

Ivo Haag

## Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik?<sup>1</sup>

Die Literatur für Klavierduo – für Klavier zu vier Händen wie auch für zwei Klaviere – ist im Konzertleben durchaus präsent, ja, sie ist in den letzten Jahren sogar vermehrt in den Fokus der Öffentlichkeit geraten. Eine Entwicklung, die durchaus zu begrüßen ist. Dies gilt leider nicht für Bearbeitungen. Sie stehen gemeinhin noch immer in einem schlechten Ruf. Das hat verschiedene Gründe. Hauptursache ist die Qualität, die sehr unterschiedlich ist. Der Bedarf an Bearbeitungen war im 19. Jahrhundert immens. Es gab eine stattliche Zahl von berufsmäßigen Arrangeuren, die mit ungeheurem Fleiß eine große Zahl von Sinfonien, Ouvertüren, ganzen Opern und Kammermusik gemäß den Wünschen der auftraggebenden Verleger bearbeiteten, für den Hausgebrauch oder zum Studium. Ihre Arbeiten zeugen in der Regel durchaus von gediegenem handwerklichem Können, trotzdem interessieren sie uns heute künstlerisch nicht mehr: Ihre Qualität fällt im Vergleich zu den Originalen deutlich ab und eine öffentliche Aufführung ist wenig sinnvoll. Dafür waren sie auch nicht gedacht. Dagegen stehen verschiedene Komponisten, die ihre Werke selber bearbeitet haben und auch dabei mit höchstem künstlerischem Anspruch zu Werke gegangen sind. Johannes Brahms muss da an erster Stelle genannt werden, aber auch Komponisten wie Antonín Dvořák, Maurice Ravel und Felix Mendelssohn Bartholdy haben bedeutende Beiträge geliefert. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, wie insbesondere Brahms zeitgenössischen Bearbeitern haushoch überlegen war. Seine Behandlung des Klaviers in seinen originalen Klavierwerken – die Klavierkammermusik und Lieder miteingeschlossen – weist zu jener seiner Bearbeitungen kaum Unterschiede auf. Brahms' Klaviersatz bewegt sich in beiden Genres auf derselben künstlerisch-handwerklichen Höhe, wobei es bei der Beurteilung einer Bearbeitung nicht so sehr darum gehen sollte, wie genau diese dem Original folgt, sondern wie sehr es der (Eigen-)Bearbeiter schafft, einen Orchestersatz in einen genuinen Klaviersatz zu verwandeln. Kleinere Abweichungen vom Original haben da durchaus einen zusätzlichen Reiz.

An dieser Stelle soll kurz auf weitverbreitete Vorurteile eingegangen werden, denen insbesondere vierhändige Bearbeitungen stets begegnen. Eines lautet, sie klingen schlecht. Das hat neben den bereits erwähnten Mängeln vieler Bearbeitungen oft mit der

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist aus der praktischen Arbeit entstanden. Das Klavierduo Adrienne Soós/Ivo Haag beschäftigt sich seit mehreren Jahren in Konzertsaal und Studio intensiv mit den Klavierduo-Fassungen der vier Sinfonien von Johannes Brahms: Brahms: Symphonie Nr. 1 u. a., Klavierduo Soós Haag, Telos Music TLS 219; Symphonie Nr. 2 u. a., Telos Music TLS 218; Symphonie Nr. 3 u. a., Telos Music TLS 220.

