
KLEINE BEITRÄGE

Bemerkungen zum Zusammenspiel im Klavierduo

von Hans Hering, Düsseldorf

Werke für zwei Klaviere sind Randerscheinungen der Klavierliteratur¹. Ihr nur sporadisches Auftreten verwehrt die Zusammenfassung zu einer eigenen Gattung ebenso wie den Versuch, eine kontinuierliche Entwicklung aufzuzeigen. Gleichwohl mag es interessieren, welche spezifischen Verhältnisse im Zusammenspiel dabei entstehen. Daß es sich um eine Duoverbindung *sui generis* handelt, ergibt sich schon aus der instrumentalen Situation: Beide Partner verfügen über den gesamten Spielbereich, statt wie beim vierhändigen Musizieren sich lagenweise darin zu teilen. Die dadurch erreichbare Identifizierung unterscheidet sich ebenso grundsätzlich von der Kombination von Klavier und Streichern bzw. Bläsern in der Kammermusik, wo das Klavier als eigengesetzliche Individualität der anders gearteten Idiomatik der Soloinstrumente gegenübersteht. Dieser Unterschied ist so deutlich, daß der Versuch einer Übertragung für zwei Klaviere nicht dem Original entsprechen kann.

So wird in der Sonate *f* für zwei Klaviere (op. 34 bis) von Johannes Brahms – sie ist die Bearbeitung einer verlorenen Erstfassung als Streichquartett und fand ihre letzte Fassung als Klavierquintett (op. 34) – ein Ausgleich der Partner weder in der klavieristischen Diktion noch in der Disposition der jeweiligen Anteile erreicht. Zu Beginn des langsamen Satzes ist z.B. dem 1. Klavier durch über 26 Takte die alleinige Melodieführung zugewiesen, in der Reprise sogar noch länger. Dasselbe „Gefühl eines arrangierten Werkes“, das Clara Schumann bei dieser Bearbeitung empfand², stellt sich bei den meisten Übertragungen ein, weil die klavieristische Umformung nicht ohne Zugeständnisse gelingt und sogar strukturelle Veränderungen verlangt. Ferruccio Busonis *Duettino concertante* nach dem Finale von Mozarts Klavierkonzert *f* (KV 459) läßt zwar die Partner häufiger wechseln als die Originalpartitur, doch bleibt die konzertante Disposition in der deutlichen Bevorzugung des 1. Spielers erhalten. Die verkürzte Coda³ ersetzt dann das humorvolle motivische Alternieren von Solo und Tutti durch figurierende Spielgirlanden in der Art einer dem Werk nicht adäquaten „Stretta“. Die materiellen Differenzen zur Vorlage und die abweichenden Funktionen in der gegenseitigen Zuordnung führen zu einem beträchtlichen Abstand. – Am wenigsten gelingt eine klaviermäßige Anpassung bei der Einrichtung von Symphonien und Orchesterwerken überhaupt; sie bleiben nur ein Klavierauszug „mit verteilten Rollen“.

Völlig anders verfährt Johann Sebastian Bach bei Bearbeitungen: In den beiden Konzerten für 2 Klaviere und Streichorchester (BWV 1060 und 1062) übernehmen die Tasteninstrumente die Partien der beiden Soloviolen (bzw. Violine und Oboe). Da Bach die Vorlage mit gleich-

¹ Zahlreiche Beispiele der Literatur für 2 Klaviere beschreibt die Diss. von H. Schmitt, *Studien zur Geschichte und Stilistik des Satzes für 2 Klaviere zu 4 Händen*, Saarbrücken 1965. Der Anhang vervollständigt den betr. Teil in W. Altmanns *Klaviermusikverzeichnis*, Leipzig 1943.

² *Briefwechsel Clara Schumann – Johannes Brahms*, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 461, Brief vom 22. Juli 1864.

