

Michael Lehner

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

I Einleitung Partiturspiel gehörte zu den Kernkompetenzen der Pianisten, Komponistinnen und Kapellmeister vom 18. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Als spontane, nicht-schriftliche Realisierung einer Klavierreduktion wurde es – genauso wie die schriftliche Fixierung als Klavierauszug – ein selbstverständlicher und unverzichtbarer Bestandteil der musikalischen Kultur mit unterschiedlichen Funktionen.¹ Nun ist jedoch jede Klavierreduktion, ob spontan aus der Partitur gespielt oder schriftlich fixiert, stets schon eine Interpretation des Notentextes und zeigt Sichtweisen des Arrangeurs oder der Pianistin auf. Die Intentionen der schriftlichen Klavierauszüge reichen dabei von der Vereinfachung aus marktstrategischen Gründen bis zur hochvirtuosen künstlerischen Neuinterpretation auf pianistischem Gebiet. Im Gegensatz zu notierten Klavierauszügen, die sich auch an den breiten und finanziell lukrativen Markt musikalischer Liebhaberinnen und Liebhaber aus dem Bürgertum wandten und deren Erstellung für nicht wenige Komponisten und Arrangeure eine entscheidende Einnahmequelle bedeutete, ist Partiturspiel eher eine Angelegenheit der professionellen Musikwelt. Dient es auch in der heutigen Dirigierausbildung noch als wichtige Übung zur Lesekompetenz und Klangvorstellung großbesetzter Werke, besaß es ehemals weitere wichtige Funktionen: Zum einen war es zentral für das Studium neuer, noch unbekannter Werke. Richard Strauss notierte in seinem Tagebuch: »Bei [Hermann] Levi lernte ich auch Mahlers I. Sinfonie kennen, dessen sehr originellen humoristischen Trauermarsch wir sofort vierhändig aus der Partitur spielten.«² Der Erstkontakt mit Mahlers Orchesterklang erfolgte also nur imaginiert und reduziert über den Klavierklang. Zum anderen war es ein wichtiges Mittel für Komponisten, um bei Intendanten, musikalischen Direktoren und Verlagshäusern neue Werke werbewirksam vorstellen zu können und sich damit Aufführungen und Veröffentlichungen zu verschaffen, wie später gezeigt werden soll.

- ¹ Klavierauszüge sind trotz ihrer gesellschaftlichen, historischen und insbesondere rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung für die musikalische Kultur gerade des 19. Jahrhunderts nur selten im Fokus der Musikforschung. Der Forschungsstand findet sich zusammenfasst in den beiden Beiträgen Hans-Joachim Hinrichsens (Ohne »falsche Pietät«. Wagner-Klavierauszüge vor und nach 1900, S. 161–171) und Klaus Pietschmanns (»Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition«. Opernklavierauszüge um 1800, S. 25–36) in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel u. a. 2011 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15).
- ² Richard Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, hg. von Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz 2016, S. 330.

Ziel dieses Beitrages ist es, die Hintergründe dieser wichtigen und wissenschaftlich noch wenig beleuchteten musikalischen Kulturtechnik am Beispiel von Gustav Mahler und Richard Strauss aufzuzeigen und verschiedene Herangehensweisen an die pianistische ›Übersetzungsarbeit‹ aufzuschlüsseln. Ist dies im Falle von Klavierauszügen anhand des Notentextes leicht möglich, ist die flüchtige Kunst des Partiturspiels ähnlichen Einschränkungen wie etwa die Improvisation unterworfen: Nur über in Lehrwerken, etwa Klavierschulen, verstreute Bemerkungen und insbesondere aus Berichten von zumeist halböffentlichen oder privaten Aufführungen lässt sich ein Einblick in diese Praxis erhalten.

Für das frühe 20. Jahrhundert existiert jedoch eine sehr spezifische Art von Quellen, die viel unmittelbarere Einblicke in diese pianistische Kultur zulässt: Die Firma Welte nahm ab 1904 über das neuartige Aufzeichnungsverfahren mittels Klavierrollen nicht nur Pianistinnen und Pianisten auf, sondern auch Komponisten, die eigene Werke für Orchester auf dem Klavier interpretierten.

Stellvertretend seien hier die Aufnahmen von Richard Strauss und Gustav Mahler untersucht: einerseits auf die Art und Weise ihrer technischen Reduktion und die sich daraus ergebenden analytischen und ästhetischen Rückschlüsse hin, andererseits bezüglich ihrer Vorstellung der Klanggestalt, dargestellt an den Kategorien Phrasierung, Tempogestaltung, Rhythmik und Dynamik, die wiederum – zumindest teilweise – auf die orchestrale Realisierung rückübertragen werden können. Die Realisierungen sind dabei nicht nur ›Interpretationen‹ in der heute im Musikalischen häufig unbedacht verwendeten Bedeutung des In-Klang-Setzens, sondern im hermeneutischen Wortsinn des Verstehens: Das Darzustellende muss erst auf das Klavier ›übersetzt‹ werden, was einen komplexen Entscheidungsprozess des Weglassens, Übertragens, auch Hinzufügens bedeutet – und in diesen Entscheidungen eine individuelle Sicht auf das Werk enthüllen kann.

II Strauss und Mahler spielen eigene Werke Strauss und Mahler stellen in diesen pianistischen Fähigkeiten keine Ausnahmen dar, sondern repräsentieren als Komponisten/Dirigenten mit profunder Klavierausbildung vielmehr den Normalfall, wie er auch durch Hans Pfitzner, Felix Mottl und viele weitere vertreten ist. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts lassen sich in diesem Sinne aufgrund der Komplexität und Vielstimmigkeit der Partituren als Höhepunkt der Kunst des Partiturspiels verstehen. Gleichzeitig setzt eine gegenläufige Entwicklung ein: Partituren, die den Parameter Klang – auch mit einer Aufwertung perkussiver Anteile – immer mehr gleichberechtigt ins Zentrum stellen (man denke etwa an Werke von Edgard Varèse bereits vor der Jahrhundertmitte), lassen die Darstellbarkeit von Orchestermusik am Klavier vermehrt unbefriedigend bis sinnlos erscheinen. Anton Weberns Arrangement von Arnold Schönbergs

Orchesterstücken op. 16 kann in diese Sinne bereits als Vorbote aufgefasst werden: Die komplexe Klangfarbenkomposition in Nummer 3, »Farben«, lässt sich nur auf ihr kanonisches Gerüst reduziert und als einfaches Hin und Her zwischen den beiden Klangkörpern darstellen, ein wesentlicher Aspekt der Komposition muss dabei entfallen.³ Die immer weiter verbesserten Möglichkeiten der Aufnahmetechnik ab den 1930er- und 40er-Jahren ersetzen zudem zunehmend die bis dato selbstverständliche Kulturtechnik der Klavierversionen in deren Funktion der Verbreitung und Vorstellung von Musik.