Qualität der Aufführung zu tun. Um ihre Vorzüge ins rechte Licht zu rücken, brauchen vierhändige Bearbeitungen selbstredend die genau gleiche Sorgfalt in der Vorbereitung wie Originalwerke. Ein weiteres Vorurteil lautet, vierhändige Bearbeitungen seien einfach zu spielen und somit eher für Dilettanten und nicht für Berufsmusiker gedacht. Verleger legten selbstverständlich Wert auf deren leichte Spielbarkeit, das förderte den Absatz. Komponisten haben diese Forderung aber sehr oft ignoriert. Sie haben wohl so einfach wie möglich geschrieben, aber eben nicht einfacher als möglich. Wer sich davon überzeugen möchte, versuche sich einmal an Maurice Ravel's eigenhändiger Fassung für zwei Klaviere von *La Valse* oder an Claude Debussy's vierhändiger Fassung von *La Mer*. Die Sinfonien von Johannes Brahms erfordern ein ebenso ausgereiftes pianistisches Rüstzeug wie seine originalen Klavierwerke und stehen diesen im technischen Schwierigkeitsgrad in nichts nach. In guten Aufführungen können diese Stücke durchaus ein Eigenleben entwickeln. Im besten Fall kommen dabei Aspekte zum Vorschein, die in Orchesteraufführungen eher in den Hintergrund treten, zum Beispiel kammermusikalische Transparenz und Durchhörbarkeit auch bei dichten Texturen.

**Brahms als Bearbeiter** Gerade im Fall von Brahms nehmen die Bearbeitungen so großen Raum innerhalb seines Gesamtwerks ein, dass man nicht von einem Randphänomen sprechen kann. Er hat fast all seine Orchesterwerke eigenhändig für vier Hände gesetzt: die beiden Serenaden, das *d*-Moll-Klavierkonzert, die beiden Ouvertüren, das *Deutsche Requiem*, das *Triumphlied* und viel Kammermusik. Von den Sinfonien liegen die ersten beiden in vierhändigen Fassungen vor, die Dritte in einer Fassung für zwei Klaviere; von der Vierten gibt es sogar zwei eigenhändige Arrangements – eines für zwei Klaviere und eine vierhändige Version.<sup>2</sup>

Der Briefwechsel mit seinen Verlegern zeigt, dass Brahms das Arrangieren durchaus sehr ernst nahm. Nach der fertiggestellten vierhändigen Fassung der Ersten Sinfonie schreibt er am 24. Juni 1877 an seinen Verleger Simrock: »Das Kattermäng [à quatre mains] geht heute noch ab, es ist eine Pracht! Und wenn alle Kapellmeister dabei bleiben, daß die Symphonie nichts taugt, so werden die Vierhändigen sagen, sie sei schön.«<sup>3</sup>

- 2 Vgl. die betreffenden Bände der im Henle-Verlag veröffentlichten neuen Gesamtausgabe der Werke Johannes Brahms' (in Folge JBC): *Symphonie Nr. 1 c*-Moll op. 68; *Symphonie Nr. 2 D*-Dur op. 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen, hg. von Robert Pascall, München 2008 (JBC, Serie 1a, Bd. 1); *Symphonie Nr. 3 F*-Dur op. 90. Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen. Arrangement für ein Klavier zu vier Händen, hg. von Robert Pascall, München 2013 (JBC, Serie 1a, Bd. 2); *Symphonie Nr. 4 e*-Moll op. 98. Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen. Arrangement für ein Klavier zu vier Händen, hg. von Robert Pascall, München 2012 (JBC, Serie 1a, Bd. 3).
- 3 Brahms an Fritz Simrock, 24. Juni 1877, in: Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock, hg. von Max Kalbeck, Tutzing 1974, Bd. 2 (Brahms Briefwechsel, Bd. 10), S. 41.

Unmittelbar vor der Uraufführung seiner Ersten hatte Brahms also das Gefühl, seine Sinfonie werde eher vierhändig überleben denn als Orchesterstück. Wir wissen, dass er sich gründlich irrte.