³ Hier und bei dem um 15 Takte verkürzten Fugato (T. 289–322) irrt Schmitt (S. 216–7) in der Feststellung: „sogar die Anzahl der Takte stimmt mit dem Mozartschen Original überein.“

wertigen Solopartien und die Streicherbegleitung fast unverändert beläßt, stellt sich die Aufgabe, die beiden Klavierstimmen zusätzlich mit einer Partie für die linke Hand auszustatten. Das geschieht in Tuttiabschnitten parallel zum Continuo; an Solostellen jedoch gewinnen die Unterstimmen trotz gemeinsamer harmonischer Basis einen relativ eigenen Verlauf und tragen sogar durch Imitationen zu einem „Dualismus“ der Partner bei (vgl. etwa BWV 1062, 1. Satz, T. 30 bis 33).

Diese und verschiedene andere Fälle veränderter Linienführung⁴ bei gleichbleibender Harmonie bestätigen die Annahme Wilhelm Rusts⁵, daß in diesen Bearbeitungen für 2 Klaviere ein Continuo-Cembalo als „*musikalischer Pleonasmus störendster Art*“ sich erübrige. Angesichts der originären Partnerschaft in den Doppelkonzerten kann allerdings der Gedanke Rusts, „*auch einmal beide Klaviere obligat, in concertierender Weise zu verbinden*“⁶, kaum aus der Faktur der Solokonzerte und dem dabei obligaten Generalbaßinstrument abgeleitet werden. Eher ist es wohl berechtigt, auch für die Werke zu 2 Klavieren die Wurzel in analogen Werken für 2 Soloinstrumente zu suchen. Dazu entspräche dieser Vorgang in mehrfacher Beziehung dem Prozeß, der zur Entstehung der Duo-Sonate mit „*Cembalo obligato*“ führte⁷.

Auch in den beiden Spiegelfugen aus der *Kunst der Fuge* (1080, 18) bedurfte es eines Zusatzes, um eine Parität der zwei Klaviere zu erwirken. Während aber in den genannten Klavierkonzerten der Fundus des Continuo zur Ergänzung ausgeschöpft werden konnte, hat Bach in diesen beiden Fugen eine 4. Stimme integriert, die lagenmäßig nicht fixiert ist und kein Themenzitat enthält. In einigen Abschnitten, wie in der 1. Exposition, sind sogar 2 Stimmen eingeflochten. Durch motivische Imitation und eigenstimmige Gegenbewegung erweisen sich die Zusätze als mehr denn bloße Füllstimmen und tragen so auch substantiell zur völligen Kongruenz der Partner bei. Die pausenlose Kombination schließt isoliertes Hervortreten eines Instruments aus; andererseits erlaubt die erweiterte Fassung gegenüber einer nur zweihändigen Wiedergabe einen uneingeschränkten Bewegungsspielraum, gleichsam eine permanente „weite Lage“. Dieser Gewinn hebt allerdings Philipp Spittas Vorbehalt nicht auf, der dieser Umformung nur „*zweifelhaften Werth*“ beimißt, weil sie „*die Idee des Componisten ... zerstört, ... eine Fuge mit lauter umkehrenden Stimmen zu schreiben*“⁸.

Auch in ursprünglich für Klavier-Duo konzipierten Kompositionen ist die Forderung ausgewogener Partnerschaft nicht immer erfüllt. Ein nur additives Verhältnis in meist nur klanglicher Verdoppelung, wie es sich gelegentlich in instruktiver Hausmusik findet (etwa 2 Sonaten von Muzio Clementi) führt meist nur zu einem Nebeneinander. Für die Romantik ist es symptomatisch, daß gerade Komponisten wie Robert Schumann und Frédéric Chopin, die doch der Idiomatik des Klaviersatzes neue Wege eröffneten, vornehmlich an solistischen Modellvorstellungen festhielten. So bleibt der Spielablauf in Schumanns *Andante und Variationen* (op. 46) vorwiegend solistisch bestimmt. Wiederholungen im periodisch gegliederten Thema – und entsprechend in den meisten Variationen – tauschen nur die Spieler gegeneinander; dabei ordnet sich der Zurücktretende streckenweise mit Baßverdoppelung oder zusätzlicher Umkehrung figurierender Passagen ein. Eine zusammengefaßte Wiedergabe durch einen Spieler allein ergäbe kaum satztechnische Schwierigkeiten und würde keinen wesentlichen Substanzverlust bedeuten. Diese Relation überrascht bei Schumann umso mehr, als er gerade im Klavierkonzert (op. 54) – und nicht zuletzt im „Klavierlied“ – so viel selbständigere Profile der Partner erfindet. – Noch einseitiger bevorzugt Chopin das 1. Klavier im Rondo C (op. 73) und berücksichtigt den Partner neben gelegentlichem Rollentausch vorwiegend in der Begleitung und an Höhepunkten mit paralleler Verdoppelung. Auch eine Gelegenheitskomposition Mozarts, *Larghetto und Allegro*, von Ger-