Mahlers und Strauss' Fähigkeit, Partituren auf das Klavier übertragen, muss auch Zeitgenossen als außergewöhnlich erschienen sein, wie mehrere Quellen belegen. Strauss selbst bezeichnet das Prima-Vista- und Partiturspiel als seine eigentliche pianistische Stärke:

»Ich war aber immer ein schlechter Schüler, da das notwendige ›Üben‹ mir immer wenig Spaß machte, dagegen habe ich gerne vom Blatt gelesen, um möglichst viel Neues kennen zu lernen. Habe später auch gut Partitur gespielt. ›Tristan‹ und Liszts Faustsinfonie (für den guten Alexander Ritter) waren meine Paradestücke. Ich habe es daher auch nie zu einer reinlichen Technik (besonders der linken Hand) gebracht.«⁴

Dabei kann man – und die Welte-Aufnahmen bestätigen dies – wohl davon ausgehen, dass er seine Spielweise als Korrepetitor, die immer »in etwas freier Weise, nie notengetreu«⁵ erfolgte, auch auf das Partiturspiel übertrug. Alfred Orel berichtet über diese Freiheiten selbst gegenüber dem gedruckten Notentext (auch wenn es in diesem Falle Strauss' eigener ist):

»Sie dürfen aber nicht in die Noten schauen, denn ich spiel's ganz anders.« Und nun konnte ich eine Kunst des Akkompagnierens aus unmittelbarer Anschauung genießen [...]. Solche Freiheit und dabei doch wieder höchste Genauigkeit im Anpassen an die Sängerin [...] war wohl unerreicht. Die gedruckten Noten waren allerdings mehrfach nur Gedächtnisstützen für den Komponisten, gleichsam Klavierauszüge, nach denen die Sängerin mit ihrem Korrepetitor arbeiten konnte. Ohne ausgesprochen ›orchestral‹ zu werden, ging er weit über die gedruckte Begleitung hinaus und nutzte die Möglichkeiten des Klaviers in geradezu unnachahmlicher Weise aus. [...] Baßverdoppelungen, Akkordbereicherungen brachte Strauss zahllose an. [...] Bei der ›Cäcilie‹ meinte man allerdings, ein ganzes Orchester aufrauschen zu hören.«⁶

Dies gilt noch mehr für das Spielen aus Partituren und Klavierauszügen: Gerade bei Strauss zeichnet sich Partiturspiel nicht nur durch das notgedrungene Weglassen or-

3 Arnold Schönberg: Opus 16. Für zwei Klavier zu 4 Händen, bearb. von Anton von Webern, Leipzig [o. J.] (C. F. Peters, Plattennummer 9686). Ähnliches gilt für die Klavierauszüge Eduard Steuermanns von Werken Schönbergs, etwa von *Die glückliche Hand*, op. 18, Wien 1923.

4 Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, Zürich 31981, S. 203.

5 Ebd.

6 Franz Trenner: *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954, S. 82 f.

chestraller Fülle aus, was selbst bereits eine wichtige Interpretationsaussage darstellen kann. Auch das Hinzufügen oder das Ändern und Übertragen von orchestralen Satzstrukturen in genuine pianistische Spielfiguren findet sich häufig, wie im analytischen Teil gezeigt sein soll, um sie in den Worten Richard Wagners nicht »dem Buchstaben«, sondern »dem Geiste nach« zu übertragen.⁷

Alma Mahler berichtet über Strauss' Partiturspiel nach einer Begegnung beider in Straßburg beim elsässischen Musikfest im Mai 1905. Dass Alma Mahler hier seine musikalischen Fähigkeiten über die Maßen lobt, lässt ihre Erinnerungen, bei denen sehr wohl gelegentlich Zweifel angebracht scheinen, in diesem Falle durchaus glaubhaft wirken: Sie berichtet in ihrer ersten Veröffentlichung 1940 meist sehr kritisch und abgeneigt über Strauss, lässt kaum eine Gelegenheit aus, ihn neben ihrem ersten Ehemann als seichte, oberflächliche Erscheinung darzustellen und fügt auch hier eine solche Spitze an:

»Strauss fragte Mahler, ob er ihm die Oper aus dem Manuskript vorspielen könne. [...] Strauss spielte und sang unvergleichlich gut. Mahler war hingerissen. Wir kamen zum Tanz. Er fehlte. ›Dös hab i no net g'macht!‹ sagte Strauss und spielte nach der grossen Lücke weiter bis zum Schluss. Mahler meinte: ›Ist das nicht gefährlich, den Tanz einfach so auszulassen und später, wenn man nicht mehr in der Stimmung der Arbeit steckt, ihn zu machen?‹ Aber Strauss lachte sein leichtsinniges Lachen: ›Dös krieg i schon.‹ Aber er hat es nicht gekriegt, denn der Tanz ist das einzig Schwache in dieser Partitur – nur eine Kompilation des Übrigen. Mahler war völlig bezwungen. Man kann eben alles wagen, wenn man das nötige Genie hat, Unglaubliches glaubhaft zu machen.«⁸

Mahler muss in der Tat beeindruckt gewesen sein. Ohne jemals die Partitur studiert zu haben, versuchte er wohl maßgeblich aufgrund der in Straßburg erhaltenen Klangeindrücke, *Salome* an der Wiener Staatsoper aufzuführen, was an der Zensur und schließ-

- 7 Brief Wagners vom 6. Juni 1855 an Bereitkopf & Härtel, in: Richard Wagner: Sämtliche Briefe, hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Bd. 7, Leipzig 1988, S. 202f. Allerdings entspricht Wagners Vorstellung eines primär auf Spielbarkeit ausgerichteten einfachen Klavierauszugs kaum dem Strauss'schen Anspruch auf orchestrale Wirkung. Vgl. zu Wagners Haltung gegenüber Klavierauszügen Hinrichsen: Ohne »falsche Pietät«, S. 161–171.
- 8 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, S. 111f. (später unter dem Titel: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt a. M. 1971). Vgl. auch die Ausführungen in Herta Blaukopf: *Rivalität und Freundschaft. Die persönlichen Beziehungen zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss*, in: *Gustav Mahler/Richard Strauss: Briefwechsel 1888–1911*, hg. von Herta Blaukopf, München 1980, S. 129–220, insbes. S. 184. In ihren späteren Lebenserinnerungen zeigt sich Alma Mahler Strauss gegenüber deutlich generöser und spricht den Wandel ihrer Einstellung an: »Erhaben über diesem ephemeren Dunst steht Richard Strauss, der die ganze Gesinnungsheuchelei niemals mitgemacht hat. Der [...] jetzt einfach recht hat, weil er Musik ins Blaue machte und mit äußerster Meisterschaft seine Terzenmelodien von primitivster Beschaffenheit bringt, wenn er glaubt, genug ›interessant‹ gewesen zu sein. Früher einmal meinte ich, er habe unrecht. Heute weiß ich – er hat absolut recht.« Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1960, S. 228.

lich an der Beendigung seines Engagements als Wiener Hofoperndirektor scheiterte, sodass *Feuersnot* die einzige Strauss-Oper blieb, die er jemals vollständig dirigierte. Es ist dabei schwer zu ermitteln, worum es sich bei dem Manuskript, von dem Alma Mahler berichtet, genau gehandelt haben könnte. Obwohl die Komposition von *Salome* noch nicht abgeschlossen war, scheint es Strauss bewusst für die Begegnung mit Mahler mitgebracht zu haben: ob es sich dabei um das Klavierskizzenmaterial oder bereits um die Partitur selbst handelte, ist schwer zu beantworten. Otto Singers Klavierauszug war gerade im Entstehen und erschien erst im September 1905 im Druck.