Als arrivierter Komponist wäre Brahms nicht mehr darauf angewiesen gewesen, seine Werke selbst zu bearbeiten. Er hat es trotzdem – bis in die späten Jahre hinein – getan. Oft bestand er gar darauf, es selbst zu tun, auch wenn ein Arrangeur zur Hand gewesen wäre. Indirekten Aufschluss über seine Beweggründe gibt ein Brief an Robert Keller.<sup>4</sup> Er schreibt ihm am 8. Oktober 1884 über dessen vierhändige Fassung der Dritten Sinfonie:

»Ihr Arrangement ist ein vortreffliches Zeichen von Fleiß, von Liebe u. Pietät für m. Stück. Alles Mögliche ist daran zu loben – aber – ich hätte es eben anders gemacht! [...] Ich habe so meine besondern Ansichten vom Arrangieren, – meine Marotten, wenn Sie wollen, denn die meisten guten Musiker Heute werden auf Ihrer, nicht auf meiner Seite sein. [...] Ich gehe eben dreister, frecher mit m. Stück um, als Sie [das] oder ein Andrer kann.«<sup>5</sup>

Was nun ist an Brahms eigenen Bearbeitungen »dreister«, »frecher«? Ein Vergleich der eigenhändigen vierhändigen Bearbeitung seiner Ersten Sinfonie c-Moll op. 68 mit dem Arrangement desselben Werks für zwei Klaviere durch Robert Keller mag weiterhelefen.<sup>6</sup>

Betrachten wir zuerst den Beginn des Werks, die ersten Takte der langsamen Einleitung zum Eröffnungssatz. Wir haben im Wesentlichen drei Schichten vor uns: die ersten und zweiten Violinen, die Holzbläser und die berühmten Paukenschläge, verstärkt durch Kontrabass, Kontrafagott und Hörner. Uns interessiert hier vor allem die Pauke. Robert Keller notiert folgendes (Notenbeispiel 1): Die Violinen und die Holzbläser übernimmt er fast unverändert, und die Pauke gibt er in Oktaven der linken Hand des zweiten Klaviers wieder.

Im Vergleich dazu geht Brahms viel differenzierter und individueller vor (Notenbeispiel 2). Er setzt die Pauke einstimmig eine Oktave tiefer und verstärkt sie durch gelegentliche Oktavierungen in der Unteroktave, die im Orchester nicht vorkommen. Hier zeigen sich bereits ein Raffinement und ein Klangsinn, den wir bei Keller vergeblich suchen. Würde man dieses C unoktaviert und ohne Verstärkung notieren, wäre es zu schwach, setzt man Oktaven wie Keller, klingt die Stelle möglicherweise zu dick. Ein genauerer Blick zeigt auch, dass diese Oktavierungen keineswegs regelmäßig gesetzt sind. In den ersten beiden Takten setzt er sie auf die Eins, ab Takt 6 sogar halbtaktweise.

4 Robert Keller (1828–1891) war der wichtigste Arrangeur von Brahms und leistete diesem auch als Korrektor wertvolle Dienste; vgl. George S. Bozarth: *The Brahms-Keller Correspondence*, Lincoln/London 1996, insb. S. XXI und XXVII.

5 Bozarth: *The Brahms-Keller Correspondence*, S. 75f.

6 Johannes Brahms: *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Fassung für zwei Klaviere von Robert Keller*, Leipzig/Berlin [1878].

The image shows a musical score for two pianos, arranged for two pianos by Robert Keller. The score is in 6/8 time and features two piano parts. The first system shows the beginning of the piece with the instruction "Un poco sostenuto." and "f legato ed espressivo". The second system continues the piece, with the instruction "Un poco sostenuto." and "f legato ed espressivo pesante". The third system shows the end of the piece, with the instruction "cresc." and "tr.".