4 In BWV 1060, 1. Satz, T.9–12, besonders auch T.23–32 bewegen sich die Bässe unterschiedlich zum Continuo; ebenso in BWV 1062, 3. Satz, T.41 ff. bei den Doppelgriffstellen.

5 Bach-GA, Bd. XXI², Vorrede S. VII.

6 Ebenda, S. VI.

7 Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*, Mf 23, 1970. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß das Autograph von BWV 1062 im unteren Teil der Seiten die *Sonata a 1 Traversa e Cembalo obligato* (BWV 1032) enthält.

8 *Johann Sebastian Bach*, ³Leipzig 1921, Bd. II, S. 678.

hard Croll⁹ kürzlich entdeckt, löst die Frage des Dualismus meist nur durch Alternieren bei Wiederholungen. Da diese im Manuskript nicht ausgeschrieben sind, läßt sich an diesen Stellen improvisierendes Variieren vermuten. Auch Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach (*Concerto a due Cembali concertati*) und Johann Christian Bach (Sonate *G*) weisen kaum auf einen spürbaren Abstand der Partner hin.

Eine Konfrontation aus ebenbürtiger Rangstellung gelingt zum ersten Mal im *Concerto a due Cembali* von Johann Sebastian Bach (BWV 1061). Gegenüber den beiden genannten Konzerten in *c* spielt sich der Prozeß des Konzertierens eindeutig zwischen den beiden Solopartnern ab, während das gelegentlich hinzutretende Orchester lediglich der Markierung des Tutti dient. Rusts Annahme, daß das nur die Cembalo-Partien enthaltende Autograph nachträglich durch Orchesterstimmen erweitert wurde¹⁰, wird auch indirekt dadurch bestätigt, daß innerhalb der Soli dynamische Stufen vorgeschrieben sind. So wird der forte–piano–Gegensatz innerhalb der Fortführung des 1. Themas bei Takt 88 nicht echoartig zwischen den Partnern, sondern gruppenweise gegliedert, ohne daß das Orchester den Kontrast unterstreicht. Die inhaltliche Profilierung ist ganz auf den gegenseitigen Widerpart der beiden Klaviere konzentriert. Kennzeichnend ist schon bei gleichzeitigem Nebeneinander das Vermeiden paralleler Stimmführung, die im 1. Satz nur bei der stereotypen halbtaktigen Kadenzformel, im Fugensfinale nur bei gemeinsamen Themenzitataten im Baß und deren Fortführung vorkommt. Sonst herrscht generell Gegenstimmigkeit, der vor allem die Tutti-Bereiche ihre füllige Breite verdanken. So wird jedesmal bei dem zweitaktigen harmonischen Stillstand vor der Kadenzformel (zum 1. Mal T.9–10) eine einfache diatonische Folge von 5 Tönen durch Imitation und Umkehr zu vierstimmiger Bewegung genutzt. Kühner wirkt die Imitation, mit der die Klavierparte mit je zwei Stimmen enggeführt ineinander greifen und dabei in Quintversetzung modulieren (ab T. 5). Solch ineinander verschränktes Zusammenspiel ist Zeugnis einer realen Duplizität, ein umso stärkerer Gewinn, weil jeder Solopart als in sich komplexe Einheit zum Gesamten beiträgt.

