

ster der Hochrenaissance. Leidenschaftliche Kontrastmotive sowie gewagte Harmonien und Chromatismen liegen außerhalb seiner Eigenart, und obwohl Giovanni sich ihrer bedient hat, läßt sich kein Vertreter dieser Schule unter die eigentlichen Revolutionäre der Epoche einordnen. Die Mehrchörigkeit hielt bald ihren Einzug in Rom und knüpfte bald darauf ihre Verbindung mit dem *stilo antico*, eine Verbindung, die sie nie mehr aufgab und die sogar noch in J. S. Bachs Motetten wirksam ist. Diese Zukunft des mehrchörigen Stils ist bereits in klar zu erkennender Vorwegnahme bei A. Gabrieli zu spüren, ohne den dieser Stil wohl niemals eine so bedeutsame Fortentwicklung erfahren hätte. (Übersetzt von Hans F. Redlich)

## Übertragung und Umformung

Ein Beitrag zur Klavieristik im 19. Jahrhundert

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Gegenüber dem Klavierstil, der alle Komponenten des Inhalts wie der Form bis in die Erfassung von Epoche und Persönlichkeit darstellt, bezeichnet die Klavieristik den mehr technischen Vorgang, einen musikalischen Inhalt in der spezifisch dem Klavier eigenen, nur seiner Spielweise entsprechenden Diktion wiederzugeben. Die bisher vorliegenden Monographien der Klaviermusik berücksichtigen diese Satzbilder nur anhangsweise. Ein näheres Eingehen scheint angemessen, um für die wie bei keiner Sololiteratur vorhandene Fülle der Gesichter eine Überblickbarkeit zu ermöglichen. Nicht etwa nur wegen der Themenstellung vorliegenden Versuchs, sondern aus der Anpassung an die Entwicklung der Klaviermusik überhaupt empfiehlt es sich, als orientierende Richtlinie die Stufen der Entlehnung und das Maß der eigengesetzlichen Vollendung in sich selbst zu wählen. Denn der ständige Wechsel im Strukturbild der Klaviermusik erfolgt im entscheidenden Antrieb immer wieder von außen her. Keine Sololiteratur weist ähnliche Prozesse der Assimilation auf; ihre Frühzeit verbirgt sich lange in völliger Anonymität; entscheidende Zeiten des Werdens hemmen den Drang zur Selbständigkeit durch Koppelung an Orgel und Laute; das Janusköpfige bleibt der klavieristischen Wesensart auch eigen, als sie im Verbanne der Kammermusik zur Einordnung verpflichtet ist, obwohl eigene Spielformen längst ihre Ausdrucksfähigkeit erwiesen hatten. Aber auch keine Instrumentalgattung verfällt schließlich einer solchen Hybris, alles aussagen zu wollen. Es sei etwa daran erinnert, daß Liszt in seinen Konzerten seit 1839 damit beginnt, auf die bis dahin übliche Mitwirkung anderer Künstler zu verzichten. Das bestätigt den Ruf, der ihm schon damals vorseilte, aber es beleuchtet auch die damalige klavieristische Situation, da das Klavier sich die Fähigkeit zumißt, auch ursprünglich nicht eigene Musikinhalte mit dem Anspruch eigener Erfüllbarkeit wiederzugeben. Jedenfalls standen originale Klavierwerke in den Konzertprogrammen Liszts zahlenmäßig weit hinter Bearbeitungen zurück. Die Möglichkeit, das Gefüge jeder instrumentalen wie vokalen, solistischen wie chorisches Besetzung im Part eines einzigen Spielers

zusammenzufassen, war ebenso ein Anlaß, den eigenen Bereich auszuweiten (Entwicklung der Sonate und des Konzerts) wie eine Versuchung zur Überschätzung der eigenen Mittel, deren Grenzen nicht nur im sogenannten Klavierauszug überschritten werden. — Für den Versuch, zum Begriff des Klavieristischen beizutragen, erscheinen deshalb Bearbeitungen besonders geeignet, weil hier, gerade von der einschmelzenden Verwandlung her, Einzelheiten der Satzbildung bis zu werkstatt-hafter Deutlichkeit hörbar werden. Die behandelten Beispiele sind nicht mit der Absicht einer lückenlosen geschichtlichen Kontinuität ausgewählt, sondern jeweils wegen der aus ihnen ablesbaren Veranschaulichung klavieristischer Elemente.