Das Vorspielen eigener Werke zu Werbezwecken, um wichtige Aufführungen zu erhalten, war selbstverständlicher Usus. Herta Blaukopf vermutet eine solche Präsentation Strauss' gegenüber Mahler auch bei *Feuersnot*, während einer Begegnung in Wien.⁹ Bei *Elektra* ist dies über eine Erinnerung Strauss' belegt, vermutlich im Winter 1906/07, als das Werk bereits weit fortgeschritten war: »Ein Stück, vor dem auch Gustav Mahler (es war das letzte, was ich ihm vorspielte) nicht mehr mitkonnte.«¹⁰

Auch Mahler kannte solche Erlebnisse aus der anderen Warte, wie er Strauss gegenüber noch in seiner Hamburger Zeit berichtete. Das Vorspiel von *Todtenfeier* (dem späteren Eröffnungssatz seiner *Zweiten Sinfonie*) vor Hans von Bülow scheint ihn dabei aufgrund des Unverständnisses des Gegenübers besonders bewegt zu haben; mehrfach findet sich diese Episode in Briefen und Aufzeichnungen: »Dieses ewige fruchtlose Herumhausiren damit. – Vor 8 Tagen hat Bülow beinahe seinen Geist aufgegeben, während dem ich ihm daraus vorgespielt.«¹¹

Beide lernen so auch gegenseitig ihre Werke kennen. Strauss berichtet mehrfach von der eingangs zitierten Erstbegegnung mit Mahlers *Erster Sinfonie* im gemeinsamen vierhändigen Partiturspiel mit Hermann Levi. Auch die erste persönliche Begegnung der beiden begann mit der gegenseitigen Vorstellung eigener Arbeiten. Strauss berichtet Hans von Bülow 1887 von seiner neuen Bekanntschaft mit Mahler und erwähnt dessen Vortrag des ersten Aktes seiner Bearbeitung von Carl Maria von Webers *Die drei Pintos* »in heller Begeisterung.«¹² Das Zusenden eigener Werke erfolgte in den 1890er-Jahren mehrfach, Mahler erhielt Strauss' *Guntram* zur Ansicht, Strauss studierte als selbsterklärter »Partiturforschmeister« Mahlers *Zweite* und *Dritte Sinfonie*.¹³ Er bedankt sich für die

9 Blaukopf: *Rivalität und Freundschaft*, S. 165.

10 Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, S. 141; vgl. auch Blaukopf: *Rivalität und Freundschaft*, S. 198 und 208.

11 Mahler an Strauss im Oktober 1891, in: Mahler/Strauss: *Briefwechsel*, S. 16.

12 Willi Schuh/Franz Trenner: Hans von Bülow – Richard Strauss. *Briefwechsel*, in: Richard Strauss *Jahrbuch* 1954, Bonn 1953, S. 7–88, hier S. 60. Strauss war zunächst des Lobes voll; nach Bülows vernichtendem Urteil schwenkte er unverzüglich um. Vgl. Blaukopf: *Rivalität und Freundschaft*, S. 137.

13 Mahler/Strauss: *Briefwechsel*, S. 51 und 57.

Übersendung letzterer, die er von Mahler als Partitur und Klavierauszug erhielt, und weiß auch die Arbeit des Arrangements von Mahlers Hamburger Freund Hermann Behn zu schätzen: »Auch der Klavierauszug Behns ist ein kleines Meisterwerk.«¹⁴

III Welte-Aufzeichnungen von Strauss und Mahler Dass Aufnahmen beider Komponisten für das Welte-Mignon-System existieren, ist ein Glücksfall für die Forschung. Im Folgenden sollen aus diesem Quellenfundus einige exemplarische Beispiele herausgegriffen werden, die einerseits Möglichkeitsräume der Klavierreduktion ausleuchten und andererseits Rückschlüsse auf Phrasierung, Tempogestaltung und -modifikation zulassen.

Durch einen an der Berner Fachhochschule entwickelten Rollenscanner und ein Software-Tool (RollEditor) zur Darstellung und Auswertung der Rollen¹⁵ haben sich für eine solche Betrachtung neue analytische Möglichkeiten eröffnet, die hier insbesondere hinsichtlich der Tempogestaltung fruchtbar gemacht werden sollen, indem Relationen unterschiedlicher Geschwindigkeiten sowie Fragen von Mikro-Timing exakt auslesbar werden.¹⁶

Nicht sicher bestimmbar ist dabei die Frage des realen Tempos des Aufnahmevorgangs, da die Spieldauer der Welte-Rollen veränderbar ist. Es existieren zwar je nach System und Rollentyp empfohlene Ablaufgeschwindigkeiten beziehungsweise Standardgeschwindigkeiten der Rollenrotation, doch es bleibt unklar, ob sie exakt dem Tempo des Aufnahmevorgangs entsprechen. Die Geschwindigkeit des Abrollvorgangs ändert sich zudem bei längeren Rollen. Dazu kommen verschiedene Unwägbarkeiten sowohl während des Aufnahmeverfahrens (das bis aus auf den heutigen Tag nicht in allen Einzelheiten rekonstruierbar ist) als auch bei der Klangreproduktion, die sorgfältig reflektiert werden müssen.¹⁷ Neben dem Tempo betrifft dies gewisse Klaviereffekte (wie

14 Ebd., S. 51.

15 Vgl. die Welte-Forschungsprojekt-Serie »Wie von Geisterhand«, www.hkb-interpretation.ch/projekte/wie-von-geisterhand-1 sowie »Recording the soul of piano playing«, www.hkb-interpretation.ch/projekte/recording-the-soul-of-piano-playing.html und »Der virtuelle Welte-Flügel«, www.hkb-interpretation.ch/projekte/der-virtuelle-welte-fluegel.html (letzter Zugriff jeweils 15. Februar 2019).

16 Für methodische Beratung sei Manuel Bärtsch herzlich gedankt. Vgl. auch dessen Beitrag in diesem Band, S. 49–70.

17 Aus diesem Grund spielt eine fundierte Quellenkritik, Methodensorgfalt und Kenntnis der technisch-mechanischen Apparatur und ihres Einflusses auf die Klangwiedergabe in der Welte-Forschung eine wichtige Rolle; vgl. dazu die Beiträge von Sebastian Bausch (S. 71–91) und Manuel Bärtsch in diesem Band sowie Kai Köpp: Interpretationsanalyse an Welte-»Künstlerrollen«. Ein quellenkritischer Versuch am Beispiel von Debussys Einspielungen, in: Claude Debussys Aufnahmen eigener Klavierwerke, hg. von Tihomir Popovic, in Vorb. bei Steiner in Stuttgart.

vollgriffige Tremolofiguren, die im Pianissimo nicht originalgetreu reproduziert sind), dynamische Gewichtung (bei gleichzeitig erklingenden Tönen nur bedingt möglich) und das Pedal, welches zwar exakt im Moment des Drückens respektive Loslassens erfasst wird, jedoch nicht in Nuancierungen wie etwa einem Halb-Pedal wiedergegeben werden kann. Zudem unterscheidet sich durch den Zeitabstand von gut hundert Jahren zwangsläufig die Klangsituation des originalen Aufnahme-raums und -instruments von jener der heutigen Wiedergabe, sodass gewisse pianistische Entscheidungen (Anschlag, Pedalisierung, Dynamik) nicht identisch rekonstruierbar sind.

IV Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5 cis-Moll Am 9. November 1905 nahm Mahler vier Rollen für das Welte-Mignon-System auf (WR 767–770): »Ging heut' morgen über's Feld« aus *Lieder eines fahrenden Gesellen*, »Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald« aus *Des Knaben Wunderhorn*, den Finalsatz »Das himmlische Leben« aus der *Vierten Sinfonie* (ebenfalls ein früheres *Wunderhorn*-Lied), sowie, als neueste Komposition, den ersten Satz aus der gerade ein Jahr zuvor uraufgeführten *Fünften Sinfonie*.¹⁸ Als einzige Komposition, die nicht auf eine Klavierfassung zurückzuführen ist, sei das mit Abstand umfangreichste letzte Klangbeispiel zur näheren Betrachtung ausgewählt.