Dazwischen finden sich Phasen, in denen die Soli sich voneinander lösen, teils unter Wiederholungen, teils in linearer Fortsetzung, wobei oft Sequenzglieder partnerweise wechseln, wie schon in Takt 2–3. Höhepunkte von fast konfrontierendem Charakter sind dann die Stellen ab Takt 28 (und Parallelen), an denen die enge Aufeinanderfolge der gegenseitigen Themenzitate zu ausgesprochen dialogischer Rivalität führt. – In der Fuge sind die Partner in größerem Umfang isoliert eingesetzt, weil sowohl die Expositionen wie die Zwischenspiele erst einzeln durchgeführt werden, ehe sie sich zum Tutti parallel mit dem Orchester vereinigen. Als „Spielfuge“¹¹ unterliegt das Finale schon durch das breit angelegte viertaktige Thema den diesem Fugentyp eigenen Abmessungen und bietet dadurch geringe Möglichkeiten zu duomäßiger Verflechtung.

Das Besondere in der originär duplizitären Struktur dieses Bachkonzertes zeigt sich vor allem beim Vergleich mit Wolfgang Amadeus Mozarts Konzert für 2 Klaviere und Orchester *Es* (KV 365). Der Unterschied tritt neben dem stilistischen wie klaviertechnischen Abstand vor allem in der Verteilung der Funktionen hervor: während im Bach-Konzert der Schwerpunkt der Auseinandersetzung auf die Klavierparte konzentriert ist und das Orchester eher einen untergeordneten Zusatz bildet, stehen sich im Werk Mozarts Orchester und Sologruppe konzertierend gegenüber, wobei die Differenzierung der beiden Klaviere nur sekundären Rang besitzt. Deren Relation ist in überwiegendem Ausmaß durch wiederholenden Wechsel bestimmt, häufig in leicht variiertem Umgestaltung. Beim Zusammenspiel erweisen sich oktavierte Parallelen, Austerzungen oder figurative Umspielungen nicht als hinreichend, um den Eindruck realen Duomusizierens zu erwecken. Das geschieht nur selten, etwa wenn sich die Partien bei fortrückenden Sequenzen gegenseitig engführend überschneiden (1. Satz, T. 92 u.ö.), mehr noch, wenn motivische Führung des einen Klavierparts durch Kontrapunkte des andern ergänzt wird und bei der Wiederholung die Rollen getauscht werden (3. Satz, ab T. 99 bzw. 374).

Erst in der Sonate *D* für 2 Klaviere (KV 448), neben dem Bach-Konzert sicher das vollendetste Werk in dieser Besetzung, erreicht Mozart volle Parität in den Anteilen der beiden Klaviere.

⁹ Zu Mozarts *Larghetto und Allegro Es-dur für 2 Klaviere*, Mozart-Jb. 1964, S. 28.

¹⁰ GA, S.VIII.

¹¹ Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Spielformen in J. S. Bachs Klaviermusik*, in: BJb. 1974.

Waren es im Konzert Mozarts nahezu noch ein Drittel der Solotakte, so bleibt in der Sonate nur etwa ein Zwölftel einem einzelnen Spieler vorbehalten. Beispielhaft für die ausgewogene Verteilung ist schon der Beginn des 1. Satzes: nach viertaktigem Thema im Unisono eröffnet das erste Klavier das „Gespräch“ mit kurzen Melodiephasen, die das zweite jedesmal durch gleichlange Pseudonachahmungen in umschreibenden Sechzehnteln unterbricht. Bei der Wiederholung des folgenden Viertakters durch das zweite Klavier schaltet sich das erste jedesmal mit einem Echo der Laufspitzen ein. Ab T. 17 überschneiden sich die Figurationen des Dreiklangabstiegs in kanonischem Nacheinander mit gleichzeitigem Austausch der Begleitung. Der Abschluß dieses Abschnittes (T. 30 – 33) vereint dann kurz beide Teile in tuttiartiger Parallele. Stärkere Spannungen ergeben sich schließlich, wenn ab T. 49 beide Spieler in steigender Sequenz die Linien kreuzen, um dann im gleichzeitigen Anlauf schneller Sextakkorde – einem zu dieser Zeit wohl einmaligen Effekt – den Höhepunkt herbeizuführen. – Derselbe Spielgeist erfüllt auch die Kantabilität des Mittelsatzes wie die aufgelockerte Heiterkeit des Schlußrondos. Bei aller Vielfalt der duplizitären Formen des Zusammenspiels wie des ständigen Rollentausches bleiben die Funktionen der Spieler in voller Identität aufeinander abgestimmt. Diese Dichte der Integration löst naturgemäß den Eindruck gesteigerter Motorik aus. Vielleicht nannte deshalb Hermann Abert diese Sonate ein „ausgesprochenes Virtuosenstück“¹². Jedoch fordert Mozart von keinem der beiden Spieler mehr an spieltechnischer Entfaltung als in den übrigen Klavierwerken, vielleicht mit Ausnahme der Klavierkonzerte. Eher ist es wohl die permanente Verflechtung der Spielpartien, die gerade auch den motorischen Charakter intensiviert, ohne deshalb aber das Technische zum Selbstzweck werden noch die Spieler sich in gegenseitiger Rivalität überbieten zu lassen.