Deshalb sei anfangs auf einen Versuch verwiesen, der als Modell eines bloßen Austausches der Soloinstrumente nicht zum Erfolg führte: Beethovens selbst besorgte Ausgabe seines Violinkonzertes op. 61 als Klavierkonzert (Gesamtausgabe Serie 9, Nr. 73). Im Gegensatz zu Bachs Konzertübertragungen<sup>1</sup>, die dem Melodieinstrument der Vorlage mehr und mehr eine duale Führung im klavieristischen Sinne gegenüberstellten, lassen Beethovens geringfügige Änderungen im Figürlichen ebenso wenig spezifisch Klaviereigenes entstehen wie in der mehr andeutenden als tragenden Begleitpartie. Die hinzugefügten Komponenten der linken Hand enthalten die gleichen Mittel vorwiegend monistischer Führung wie seine vorausgegangenen Klavierkonzerte: 1. Parallelgang zur Oberstimme in der tieferen Oktave; 2. bei ruhiger Kantilene trägt die Albertische Führung der linken Hand mehr zur klanglichen Füllung als zur akkordischen Stütze bei, die ja bereits im Orchester ausgeschrieben war<sup>2</sup>. Nur gelegentlich wird das Volumen der Diskantmelodie durch das Mitklingen der Mittellage angereichert, wenn die Melodietöne aus den Spitzen der Begleitfigur herausragen wie in

(Seite 20, Takt 17–18),

#### Beispiel 1



ein Vorgang, der bei den Klaviermeistern der Romantik in mannigfacher Abwandlung wiederkehrt. 3. Abgesehen von komplementär-rhythmischen Einschiebseln, die aber bereits ebenfalls im Orchester vorhanden waren, sind Zusätze einer selbständigen Führung der linken Hand im Sinne eines dualen Verhältnisses beider Spielhälften kaum anzutreffen. Nur eine Stelle aus dem Finale

<sup>1</sup> Vgl. Hans Hering: *Bachs Klavierübertragungen*. Bach-Jahrbuch 1958 (erscheint in Kürze).

<sup>2</sup> Ob darin die Bedingungen des Generalbasses nachklingen oder die immer noch im Hintergrund durchschimmernden Vorbilder des Violinkonzerts, das ja bis weit in die Klassik hinein nachwirkt, ist wohl nur hypothetisch zu entscheiden.

(a. a. O., Seite 23, Takt 15–17)

Beispiel 2



hebt sich von der klangdünnen Zeichnung in dieser Übertragung ab und deutet auf das hin, was dann erst das Klavierkonzert *Es* op. 73 (2. Thema des 1. Satzes!) richtunggebend ausbaut. Andere Übertragungen dagegen (wie selbst die Wiederkehr des Menuetts aus dem Septett op. 20 in der Klaviersonate G op. 49, 2) zeigen sehr deutlich, wie genau Beethoven gerade im Klaviersatz zu differenzieren wußte. Die ganze Abstandsweite zwischen Klavieristik und Orchestik vollends tritt in den *Eroica*-Bearbeitungen zutage: bei den Klaviervariationen op. 35 und im Sinfonie-Finale. Beide Ausformungen zeigen die Vollendung der beiden so grundsätzlich voneinander verschiedenen Wege, deren Ziele zu fern liegen, als daß eine Übertragbarkeit noch im Bereich des Möglichen läge.

Bei der Übertragung auf das Klavier geht es — und das wird an diesem Beispiel Beethovens besonders deutlich — nicht nur um eine bloß äußerliche Anpassung an die andere Spielweise, auch nicht um eine Umsetzung in ein anderes Klangregister. Soll sich etwas dem Klavier von innen her Entsprechendes ergeben, so ist das nur möglich durch eine Transformation in eine andere Geschehensart. Der Hinweis auf die damalige Kammermusik mit Klavier genügt nicht, um darzutun, wie wenig im gegenseitigen Austausch von Thematischem und Begleitfiguren auf die spielerischen Belange Rücksicht genommen wird. Schon die schicksalhafte Art des schnell verklingenden Klaviertons verlangt eine andere Ausgestaltung des Satzes, der mit bloßer Umschreibung nicht gedient ist. Wieviel mehr aber entscheidet noch die Forderung, die Spielpartien beider Hände in organischem Mit- und Ineinander zu einem komplexen Ganzen zu führen, darüber, wie weit das Gesetz der Klavieristik erfüllt ist! Daß dies im Falle von Beethovens Übertragung des Violinkonzerts nicht der Fall ist, ist viel eher der Grund, warum es nicht aufgeführt wird, als die schwer überwindbare Gewohnheit, die am ursprünglichen Soloinstrument festhält.