NOTENBEISPIEL 1 Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 1,  
arrangiert für 2 Klaviere von Robert Keller, 1. Satz, Takt 1–8

In den Takten 3 bis 6 entfallen sie, aber keineswegs aus Not. Das *d* am Anfang von Takt 3 in der linken Hand hätte man ohne weiteres ›opfern‹ können, es verdoppelt nur die rechte Hand. Auch der Umstand, dass die Verdoppelungen ab Mitte von Takt 6 halbtaktig und nicht mehr ganztaktig auftreten, lässt auf eine musikalische Absicht schließen. Es geht Brahms ganz offensichtlich darum, den musikalischen Spannungsverlauf der Stelle im Klaviersatz abzubilden. Das erlaubt durchaus Rückschlüsse auf die Interpretation. Die Takte 3 bis 6 sollen wohl etwas leichter, nicht so wuchtig wie die ersten zwei gespielt werden, ab Takt 6 Mitte hingegen unterstützt der halbtaktige Pedalton die Steigerung auf Takt 9 hin, noch verstärkt durch den Oktavsprung in der linken Hand des Secondo am Ende von Takt 8, der in der Orchesterpartitur nicht vorkommt.

Interessant ist auch der Vergleich mit Takt 25, wo das Anfangsmotiv auf der Dominante zurückkehrt, diesmal im Fortissimo. Im Orchester lässt Brahms die Pauke hier einen Wirbel spielen, sonst bleibt der Satz identisch. Bei Keller ist der Satz völlig gleich, die Pianisten haben einzig die Möglichkeit, die Stelle etwas lauter zu spielen als beim ersten Mal, sonst bleibt ihnen kein Gestaltungsraum. Brahms aber lässt in seiner vierhändigen Fassung den Stütztton in der unteren Oktave halbtaktig erklingen und zieht

Un poco sostenuto

Primo

*f espress. e legato sempre*

Un poco sostenuto

Secondo

*f espress. e legato sempre*

8

5

tr

tr

NOTENBEISPIEL 2 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 1–8. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

ihn diesmal über die ganze Stelle durch. Ganz am Schluss baut er wieder diesen Oktavsprung ein, den wir schon vorher bemerkt haben. Jeder Pianist wird auf diese kleinen Änderungen instinktiv reagieren und etwas anders, etwas kräftiger spielen als beim ersten Mal. Brahms variiert also den Klaviersatz und reagiert peinlich genau auf musikalische Spannungsverläufe (Notenbeispiel 3).

Interessant ist auch Takt 9. Brahms schreibt eine einstimmige Linie der Holzbläser, sekundiert von Streicherpizzicati im Unisono, die Einstimmigkeit wird nur etwas durchbrochen von Liegetönen der ersten Klarinette und des ersten Fagotts. In der vierhändigen Fassung schreibt er eine einstimmige Linie in Oktaven und fügt Pedal hinzu, übrigens fast die einzige originale Pedalangabe in sämtlichen Sinfonien (Notenbeispiel 4)! Das ist so genuin pianistisch geschrieben, dass man sich unwillkürlich fragt, ob es sich dabei

24 *ff* *ff* 3

28 *f p espress.* *fp* Ob.

NOTENBEISPIEL 3 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 24–32. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

NOTENBEISPIEL 4 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 9–11. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

9 *f p* *f* *p* \*

nicht um eine ursprünglich pianistische Idee handeln könnte, die er später auf das Orchester übertragen hat. Angesichts der komplizierten Entstehungsgeschichte des Werkes ist das nicht völlig auszuschließen. Viele Werke der Frühzeit haben ja im Laufe ihrer Entstehungsgeschichte die Besetzung gewechselt, man denke nur an das Klavierkonzert d-Moll op. 15 oder das Klavierquintett f-Moll op. 34.

Zu Beginn des dritten Satzes der Dritten Sinfonie schreibt Brahms eine komplizierte Arpeggienfigur in c-Moll, also in einer für Streicher eher unbequemen Tonart. Um sie spielbarer zu machen, verteilt er die Figur auf die beiden Violinen. In der Eigenfassung für zwei Klaviere lautet die Stelle wie folgt:

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is a piano arrangement for two pianos, titled 'Un poco Allegretto espressivo' with a dynamic marking of *p m. v.* It features a complex, arpeggiated figure in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The lower excerpt is the original violin arrangement for Violine I and Violine II, titled 'Un poco Allegretto' with a dynamic marking of *pp leggiero e dolce*. It features a complex, arpeggiated figure in both hands, with triplets and slurs.