Die Drucklegung der Partitur der *Fünften Sinfonie* ist kompliziert. Wichtig für die Untersuchung der Welte-Einspielung ist, dass im Jahr der Aufnahmen keine gedruckte Partitur existierte, die den zahlreichen Veränderungen Rechnung trug, die Mahler durch die Erfahrungen der Aufführungen seit der Uraufführung im Oktober 1904 bereits vorgenommen hatte. Es existieren mehrere Exemplare der Dirigierpartitur (unter anderem Mahlers mittlerweile verschollenes »Handexemplar«, dessen Revisionen jedoch übertragen wurden) mit Retuschen sowohl von Mahler selbst als auch von nicht näher zu ermittelnden Kopisten.¹⁹

18 Mahler, Reinecke, Grieg *Today Playing all Their 1905/1906 Interpretations of Own and Other Works* (The Welte Mignon Mystery, Vol. 15), Tacet 2010.

19 Vollständig wird diesem Umstand erst in der kritisch-wissenschaftlichen Gesamtausgabe durch Erwin Ratz 1964 Rechnung getragen, die seit 1989 in einer durch dessen Schüler Karl Heinz Füssl revidierten Ausgabe vorliegt; eine weitere Neuausgabe erfolgte 2002 durch Reinhold Kubik im Rahmen der Neuen Kritischen Gesamtausgabe: *Gustav Mahler: Symphonie Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester*, Kritische Neuausgabe von Reinhold Kubik, Frankfurt a. M. 2002 (Sämtliche Werke, Bd. 5). Siehe zur Entstehungsgeschichte und Drucklegung Eberhardt Klemm: *Zur Geschichte der Fünften Sinfonie von Gustav Mahler. Der Briefwechsel zwischen Mahler und dem Verlag C. F. Peters und andere Dokumente*, in: *Jahrbuch Peters* 1979, Leipzig 1980; Sander Wilkens: *Mahlers Triester Dirigier-Partitur*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung*, Nr. 19, Wien 1988. Eine Zusammenfassung findet sich bei Karl Heinz Füssl: *Vorwort*, in: *Gustav Mahler, Symphony 5, cis-Moll*, hg. von Erwin Ratz, rev. von Karl Heinz Füssl, London u. a. 1989, S. III–XI.

Aus welcher Ausgabe Mahler also seine Welte-Aufnahme spielte, ist nicht zu ermitteln, sicherlich jedoch nicht aus dem gedruckten Klavierauszug.²⁰ Zwar wäre eine Klavierskizze denkbar; da jedoch keinerlei Skizzen und Entwürfe Mahlers zur Fünften Sinfonie mehr existieren, ist auch dies nicht zu beantworten. Am wahrscheinlichsten scheint das Spiel aus einem gedruckten Partiturexemplar mit oder ohne zusätzliche Annotationen.

Die Wiedergabe des gesamten Satzes dauert in der Audioaufnahme des Labels Tacet von 2010 13:40 Minuten; dies entspricht mit kleiner Abweichung der Gesamtdauer von 13:58 Minuten, welche die RollEditor-Software für die Wiedergabe bei eingestellter Standardgeschwindigkeit angibt. Mahlers Freund Hermann Behn, der in seiner Partitur die Dauern der einzelnen Sätze während der Proben zur Hamburger Aufführung der Sinfonie im März 1905 notierte, gibt derweil für den ersten Satz 12 Minuten (ohne Sekundenangaben) an.²¹ Sichere Aussagen können, wie bereits eingangs vermerkt, zum tatsächlichen Tempo bei der Aufzeichnung der Rolle nicht getroffen werden, eine schnellere Einspielung, die sich eher im Rahmen der Hamburger Aufführung bewegt, ist durchaus möglich.

Im Folgenden sollen drei Beispiele exemplarisch herausgegriffen werden, um die mögliche Aussagekraft der Rolle als interpretationsanalytische Quelle zu diskutieren.

Die Fanfare Die berühmte cis-Moll-Eröffnungsfanfare, die einen Verweiszusammenhang zu ungarisch-österreichischen Militärsignalen, dem »Generalmarsch«²² bis hin zum zweiten Satz von Haydns Sinfonie G-Dur, Hob I/100 (»Military«) eröffnet, lässt sich auf dem Klavier nur in Einschränkung nachahmen – wir wissen nicht, ob Mahler seine Absicht voll traf oder nicht. In der bereits erschienenen Dirigierpartitur, die deutlich von der Studienpartitur von September 1904 abweicht, definiert Mahler den gewünschten Vortrag: »Die Auftakt-Triolen dieses Themas müssen stets etwas flüchtig (quasi accel.)

- 20 Eine Fassung für Klavier zu zwei Händen fertigte Otto Singer erst nach 1920 an. Bereits zu Mahlers Lebzeiten – in gegenseitiger Absprache und prüfender Durchsicht seinerseits – entstand eine vierhändige Fassung: *Symphonie von Gustav Mahler, für Pianoforte zu vier Händen bearb. von Otto Singer, Leipzig 1904*. Dass Mahler daraus spielte, ist wenig wahrscheinlich, denn *Primo* und *Secondo* sind traditionell auf getrennten Seiten notiert und bieten keinen Gesamtüberblick über das musikalische Geschehen.
- 21 Vgl. Füssl: Vorwort, S. xxiii. Betrachtet man zudem unterschiedliche Einspielungen der Sinfonie im weiteren Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts ergibt sich eine Spanne von 12:20 (Gustav Mahler: *Symphony No. 5*, Gürzenich Orchester Köln; François-Xavier Roth, *harmonia mundi* 2017 (hmm 905285) bis zu 14:28 (Gustav Mahler: *Symphonie No. 5*, Wiener Philharmoniker; Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 1988 (00289 477 6334).
- 22 Barbara Meier: Fünfte Sinfonie, in: *Gustav Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart/Weimar 2010, S. 269–285, hier S. 270. Darüber hinaus verweist Mahler bereits in der Vierten Sinfonie auf dieses Thema.

nach Art der Militärfanfaren vorgetragen werden.«²³ Auffällig in der Klavieraufnahme ist aber, dass Mahler sich hinsichtlich der Dynamik an die ursprüngliche (auch dort später geänderte) Fassung der Erstaussgabe der Studienpartitur hielt, die die Zielnoten nur mit Akzenten und erst den Terzton *e* in Takt 3 mit einem *Sforzato* versieht.²⁴ Das Zurückgehen ins *Piano* zu Beginn der folgenden Triolenachtel ist nicht wahrzunehmen, ebenso wenig sind es die später hinzugefügten *Crescendo*-Gabeln bei jeder Figur. Entweder experimentierte Mahler in dieser Zeit mit unterschiedlichen Realisierungen, denkbar wäre aber auch, dass der auf dem Klavier ebenfalls durchaus diffizile Beginn Mahler nicht so gelang wie gewünscht, weil die fehlende Sensibilität des Klavieranschlags oder auch des dynamischen Aufzeichnungsverfahrens – eine streng gehütete und bis heute nicht gelüftete Errungenschaft der Firma Welte – eine feinere Gestaltung verhinderte. Die Flüchtigkeit der Triolen ist durchaus wahrnehmbar, die zweite und dritte Triolengruppe erfolgt jeweils deutlich hinter der notierten Viertelzahlzeit. Lassen die ersten beiden Gruppen kurzen Raum zwischen dem letzten Triolenachtel und dem Zielton auf der ersten Zahlzeit des Taktes, ist der Zielton *e'* in Takt 3 direkt an die Fanfarentriole gesetzt; dies ist auch im Rollenbild klar erkennbar. Erst die letzten drei Figuren ab Takt 4 realisieren das geforderte quasi *accelerando* und lassen die Steigerung in die höhere Oktave drängender wirken. Mahler teilt den Beginn der Fanfare somit in den stabileren ersten Teil der Grundtonrepetition und den zielgerichtet entwickelnden des *cis*-Moll-Akkordaufbaus.