In völligem Gegensatz zu diesen Werken Bachs und Mozarts entwickeln sich in den Kompositionen seit der Wende zum 20. Jahrhundert neue Methoden des Zusammenspiels. Jetzt steht nicht mehr das dialogisierende Wechselspiel im Vordergrund, sondern ein vielgliedriger Duktus in meist polyphoner Verflechtung wird ebenbürtig auf zwei Spieler verteilt. Dabei geht ihre individuelle Selbständigkeit in eben dem Ausmaß verloren, wie sie synchron aufeinander abgestimmt sein müssen. Max Reger erstellt ein geschlossenes Instrumentarium von 2 sich ergänzenden Spielern. Gegenüber seinen zweihändigen *Bach-Variationen* (op. 81) – vielleicht sogar von hier aus angeregt – sind in den kurz darauf entstandenen *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* (op. 86) und in *Introduktion, Passacaglia und Fuge* (op. 96) eher die quantitativen Abmessungen erweitert, als daß sich strukturelle Veränderungen abzeichnen. Der polyphon bestimmte Duktus erfährt schließlich durch die Doppelbesetzung eine klanglich zum Monumentalen tendierende Verbreiterung. Das geschieht vor allem mit Hilfe akkordischer Durchsetzung der Hauptlinien und akkumuliert in einer emphatisch vorgetragenen Kombination beider Fugenthemen mit dem vorher variierten Thema Beethovens bzw. der Passacaglia. In diesem Entwicklungsprozeß und seiner Krönung in der Synthese bleiben beide Teile nahezu pausenlos in Verschränkung verbunden, auch in den wechselnden Stufen der Dynamik. Dieses Komplementärverhältnis weist übrigens auch eine Fuge Mozarts in c auf (KV 426). Mit diesem Werk besteht eine weitere Gemeinsamkeit: es wird ebenso wie Regers „Beethovenvariationen“ in späterer Fassung für Orchester übertragen. Angesichts der linearen Strukturen in allgemein instrumentalem Duktus – mit Ausnahme der Mozart-„Coda“ in homophonen Spielformen – bedurfte es dabei keiner eingreifenden Verwandlung der schon im Klavierwerk implizierten „orchestralen“ Satzweise¹³. Auch das umgekehrte Verfahren bei Regers „Arrangement“ seiner *Mozart-Variationen* als Fassung für 2 Klaviere zeigt weder klavieristische Spezifizierung noch eine von den Originalwerken abweichende Behandlung der Duo-Relation. Zugleich erweist sich in dieser nur direkt, nicht umschreibend zu erreichenden Akkumulation zu massiertem Klangaufwand der Abstand Regers von spezifischem Klaviersatz.

In Werken der „Moderne“ bleibt das Komplementärverhältnis eindeutig vor Alternation und Dialog bevorzugt. Hier bieten sich gerade bei dem Verzicht auf traditionelle Harmonievorstellungen neue Möglichkeiten zu konstruktiver Addition der Partner. Während Claude Debussy (*En blanc et noir*, 1914/5) noch die melodischen Sujets durch kontrastierend figurierende Bewe-

12 W.A. Mozart, Leipzig 1921, Bd.I, S. 908.

13 Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Orchestrale Klaviermusik*, AMI 46 (1974).