NOTENBEISPIEL 5 Sinfonie Nr. 3. Oben: arrangiert für 2 Klaviere von Johannes Brahms, 3. Satz, Takt 1–4; unten: Originalversion (nur 1. und 2. Violine)

Auch da ist mein persönlicher Eindruck, dass die Passage eigentlich auf dem Klavier besser »funktioniert«; die Orchesterfassung wirkt wie eine allerdings sehr gute Übertragung eines pianistischen Gedankens. Damit sei keineswegs behauptet, die Stelle sei ursprünglich für das Klavier entstanden. Das Beispiel zeigt indes, wie stark Brahms auch bei einer Orchesterkomposition vom Klavier her dachte.

Natürlich ist es weder möglich noch sinnvoll, einen Orchestersatz in seiner Gesamtheit auf Klavier zu übertragen, es gibt Dinge, die weggelassen werden müssen. Interessant wird es aber, wenn Brahms den Satz reduziert, ohne dass pianistische Gründe dafür

The image shows a musical score for piano, measures 288-322 of Brahms' Symphony No. 1, arranged for four hands. The score is in G major and 4/1 time. It features a piano (pp) dynamic and a crescendo (poco a poco cresc.) marking. The music is written for four staves: two for the right hand and two for the left hand.

NOTENBEISPIEL 6 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 288–322. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

auszumachen sind. So etwa in der eindrucksvollen Steigerung in der Durchführung des ersten Satzes der Ersten Sinfonie (ab Takt 293). Erste Violinen und Bässe winden sich in enger Verzahnung chromatisch hinauf bis zum Fortissimo-Höhepunkt bei Takt 321. Dazu kommen Einwüfe der Klarinetten und der Hörner. Brahms lässt diese Einsprengsel in der Klavierfassung weg und notiert lediglich die chromatischen Linien der Streicher. Erst ganz am Ende dieses langen Crescendos, nur acht Takte vor dem Höhepunkt, tauchen diese Triolen schließlich versteckt auf. Der Primo-Part ist am Anfang dieser Stelle nur einstimmig für die linke Hand gesetzt, die rechte pausiert. Es wäre also ein Leichtes gewesen, diese Stimmen ›mitzunehmen‹. Die Gründe für deren Weglassen müssen also musikalischer Natur sein. Die Tremoli klingen auf dem Klavier viel präsenter als im Orchester, deshalb hielt es Brahms wohl für unnötig, da noch etwas hinzuzufügen (Notenbeispiel 6).

Ebenfalls Beachtung verdient der Anfang des dritten Satzes aus derselben Sinfonie: Brahms schreibt ein Klarinettensolo, unterstützt von Fagott, Horn und Violoncellopizzicati. In Takt 19 wiederholt er das Thema, diesmal gespielt von den Streichern, umspielt



18

303

310

317

von Triolen der Klarinette. Wir ziehen auch hier wieder die Fassung von Robert Keller zum Vergleich heran (Notenbeispiel 7):

Keller überträgt die Partitur ganz genau, die Geigen lässt er in derselben Lage, die Klarinetten-Umspielungen belässt er, wenn auch unerklärlicherweise leicht verändert. Den für diese Stelle wichtigen klanglichen Unterschied zwischen der Soloklarinette und den ersten Violinen ignoriert er vollständig. Brahms hingegen lässt überraschenderweise die Klarinetten-Triolen weg, setzt dafür aber die erste Geige eine Oktave höher. Dadurch

NOTENBEISPIEL 7 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für 2 Klaviere von Robert Keller, 3. Satz, Takt 19–25