Die Doppelpunktierungen ab Takt 9 sind in militärischer Schärfe deutlich artikuliert. Während die meisten Solotrompeter auf Orchesteraufnahmen des 20. und 21. Jahrhunderts hier entweder das Anfangstempo halten oder noch häufiger sogar entschleunigen (meist um circa 3–4%, wie etwa bei Pierre Boulez und den Wiener Philharmonikern,²⁵ in der Aufnahme mit Leonard Bernstein und demselben Orchester sogar um knapp 7%), macht Mahler das Gegenteil: Er zieht das Tempo um über 10% an (in der Messung des *RollEditors* von 63 Schlägen pro Minute auf über 70). Diese nur als bewusste Gestaltungsidee erklärbare Lösung (die auf keiner mir bekannten Aufnahme ein Äquivalent findet) ergäbe durchaus Sinn: Sie führt die Steigerungsidee der gedrängter gespielten Triolenfiguren der Takte 5–8 fort, die ihre Entsprechung in der kompositorischen Anlage der Linie findet, insbesondere durch die zunehmende Steigerung des

23 Erstaussgabe der Dirigierpartitur, Leipzig 1904 (Editionsnummer 3082, Plattennummer 8951), S. 2.

24 Erstaussgabe der Studienpartitur, Leipzig 1904 (Editionsnummer 3087, Plattennummer 9015). Auch in der Studienpartitur wurde diese Ausgabe später angeglichen; sie findet sich jedoch identisch in Singers Klavierauszug für vier Hände. Das Autograph enthielt nur die (später geänderte) dynamische Bezeichnung *forte*.

25 Gustav Mahler: *Symphonie No. 5*. Wiener Philharmoniker; Pierre Boulez, Deutsche Grammophon 1997 (453-416-2).

In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

a) *p* *sf*

b) *p* *sf* *sf* *sf*

5 *sf* *molto* *f* *f*

*) Die Auftakt-Triolen müssen stets etwas flüchtig (quasi accel.) nach Art der Militärfanfaren vorgetragen werden.

ABBILDUNG 1 Gustav Mahler: 5. Sinfonie, 1. Satz, Synopse der Takte 1–7. a) Druck der Erstausgabe der Studienpartitur, Leipzig 1904 (Plattensnummer 9015; auch diese wurde mit identischer Plattensnummer später angeglichen), S. 3; b) heutige kritisch-wissenschaftliche Ausgaben ab 1964

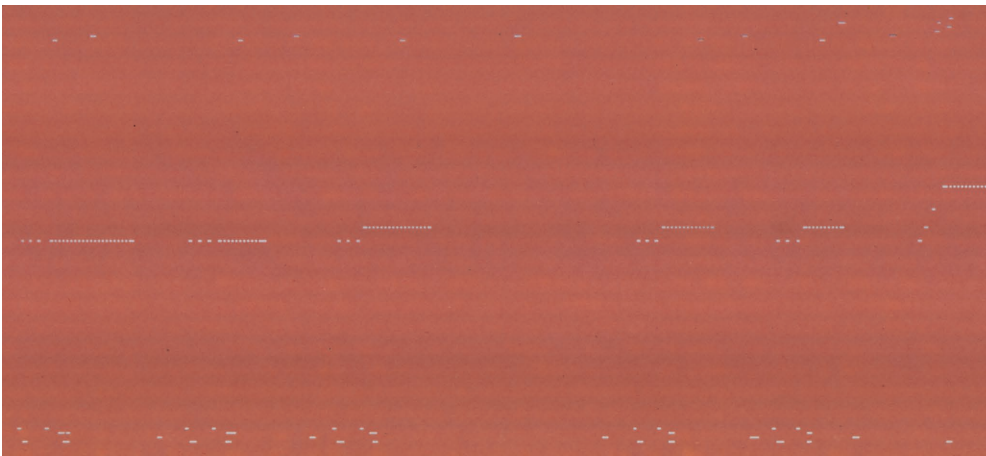


ABBILDUNG 2 Beginn der Rolle 769. Bereits mit bloßem Auge sind die verkürzten Abstände zwischen Triolenachtel und Zielton erkennbar sowie die flüchtig-gedrängten Gruppen 4–6.

Tonraumes. Mahler fordert hier bereits in der Erstausgabe der Studienpartitur explizit, die Vierteltriolen in Takt 11 »flüchtig« zu spielen, und staut die Bewegung durch die Überbindung des *e* in Takt 11/12. Diese rhythmisch-melodische und dynamische Anspannung löst Mahler in seiner Klavierinterpretation durch eine weit vor dem eigentlichen Schlag zwei gespielte Weiterführung ins *fi* in Takt 12, um weiter in den vollen A-Dur-Akkord im Fortissimo zu drängen.

Ob es sich dabei nun um Mahlers Idealvorstellung des Anfangs handelt oder einiges (zum Beispiel die ersten beiden Triolenfiguren) ungewollter Anschlagsbildung geschul-

det sein mag: Das klar erkennbare Steigerungskonzept in der Gesamtgestaltung des Tempos des Themas könnte auch für heutige Orchesterinterpretationen durchaus reizvolle Ansätze bieten.

Temporelationen Der »Klagegesang« in den Streichern ab Ziffer 2 ist seit der Dirigierpartitur vom November 1904 nach der Kölner Uraufführung mit der Bezeichnung »etwas gehaltener« zwar präzisiert, jedoch versteht sich dies relativ zum vorherigen Tempo und ohne detaillierte Angaben zu Freiheiten und Tempofluktuationen innerhalb der Phrasengestaltung.

Etwas gehaltener
I.II. a2

[VI.2, T. 35–38: in den Druckfassungen 1904] *Vorschläge so schnell als möglich

ABBILDUNG 3 Gustav Mahler: 5. Sinfonie, 1. Satz, Takt 33–53

Mahler beendet den ersten Teil nach vorheriger leichter Beschleunigung in Takt 30/31²⁶ im Tempo des Anfangs. Er spielt diese letzten Takte (Takt 32–34) ohne jegliche Verzögerung, im Gegensatz zu den meisten neueren Aufnahmen, die hier retardieren. Die neue melodische Linie der Violinen beginnt er dann mit Verzögerung des Auftaktes zu Takt 35 in einem um knapp 13 % Prozent minimierten Tempo. Viele Orchesteraufnah-

26 Die meisten Aufnahmen gehen hier im Tempo ebenfalls zurück.

men haben zwar ein ähnliches Verhältnis, Mahlers Zurücknahme ist dabei aber vergleichsweise groß – in der exemplarischen Auswahl der untenstehenden Tabelle (die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit hegt) wird sie nur von Leonard Bernsteins Tempowechsel übertroffen.