gung des Partners zu verschleiern sucht, wird bei Neuere gerade der scharfe Kontrast im unmittelbaren Nebeneinander angestrebt. So überlagert Paul Hindemith im langsamen Satz seiner *Sonate für 2 Klaviere* (1942) die Spielpartien im kanonischen Nacheinander, wobei das 2. Klavier permanent in eintaktigem Abstand die Partie des 1., und zwar Melodie und Begleitung, nachahmt. Eine ähnliche Identifizierung, diesmal in zeitversetzter Spiegelung, findet sich in der Coda von Benjamin Brittens *Introduction and Rondo alla Burlesca* (1945 als op. 23 veröffentlicht). Hier werden die beiden Oberstimmen über parallelen Bässen nach anfangs kanonischer Führung erst zu Sekundparallelen verbunden, dann jedoch durch synchrone Umkehr so gegeneinander gestellt, daß – zumal bei beidhändiger Oktavierung beider Spieler – keine eindeutige Kontur mehr wahrnehmbar ist. Letzte Konsequenz ist dann das grelle *es*, das in dreifacher Oktavierung als Nachschlag in den Schlußakkord auf *d* geschleudert wird; übrigens von beiden Spielern gemeinsam, nicht als Kontroverse. – Zur Bewerkstelligung solcher Effekte sind zwei Spieler notwendig, weil ein einzelner das Geforderte nicht wiederzugeben vermöchte. Trotzdem findet sich kaum ein Ansatz zu eigentlichem Dualismus. Denn beide Partner sind nur mit dem ihnen zugewiesenen Anteil, aber ohne selbständige Funktion einander zugeordnet.

Die hier versuchte Analyse läßt vornehmlich zwei Prinzipien innerhalb der Satzformen für 2 Klaviere erkennen: das in sich geschlossene Instrumentarium von zwei sich gegenseitig ergänzenden Partnern und die dialogische Koordination mit wechselnden solistischen Abschnitten. Dieser grundlegende Unterschied bestimmt die eigentliche Duo-Relation, die in einem Fall Anteile zu einem Einheitsablauf beisteuert und vorwiegend im polyphonen Bereich zur Synthese führt, im andern Falle individuelle Profile antithetisch gegeneinander absetzt. Im Gegensatz zu anderen Gruppierungen unterliegen aber beide Kombinationen noch der Voraussetzung, daß klavieristische Gesetzmäßigkeit für jeden Partner einen komplexen Beitrag gebietet. Diese wesentliche Einschränkung begründet die besonderen Komplikationen, zugleich aber auch das unterschiedliche Ergebnis, daß das Klavier-Duo in synchroner Verflechtung eher als nur materielle Doppelung, in korrespondierender Kontroverse dagegen als reale Duplizität gelten kann¹⁴.

Gestaltveränderung im Meistergesang*

von Christoph Petzsch, München

Mit der Mitteilung von zwei Sachverhalten wird im folgenden Bekanntmachung der ersten mehrerer relevanter Arbeiten verbunden. Ersatz einer Rezension nimmt nichts vom Verdienst, den von der Musikforschung lange vernachlässigten Meistergesang erstmals eingehender behandelt zu haben. Bei der speziellen Zielsetzung kommt nicht nur die Kunst der *meister* in den Blick, deren durchaus begründete Frequenz und Lebenskraft Jahrhunderte hindurch den Desinteressierten eines Besseren belehren können. Von Seiten der Germanistik ist Wichtiges

14 Als Kuriosum sei aus jüngsten Berichten der Schallplattenindustrie nachgetragen, daß der Pianist Glenn Gould eigene Bearbeitungen für 2 Klaviere mit Hilfe des Playback-Verfahrens allein ein- und überspielte (Wagners *Meistersinger*-Vorspiel und Teile aus dem *Ring*).

* Eva Schumann: *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistergesang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* (Göttinger musikwiss. Arbeiten 3), Kassel 1972, 496 S. und Notenteil. „Die vorliegende Arbeit wurde 1969 ... als Dissertation eingereicht“ (S. 5). Im Verzeichnis der Hochschulschriften ist sie nicht nachzuweisen. Wenige Nachträge zur Literatur 1968–71 (S. 479 f.) sind nicht mehr eingearbeitet (etwa S. 119).