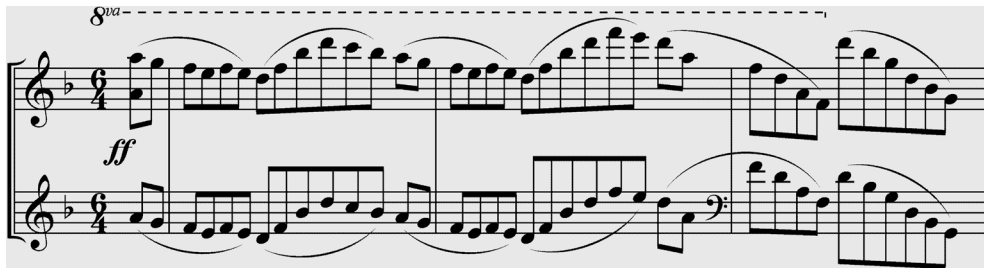
NOTENBEISPIEL 8 Sinfonie Nr. 1, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 3. Satz, Takt 19–22

NOTENBEISPIEL 9 Sinfonie Nr. 3, Orchesterfassung (Flöten und Oboen), 1. Satz, Takt 173–176

erreicht er eine klangliche Abwechslung, die auch im Original gegeben ist und kommt diesem somit näher als Keller, gerade indem er frei verfährt (Notenbeispiel 8).

Gelegentlich ist aber Brahms auch in der Orchestrierung zu Kompromissen gezwungen. In der Reprise des ersten Satzes der Dritten spielen Flöte und Oboe parallele Achtel (ab Takt 174; Notenbeispiel 9).

Der Umfang der Instrumente zwingt Brahms zu Oktavtranspositionen in der Flöte, die niemals seiner ursprünglichen Absicht entsprochen haben können. In der Exposition (ab Takt 65) kommt er ohne sie aus. Und so kann er auch in der Klavierfassung auf sie verzichten, da das Klavier diese Beschränkung des Ambitus nicht kennt:<sup>7</sup>



NOTENBEISPIEL 10 Sinfonie Nr. 3, arrangiert für 2 Klaviere  
von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 173–176, Klavier 2

Der Beispiele wären noch viele, die Brahms' Meisterschaft als Bearbeiter belegen. Die angeführten Hinweise mögen im gegebenen Rahmen genügen.

**Aufführungspraktische Hinweise** Entscheidende Anregungen für unsere Beschäftigung mit Brahms und seinen Sinfonien verdanken wir der Schrift *Brahms in der Meininger Tradition* von Walter Blume.<sup>8</sup> Der Autor war Schüler und Assistent des Dirigenten Fritz Steinbach, der 1886 bis 1903 Chefdirigent der Meininger Hofkapelle war und somit eine der Stützen der Brahms-Pflege in den letzten Lebensjahren des Komponisten und darüber hinaus. Die Zusammenarbeit zwischen Fritz Steinbach und Brahms war sehr eng, die Eintragungen Steinbachs in seinen Partituren, die Blume in seiner Schrift zugänglich macht, gehen mit Sicherheit zum größten Teil auf Brahms selbst zurück.<sup>9</sup> Die Interpretationsanweisungen darin sind in ihrer Mehrheit sehr detailliert, auch von einem heutigen Standpunkt aus immer noch gut nachvollziehbar und deshalb von größtem

7 Vgl. die Einleitung von Robert Pascall im entsprechenden Band der JBG (Serie 1a, Bd. 2), München 2013, S. XIX.

8 Walter Blume: *Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach* [Stuttgart 1933], neu hg. von Michael Schwalb, Hildesheim/Zürich/New York 2013.

9 Vgl. ebd., S. XIII.

Wert für eine werktreue Aufführung dieser Werke. Gerade auf dem Gebiet der Agogik und Artikulation, aber auch in Bezug auf Tempi unterscheiden sich Blumes Vorschläge stark von der heutigen Praxis.