Aufnahme	Tempo vor Ziffer 2 (Mittelwert)	Tempo ab Ziffer 2 (Mittelwert)	Temporeduktion in Prozent
Mahler 1905	63 ²⁷	55	13 %
Bernstein 1988	55	47	15 %
Boulez 1997	61	55	10 %
Ozawa 1990 ²⁸	60	53	10 %
Abbado 1993 ²⁹	57	51	11 %
Gielen 2000 ³⁰	63	56	12 %
Jansons 2017 ³¹	62	57	8 %
Roth 2017	60	60	0 %

**TABELLE Gustav Mahler: 5. Sinfonie, 1. Satz,
Tempoverhältnis bei Ziffer 2 (Takt 35)³²**

Das neue Tempo ($\text{♩} = 55$ Schläge pro Minute) bleibt im folgenden Teil als Mittelwert zwar erhalten, wird allerdings permanent nuanciert: Bereits ab dem dritten Takt des Tempos (Takt 37/38) wird es noch weiter zurückgenommen, um ab Takt 39 bei den Akzenten auf den Tonrepetitionen und der insistierenden Begleitfigur in Klarinetten, Fagotten und Bratschen anzuziehen ($\text{♩} = 57$ Schläge pro Minute). Im Nachsatz des Themas ab Takt 43 wird Mahler wieder langsamer, geht bei den repetierten Punktierungen deutlich unter den Mittelwert ($\text{♩} = 52$), um bei der erreichten Durterz der Tonikaparallele (Takt 49) wieder bei diesem zu landen.

- 27 Wie bereits dargestellt, haben die absoluten Tempowerte bei den Welte-Aufnahmen im Gegensatz zu den Audioaufnahmen keinen Anspruch auf die tatsächliche Repräsentation des erfolgten Spieltempos. Nur das Verhältnis ist ein messbarer Wert.
- 28 Gustav Mahler: *Symphony No. 5*, Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa, Decca 1991 (470 879-2).
- 29 Gustav Mahler: *Symphonie No.5*, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 1993 (0289 437 7892 3).
- 30 Gustav Mahler: *Symphony No. 5*, Michael Gielen, Conductor, SWR Symphonieorchester Baden-Baden und Freiburg, hänssler classic 2003 (CD 93.101).
- 31 Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 5*, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Mariss Jansons, br-klassik 2017 (900150).
- 32 Während die Tempoverhältnisse durch die digitale Rollenanalyse exakt bestimm- und ausmessbar sind, sind die ermittelten Werte der Audioaufnahmen – bestimmt durch Tapping mittels Sonic Visualizer und durch Metronom-Messungen in Audio-Sequenzern – einer gewissen subjektiven Unwägbarkeit ausgesetzt. Vgl. dazu auch den Beitrag von Lukas Näf in diesem Band, S. 180–192.

Mahler gestaltet das Tempo also insgesamt sehr viel beweglicher als in fast allen mir bekannten neueren Orchesteraufnahmen der Stelle. Eine vergleichbare Zurücknahme des Nachsatzes findet sich in den obengenannten Aufnahmen nur bei Michael Gielen. Richard Strauss hebt als eine besondere Qualität des Dirigenten Mahler dessen Feingefühl bei Tempomodifikationen und -nuancierungen hervor; die hier genannte Stelle könnte man dafür als Beleg nehmen.³³ Im Gegenzug findet sich bei Mahler keinerlei Ritardando in den abschließenden Takten der Passage (ab Takt 51). Fast alle Aufnahmen verlassen hier das Tempo, mit auffällig großem Ritardando bei Boulez und Gielen. Mahlers Genauigkeit in Tempo- und Vortragsbezeichnungen scheint sich hier zu bestätigen: Deutliche Veränderungen sind fast immer klar angegeben, folglich verbleibt er hier im Tempo. Die auf der Klavieraufnahme erkennbare flexible Gestaltung des Tempos ist dagegen so fein, dass sie sich einer schriftlichen Fixierung entzieht.

Auffällig ist Mahlers Gestaltung des Tempowechsels bei Ziffer 7 (»Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild.«), der die stärkste Beschleunigung des gesamten Satzes darstellt. Hier weicht er von heute üblichen Interpretationen deutlich ab.

Mahler beschleunigt um etwas über 30 %, allerdings nicht gleich, sondern indem sich die ersten Takte wieder in Form der beständigen Tempomodifikationen unter dem später etablierten Mittelwert befinden, der erst ab Takt 160 erreicht wird. Dafür findet sich später, in Takt 174 zu dem crescendoenden Achtellauf der Violinen im Fortissimo, ein zusätzliches (nicht verzeichnetes) Accelerando um weitere 25 %, das wenige Takte später sofort zurückgenommen wird, um sich in Takt 181 wieder beim Mittelwert des neuen Tempos einzupendeln. Die entsprechenden Verhältnisse sind in sämtlichen untersuchten Audio-Aufnahmen deutlich höher: Sie liegen zwischen 41 % (bei Pierre Boulez) und 87 % (bei Leonard Bernstein), meist aber bei etwa 60 %, was auch den Durchschnittswert abbildet. Dafür kennen die meisten Aufnahmen kein weiteres Accelerando im Verlauf, einige ziehen das Tempo leicht an, jedoch einige Takte vor Mahlers Beschleunigung in Takt 174. Abermals zeigt sich in allen Orchesteraufnahmen ein mehr geradliniger Tempoverlauf, der die Fluktuationen auf kleinerer Ebene nicht kennt; dafür werden die Tempokontraste sehr viel schärfer gezeichnet als bei Mahler selbst.

Die vergleichsweise geringe Temposteigerung mag indes auch pianistischen Umständen geschuldet sein. Der Satz ist bis zu Ziffer 7 für geübte Partiturspielerinnen relativ gut realisierbar, dann folgt die erste Stelle, deren Komplexität die Darstellbarkeit am Klavier übersteigt. Weil aber die Partitur in dieser Vielschichtigkeit dank der Interpretationsanmerkung »Geigen stets so vehement als möglich« Orientierungshilfe gibt, ließe sich die Passage durch Mahlers Beschränkung auf die zentralen Schichten jedoch durchaus auch am Klavier in höherem Tempo spielen.

33 Von Bülow/Strauss: Briefwechsel, S. 54.

V Richard Strauss: Fragmente aus Salome Von Strauss existieren vier Welte-Rollen mit Orchestermusik,³⁴ die allesamt am 15. und 16. Februar 1906 aufgezeichnet wurden.³⁵ Die Rolle mit der Nummer 1182 und dem Titel »Salome. Fragmente aus der Oper«³⁶ enthält dabei zwei kurze Ausschnitte aus Salomes erotischen Werbegesängen an Jochanaan in der dritten Szene, WR 1183 enthält die Tanzszene der gleichen Oper, die sich als einzige längere Instrumentalmusik der Oper ideal zum Partiturspiel eignet. Ebenso verhält es sich mit dem finalen Orchesterintermezzo aus *Feuersnot*, das auf WR 1185 aufgezeichnet ist. WR 1184 enthält eine Passage aus *Ein Heldenleben* op. 40.

