verdichtungen und erläutert implizit gar einzelne seiner kompositorischen Entscheidungen. Sicher ist nicht alles eins zu eins auf das Klavier zurück übertragbar, aber das Wissen um einige Punkte wird sich in einem Vortrag widerspiegeln – ob es nun darum geht, den inhärenten vierstimmigen Satz und seine Scheinpolyphonie deutlicher zur Geltung zu bringen, einzelne Stimmen neu herauszuheben und besser hörbar zu machen oder etwas für den Pianisten um 1800 als Selbstverständlichkeit nicht Notiertes explizit wieder in Erinnerung zu rufen, ob dies nun Fragen der Artikulation oder der Phrasierung betrifft. Marginal finden sich wie gezeigt auch spärliche Hinweise, die einzelne Entscheidungen der kritischen Gesamtausgabe nochmals einer neuen Diskussion zuführen könnten.

Die Bearbeitung kann man deswegen kaum bloß als Gelegenheitsarbeit oder Marketingmaßnahme für die noch stärkere Verbreitung des Klavierwerks werten. Nein, seine im Umfeld des bahnbrechenden Opus 18 entstandene Übertragung wirkt so überzeugend idiomatisch, dass sie verschiedentlich sogar als das Original diskutiert worden ist. Hohe Originalität zeigt sich vor allem daran, wie bewusst die Unterschiede in Dynamik, Artikulation und Tonraum den unterschiedlichen Klangcharakteren der Instrumente gerecht werden. Lockwood spricht deshalb geradezu von einem »Recasting« des Materials.⁴⁴ Wie Schwager und Finscher zudem aufgezeigt haben, lässt sich aus den Unterschieden eben auch die rasante kompositorische Entwicklung ablesen, die Beethoven

43 Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 22 f. Nottebohms Einschätzung war demgegenüber allerdings konträr, taxierte er die Quartettbearbeitung doch als ein »vorwiegend anmuthiges und leichtes Gepräge«, das »jene thematische Uebereinstimmung fallen liess.« Nottebohm: Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1, S. 51.

44 Lockwood: Beethoven as Colourist, S. 178.

gerade in diesen Jahren vollzieht, bis hin zum Ersatz des konventionelleren Rondos durch ein anspruchsvolles Sonatenrondo.⁴⁵ Im Mittelpunkt steht aber zweifellos der Aufstieg von Klang und Dynamik zu nun gleichberechtigten musikalischen Parametern.⁴⁶ Und man spürt förmlich Beethovens pure Freude, seine Meisterschaft zu demonstrieren, hier, zum Zeitpunkt seines Durchbruchs.

45 So betont insbesondere Schwager, dass Beethoven die Bearbeitung nutzt, um einen frischen Blick auf seinen früheren Versuch zu werfen und einzelne Ideen stärker auszugestalten; vgl. Schwager: *A Fresh Look at Beethoven's Arrangements*, S. 150. Vgl. auch Finscher: »das macht mir nicht so leicht ein anderer nach«, S. 17.

46 Vgl. Lockwood: *Beethoven as Colourist*, S. 180.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

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

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

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

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

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

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

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

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

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

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

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

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

INTERMEZZO

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

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

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

- Stephan Zirwes** Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen 291
- Michael Ladenburger** Was können wir aus Originalhandschriften von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301
- Federica Rovelli** Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre mögliche digitale Zukunft 317
- Johannes Gebauer** Interpretationspraktische Stemmatik. Philologische Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334
- John Rink** Chopin Copying Chopin 349
- Tomasz Herbut** Alexander Goldenweiser und Beethovens Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

- Thomas Gartmann** Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379
- Ivo Haag** Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399
- Michael Lehner** Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413
- Roger Allen** "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431
- Daniel Allenbach** Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441
- Simeon Thompson** Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456
- Michelle Ziegler** Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465
- Leo Dick** Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476
- Elizabeth Waterhouse** Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996) and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487
- László Stachó** "Gradus ad Parnassum". The Purgatory of Instrumental Technique 505
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 522
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist in gedruckter Form im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2019. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6178> ISBN 978-3-931264-94-9