Als Brahms-Freund Joseph Joachim anlässlich der von ihm geleiteten Berliner Erstausführung der Vierten um detaillierte Interpretationshinweise bittet, antwortet Brahms am 20. Januar 1886 an Joachim:

»Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck – wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag. Ich erfahre oft genug bei meinen älteren Sachen, wie ganz ohne weiteres sich alles macht und wie überflüssig manche Bezeichnung obgedachter Art ist!«<sup>10</sup>

Es gibt also durchaus notwendige Nuancen, die nicht notiert sind! Obwohl er sich in diesem Zitat (scheinbar) gegen das Treiben und Halten, gegen übermäßige Agogik also, ausspricht, finden wir bei Blume reichlich Anschauungsmaterial dafür, wie etwa die Betrachtung der Überleitung zum zweiten Thema im ersten Satz der Ersten (ab Takt 97).

Blume sagt, man könne diese Stelle nicht so ohne weiteres im Tempo laufen lassen, sondern er fordert ein »elektroskopisch feine[s] Gefühl für geringste Tempo-Modifikationen«, das er in Gegensatz stellt zu einer »nur motorenhaft präzisen Rhythmik«.<sup>11</sup> Er möchte die ersten vier Takte streng im Tempo, die nächsten beiden eilend und flüchtig vorwärtstreibend. Das chromatische Motiv benötige ein ruhigeres Tempo, die Takte 105 und folgende seien aber wieder *a tempo* zu nehmen. In Takt 114 fordert er eine deutliche Zurücknahme des Tempos, um dieses dann bei Takt 121 wieder aufzunehmen. Für das zweite Thema verlangt er dann grundsätzlich ein langsames Tempo mit einer weiteren charakteristischen Verbreiterung im vierten Takt. Von all diesen Bemerkungen steht nichts in der Partitur! Was könnte dies für eine heutige historisch informierte Interpretation bedeuten? Wie frei ist frei, wie schnell ist schnell? Das Beispiel zeigt, dass eine aktive und phantasievolle Beteiligung des Interpreten am Nachschöpfungsprozess offensichtlich als selbstverständlich vorausgesetzt wurde, ein bloßes Durchspielen im gleichen Tempo wäre zu Brahms' Zeit wohl als zutiefst unkünstlerisch betrachtet worden.

10 Brahms an Joseph Joachim, 20. Januar 1886, in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Bd. 2, hg. von Andreas Moser, Berlin 1908 (Brahms Briefwechsel, Bd. 6), S. 204 f., hier S. 205.

11 Blume: Brahms in der Meininger Tradition, S. 5.

Als Beispiel für eine differenzierte Artikulation, die heute nicht mehr üblich ist, sei der Anfang der Zweiten Sinfonie D-Dur op. 72 erwähnt:

**NOTENBEISPIEL 11** Sinfonie Nr. 2, arrangiert für Klavier zu 4 Händen von Johannes Brahms, 1. Satz, Takt 1–8. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags

Blume verlangt, dass das Dreitonmotiv in den Violoncelli am Anfang »nach dem letzten Viertel immer abgesetzt [wird], so daß es quasi für sich dasteht.« Er fährt fort: »Wo eine Halbe Note an das 3. Viertel angebunden ist, wird dieses 3. Viertel behandelt wie ein Achtel mit Punkt [punktierte Achtel mit Zäsur], so daß eine Sechzehntel-Pause entsteht. Bei 3 aufeinander folgenden Vierteln ist das letzte 3. Viertel vollwertig.«<sup>12</sup> Es wird also an die Eins des folgenden Taktes angebunden. In Blumes eigener Handschrift sieht dies so aus:

**NOTENBEISPIEL 12** Sinfonie Nr. 2, Eröffnungsmotiv in der Handschrift von Walter Blume: Brahms in der Meininger Tradition, S. 38 f.

Interessant an diesem Beispiel ist, dass Blume sehr undogmatisch verfährt – in einem Takt so und bereits im nächsten anders, je nach dem Verlauf der Musik.