Bereits die Auswahl zeigt das marktstrategische Denken der Firma Welte und von Strauss. Die jüngste Oper *Salome*, die im Dezember des Vorjahres uraufgeführt wurde, zeichnete sich bereits als großer Erfolg auf der Bühne ab, nur *Der Rosenkavalier* sollte wenige Jahre später ein ebenbürtiges Echo hervorrufen. Alle Klavierrollen widmen sich lyrischen oder erotischen Passagen, einer Sphäre, die von Zeitgenossen als Markenzeichen des Komponisten wahrgenommen wurde³⁷ und mit deren sittlich-moralischen Grenzen Strauss spielte – und sie (in der musikalischen Darstellung eines sexuellen Aktes in der eingespielten Schlusszene aus *Feuersnot* und insbesondere im Sujet der Oper *Salome*) bewusst überschritt. Zudem präsentiert sich Strauss als erfolgreicher Komponist jener Gattungen, für die ihn das Publikum kennt und schätzt: die noch relativ jungen Opernwerke einerseits und die bereits etablierten sinfonischen Werke andererseits, hier repräsentiert durch *Ein Heldenleben* als eines der ausgreiftesten, umfangreichsten und bekanntesten Werke.

Im Folgenden soll die erste der beiden Szenen aus *Salome* (WR 1182) eingehender thematisiert werden. Strauss wählte zum einen den Abschnitt »Jochanaan! Ich bin verliebt in deinen Leib« (Ziffer 90,2–96) und zum anderen »Dein Haar ist grässlich! [...] Deinen Mund begehre ich, Jochanaan« von Ziffer 110 bis 122,4 (mit hinzugefügtem tonikalem Schluss nach B-Dur³⁸).

34 Daneben nahm Strauss auf vier Rollen die ersten Stücke aus seiner frühen Klavierkomposition *Stimmungsbilder* op. 9 auf (WR 1186–1189).

35 Siehe Online-Verzeichnis der Welte-Mignon Reproduktionsrollen www.welte-mignon.de/kat (abgerufen am 27. November 2018).

36 Für den englischsprachigen Markt erschien sie in der Reihe mit dem sprechenden Werbeslogan »The master's fingers on your piano« unter dem Titel: *Fragments from »Salome«*. Strauss played by Richard Strauss.

37 Vgl. Paul Bekker: *Das Musikdrama der Gegenwart*, Stuttgart 1909, S. 38f.

38 Im Fortgang der Oper bleibt das f" der Dominante F⁷ im Tremolo stehen und wird von Jochanaan mit den Worten »Niemals, Tochter Babylons, Tochter Sodoms« zunächst nach Des-Dur geführt, um an diesem Zentralton entlang einen tonal komplexen Verlauf zu nehmen, der Salomes milde, kadenzenorientierte Tonsprache eines sinnlich-erotischen Werbens konterkariert.

Bereits beim bloßen Hören zeigt sich ein anderer Ansatz der Orchesterdarstellung: Während Mahler akribisch umzusetzen sucht, was auf dem Klavier in puncto Stimmenanzahl, Oktavregister und Vollstimmigkeit partiturgetreu darstellbar ist (was bis Ziffer 7 relativ gut möglich ist und erst dann zu großen Kompromissen zwingt), verfolgt Strauss von Anfang an gar nicht diese Absicht. Er fügt tiefe Begleittöne zu einer anfangs eigentlich basslosen Klanggestaltung hinzu, um das innewohnende Tänzerische zu betonen, er verändert Registerlagen, ergänzt auch dort Tremolofiguren, wo das Orchester Streicherakkorde vorsieht, um dem Klavierklang eine vergleichbare Spannung und Bewegtheit zu geben. Teilweise werden auch melodische Führungen geändert, etwa in Ziffer 93,3, wenn Salomes Gesangslinie auf der Quinte cis' - fis' einen Ruhepunkt findet, den Strauss im Klavier ins obere Komplementärintervall fis' - cis' versetzt.

Dieser Ansatz ist natürlich auch der anderen Idee des Orchesterklanges geschuldet, der bei Strauss vielfach aus polyphon und heterophon aufgefächerten Unschärfen resultiert, während bei Mahler zu Beginn des Kopfsatzes der 5. Sinfonie ein klarer, durchsichtiger Orchesterklang überwiegt. Allerdings erklärt dies die Unterschiede nur teilweise: Im weiteren Verlauf des Mahler'schen Satzes gäbe es vielfach Möglichkeiten, über Tremoloeffekte und eigenständige Klavierfiguren die Vielheit der Schichten und Ereignisse zu simulieren; Mahler entscheidet sich jedoch bevorzugt für die Reduktion und das Darstellen der ihm relevanten Ebenen. Zudem scheint Mahlers Aufnahme das Resultat einer eingehenden Beschäftigung mit der Übertragungsarbeit auf das Klavier gewesen zu sein, entweder in einem Übeprozess am Instrument oder durch eine sehr bewusste Planung bei der Partiturdurchsicht, während im Falle Strauss' ein unbedarfteres Spiel vorliegt, dem keine aufwendige Übephase vorausgegangen zu sein scheint. Nicht nur, dass sich dies mit der obigen Äußerung Strauss' zur fehlenden Übedisziplin deckt, sein Klavierspiel lässt zudem relativ unbekümmert Unsauberkeiten und Abweichungen zu, die kaum als intentional zu deuten sind.

Bei Strauss entsteht ein relativ freies Arrangement, auch im Verhältnis zur Singstimme Salomes: Strauss spielt meist nur das Orchester, das wie für seinen Orchestersatz üblich, zwar teilweise Salomes Singstimme in instrumentalen Verdopplungen enthält, meist aber nur in gröberer Linienführung. In einigen Passagen, wo der Orchesterpart aus reiner Akkordbegleitung besteht (etwa Ziffer 93,2 f. sowie 93,6), ergänzt er dann für die Vollständigkeit des Klangergebnisses die Sopranstimme. Nach Alma Mahlers Überlieferung (siehe oben) ist davon auszugehen, dass er in einer regulären Präsentation seiner Opern am Klavier, wie jener in Straßburg für das Ehepaar Mahler, die Vokalstimme tatsächlich in oktavierter Form (und eventuell zwischen voller Stimme und Andeutung wechselnd) dazu gesungen hätte. Dass Strauss auch während der Welte-Einspielung so verfuhr, ist nicht unwahrscheinlich und würde bestimmte leichte Tempoverzögerung bei textreichen Passagen plausibel machen.

Wie im Falle Mahlers kann auch bei Strauss die Frage nach einer der Einspielung zugrunde liegenden Ausgabe nicht beantwortet werden. Der Klavierauszug Singers existierte bereits und Strauss arbeitete bei eigenen Opern durchaus auch mit von ihm annotierten Klavierauszügen, die ohnehin stets nach Durchsicht und Rücksprache mit ihm veröffentlicht wurden. Eine besondere Nähe oder Orientierung an Singers Satz ist jedoch nicht erkennbar. Genauso gut wäre auch ein Spiel aus der Partitur selbst oder gar auswendiges Spiel denkbar; bei aller Freiheit folgt er allerdings dem musikalischen Verlauf taktgetreu.

Besonders interessant ist auf diesen Aufnahmen die Tempogestaltung. Zwar kann die tatsächliche Dauer der Aufnahme von 1906 auch hier nicht ermittelt werden,³⁹ es ist jedoch von einer relativ zügigen Tempowahl auszugehen: Gemessen an der Kürze der Szene bliebe die Aufnahme auch bei deutlicher Herabsenkung der Standardgeschwindigkeit der Rollenrotation klar über dem Tempo aller mir bekannten Gesamtaufnahmen der Opern, die alle über 1:44, die meisten etwa 1:50 Minuten benötigen.