Da denkt man an unweigerlich an den berühmten Disput zwischen Brahms und Joseph Joachim über die Frage, ob bei mehreren hintereinander gesetzten Legatobögen die letzte Note etwas gekürzt werden soll, um eine Zäsur vor dem nächsten Bogen zu

<sup>12</sup> Ebd., S. 38.

erreichen. Brahms schreibt an Joachim: »Nebenbei noch meine ich, daß der Bogen über mehreren Noten keiner derselben etwas an Wert nimmt. Er bedeutet *legato*, und man zieht ihn nach Gruppe, Periode oder Laune.« Nur bei Bögen über zwei Noten insistiert er auf einer Zäsur. Im gleichen Brief schreibt er aber, dass das Absetzen zwischen zwei Bögen »eine Freiheit und Feinheit im Vortrag« sei, die »meistens am Platz« sei.<sup>13</sup> Was genau Brahms hier gemeint hat, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Immerhin kann man – auch aufgrund dieses Beispiels – annehmen, dass er diese Freiheit und Feinheit im Vortrag öfter in Anspruch genommen hat, als wir es heute zu tun pflegen.

Zum Schluss möchte ich eine Tempofrage anschnitten, die stellvertretend historische Verschiebungen von Tempovorstellungen vor allem bei langsamen Tempi beleuchten soll. Es geht wieder um die langsame Einleitung zum ersten Satz der Ersten Sinfonie. Es ist bekannt, dass Brahms die Tempobezeichnung von ursprünglich »*sostenuto*« auf »*un poco sostenuto*« geändert hat, offensichtlich, weil ihm das Tempo in gewissen frühen Aufführungen zu langsam war. Für Blume ist die Oboenstelle ab Takt 29 Gradmesser für das richtige Tempo. Man erreiche diese Stelle mit einer leichten Beschleunigung und schlage sie in zwei.<sup>14</sup> Das ergibt ein Tempo, das vermutlich nicht unter  $\text{♩} = 40$  liegen dürfte. Wenn man das Anfangstempo geringfügig langsamer annimmt, kommt man etwa auf  $\text{♩} = 110$ , was doch deutlich rascher ist als in den meisten heutigen Aufführungen.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Bemühungen um einen historisch informierten Aufführungsstil den Klavierduo-Fassungen der Brahms-Sinfonien sehr entgegenkommen. Gerade das obige Beispiel der langsamen Einleitung des Kopfsatzes der Ersten wäre im üblichen – zu langsamen – Tempo auf dem Klavier kaum darstellbar. Erfahrungen auf historischen Klavieren zeigen, dass diese Werke nicht den üblichen schweren pastosen Klang benötigen, sondern dass sie auch als »Kammermusik« zu bester Wirkung kommen. Das gilt erst recht für die übrigen Sinfonien, die eindeutig kammermusikalischer angelegt sind als die monumentale Erste. Ziel der Interpretinnen und Interpreten sollte es sein, das Orchester zu vergessen und die Werke quasi aus dem Geist des Klaviers heraus neu zu entdecken. Die Möglichkeiten und Beschränkungen des Orchesters vor allem bezüglich der Tempoflexibilität dürfen da ruhig gelegentlich im Brahms'schen Sinne »dreist und frech« überschritten werden. Es gibt nur wenige Bearbeitungen von Orchesterwerken, die es wie Ravels eigenhändige, äußerst wirkungsvolle Fassung für zwei Klaviere von *La Valse* ins Standardrepertoire geschafft haben. Den Brahms-Sinfonien wäre es auch zu wünschen.

- 13 Brahms an Joseph Joachim, 30. Mai 1879, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, S. 152 f., hier S. 153.
- 14 Vgl. Blume: *Brahms in der Meininger Tradition*, S. 9.

# 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](http://www.editionargus.de), zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://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