Dies liegt in erster Linie an Strauss' relativ geradliniger Interpretation. Die von allen Orchestern und Sängerinnen ausgeführten (und allesamt nicht notierten) Ritardandi der Szene sowie der geforderte Tempowechsel bei Ziffer 91,2 (»Etwas ruhiger beginnend«) erfolgen in Strauss' Klavierspiel ebenfalls, jedoch in einem deutlich geringeren Ausmaß. Sie dienen allesamt der Markierung der bereits auskomponierten typisch Strauss'schen Kadenzverbreiterungen (ab Ziffer 94,8; ab Ziffer 95,2) und werden von ihm, für den das Wort ›Sentimentalität‹ keinerlei pejorative Konnotation besaß, auffallend ›unsentimental‹ ausgeführt. Die Rücknahme des Tempos bei Salomes Beginn »Jochanaan« (Ziffer 91,2) erfolgt nur um etwa 6% und wird im weiteren Verlauf rückgängig gemacht. Im Gegensatz zu der extremen lyrischen Verbreiterung vieler moderner Interpretationen, die den Sängerinnen zudem die Möglichkeit gibt, die relative Textdichte mit der musikalischen Sphäre des Hingerissen-Seins zu verknüpfen,⁴⁰ behält Strauss einen auffälligen Zug bei, der teilweise ganze Takteile verkürzt. So sind die Viertelpausen auf der

- 39 Bei eingestellter Standardgeschwindigkeit der Rollenrotation ergibt sich für die Passage laut Roll-Editor eine Dauer von 1:25 Minuten. In der Audio-Aufnahme des Labels Tacet, eingestellt und betreut von Hans-W. Schmitz, dauert sie 1:32. Vgl. Richard Strauss: *Today Playing his 1906 Interpretations. Selected Works by Richard Strauss (The Welte-Mignon Mystery, Vol. 3)*, Tacet 2005. Für eine adäquate Wiedergabe des Tempos spricht auch ein Spieldauervergleich zwischen Strauss' Welte-Einspielung (Tacet: 8:54 Minuten) und Orchesteraufnahme (8:39 Minuten) des Schleiertanzes. Sie weichen nur um knappe drei Prozent voneinander ab.
- 40 Insbesondere sind bei Ziffer 92,4 (»Dein Leib ist weiß wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt«) und Ziffer 94: (»nicht die Rosen im Garten der Königin, nicht die Füße der Dämmerung auf den Blättern, nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere«) große Textmengen innerhalb weniger Takte zu singen.

jeweiligen Takteins vor dem repetierten und gesteigerten Motiv Salomes⁴¹ zur Darstellung ihrer zunehmenden Verzückerung deutlich verringert. Sie wirken weniger als schwere Zählzeit eines neuen Taktes, denn als Verlängerung des vorigen, sodass der Taktschwerpunkt eher auf der jeweiligen zweiten Zählzeit des Motivbeginns liegt. Diese Interpretation ergibt insofern Sinn, als dass das Motiv zum einen ursprünglich einem tänzerischen Dreivierteltakt entstammt (in Salomes Auftrittsszene bei Ziffer 25), zum anderen ist der Taktbeginn auf der Viertelpause des Motivs im Orchester stets als Überbindung oder Beibehaltung der vorhergehenden Begleitstruktur komponiert. Geschrieben stehen also zwei 4/4-Takte, die Strauss jedoch als 5/4, gefolgt von einem 3/4 spielt. Durch die Verkürzung des ersten, längeren entsteht – zusätzlich zum Moment der asymmetrischen Unruhe – eine drängende Wirkung, die mit der Verdichtung der Faktur und der gehäuften Wiederholung des Motivs korreliert. Das beim ersten Hören ungewohnte und überraschende Interpretationskonzept lässt sich so als nachvollziehbare Ausdeutung der kompositorischen Struktur verstehen.

Schluss Trotz der eingangs erwähnten technischen Unwägbarkeiten und des daraus resultierenden Gebots zu methodischer Vorsicht bleibt eine Fülle an belastbaren Daten und aussagekräftigen Analyseergebnissen.

Tempoverhältnisse können in ihren Schwankungen klar benannt werden: Aufgrund des an der Berner Fachhochschule entwickelten Rollenscanners lassen sich diese genauestens messen. Ebenso ermöglicht die über Rollenstanzung codierte Information – gerade für die Frage der Reduktion von besonderem Interesse – die exakte Benennung dessen, was tatsächlich gespielt wurde und was nicht.

Unterschiedliche ästhetische Absichten der zwei Komponisten sind ebenso erkennbar. Beide zeigen zwar typische pianistische Umsetzungen ihrer Zeit, die sich auch in den Rollen mit Klavierliteratur finden: auffällige Arpeggierungen, vorgezogene Bassnoten oder nachklappende Oberstimmen. Bei Strauss sind diese Gestaltungsmittel jedoch viel auffälliger als Orchestereffekte eingesetzt, dies im Gegensatz zu Mahlers viel ›sauberem‹ Klavierspiel. Um die Klangpracht des Orchesters zu imitieren, sind bei ersterem fast alle schweren Bassnoten einer jeweiligen Takteins deutlich vorgezogen, der Auflösungsakkord erfolgt vielfach verzögert und aufgefächert und liegende Klangflächen werden als Klaviertremolo umgesetzt. Mahler ist dagegen bestrebt, die Stimmverläufe klar darzustellen, Nebenstimmen vollständig auszuspielen und kontrapunktische Ver-

41 Es besteht aus drei Viertelnoten und einer übergebundenen Halben (Ziffer 93 »Dein Leib ist weiß«; Ziffer 93,4 »Die Rosen im Garten« und so weiter). Dieses Motiv ist Salome seit ihrer Auftrittsszene ab Ziffer 25 in permanenter Variantenbildung als weitere musikalische Charakterisierung zugeordnet.

hältnisse oder die Gleichzeitigkeit mehrerer Schichten durch die Konzentration auf wesentliche Hauptstimmen darzustellen.

Bei Strauss böte es sich an, die gewonnenen Erkenntnisse mit den erhaltenen Audiodokumenten von Strauss als Dirigent zu vergleichen, existiert doch vom »Schleiertanz« neben der Rollenaufzeichnung auch eine Audioaufnahme mit den Berliner Philharmonikern aus dem Jahr 1928. Bei Mahler sind die Welte-Rollen dagegen die einzige Möglichkeit, sich über Klangdokumente einem der bekanntesten Dirigenten seiner Zeit zu nähern.

Es wäre ferner lohnenswert, die hier aufgezeigten Fragen und Ansätze auf das umfassende Korpus von Welte-Rollen auszuweiten, soweit es Arrangements von Opernmusik oder Sinfonien betrifft. Nicht nur Komponisten wie Mahler, Strauss, Camille Saint-Saëns oder Ruggero Leoncavallo nahmen ihre eigene Musik auf, es existieren dazu zahlreiche Aufnahmen von Pianistinnen, Pianisten und Dirigenten, die Sinfonien von Beethoven, Brahms und anderen oder Ausschnitte aus Werken Wagners auf dem Klavier spielen. Über diese Quellen ließen sich aufschlussreiche Informationen über Interpretationskonzepte von Opern und sinfonischen Werken um 1900 gewinnen, welche über erst Jahrzehnte später erfolgte Audioaufnahmen nur noch mittelbar erfassbar sind.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

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

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

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

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

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

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

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

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

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

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

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

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

INTERMEZZO

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

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des 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