Im 19. Jahrhundert hat sich die Situation des Bearbeitungswesens für Klavier dadurch verlagert, daß es jetzt nicht mehr um Erschließung von Neuland geht. Konzert und Sonate sind festbegründete Bezirke mit eigenen Spielformen; im lyrischen Klavierstück hat sich ein eigenes Vokabular herausgebildet, das sich in der verwandten Gattung der Etüde erprobt hatte. Die sich immer mehr ausdehnende Verbreitung der Klaviermusik verlangt aber darüber hinaus noch nach Literatur aus den andern Bezirken der Musikpraxis. Dieses Bedürfnis wird für die Hausmusik durch eine Fülle von klavierauszugähnlichen oder erleichterten Bearbeitungen befriedigt. Für die Konzertpraxis aber gewinnt das Übertragungswesen einen dominierenden Umfang, der sogar die klaviereigene Literatur in den Hintergrund drängt; das Ausmaß wird jetzt durch die Vollendung selbst-

zwecklicher Virtuosität bestimmt. Liszts Standpunkt, daß das Klavier in der Tonkunst dieselbe Rolle spiele wie der Stich in der darstellenden Kunst, entspricht einer Anschauung und Selbstbescheidung, der er selbst, vor allem aber seine Nachfolger in der Praxis völlig widersprachen.

Nur in der Übertragung der *Sexts Präludien und Fugen* aus Bachs Orgelwerk verzichtet Liszt auf jede Änderung wie Zusatz und beschränkt sich auf die Einbeziehung der Pedalstimme. In der Klavierisierung der *Fantasie und Fuge* g dagegen ist schon der Weg bezeichnet, auf dem dann die Generation der Liszt-Schüler in fragwürdigem Ehrgeiz fortschritt: mit Klaviermitteln die Klangfülle der Orgel wiederzugeben<sup>3</sup>.

Je klaviermäßiger sich diese Einschmelzung der Vorlage vollzog, desto mehr entfernte sie sich gestaltmäßig wie stilistisch von der ursprünglichen Aussage. Aus dieser Flut von „*Transcriptionen*“ — der Terminus stammt von Liszt selbst — läßt sich geradezu die Gesetzmäßigkeit formulieren, daß das Maß der klavieristischen Verwandlung im reziproken Verhältnis zur artgemäß gewährten Echtheit des Übernommenen steht. Die Vorlage verliert sich in der neuen Umkleidung, sie wird zum Mittel für die pianistische Repräsentation, und der Spieltrieb der Paraphrase überflutet schließlich jedes ursprüngliche Maß. Busonis Metarmophose von Bachs Violinduoccone ist die letzte Konsequenz dieser Reihe, ebenso brutal im Stilbruch wie gekonnt in der pianistischen Diktion.

Die Annexionen der Klaviermusik im 19. Jahrhundert sind zweifellos eine Fortsetzung der für Liebhaber wie Konzertzwecke geschaffenen Variationenliteratur, die an der Schwelle des Jahrhunderts im Vordergrund der allgemeinen Beliebtheit stand. Das variative Moment bleibt ja auch in den freien Bearbeitungen der Paraphrase usw. ausschlaggebend. Für den eigentlichen Souverän der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts, Franz Liszt, sind aber auch wieder Anstöße von außen viel entscheidender: die Orchestik Berlioz' und die geigerische Virtuosität Paganinis<sup>4</sup>.

Vom Orchestralen wird in der Klaviermusik oft gesprochen. Aber von allen Bezeichnungen ist diese doch am meisten mißverstanden. Zweierlei soll damit gemeint sein, die klangliche Massierung entsprechend der Tuttiwirkung des vollen Orchesters und die Art der Farbgebung im Sinne einer ganz spezifischen Klangmalerei durch Nachahmung einzelner Orchesterinstrumente oder -gruppen. Für die kaum zu bändigende Fülle eines Orchestertuttis hat Liszt viele Beispiele gegeben, von denen die nachstehenden als grundlegend aus einer Übertragung der Frühzeit, H. Berlioz' *Symphonie phantastique* op. 14 gewählt seien. Im 4. Satz daraus (*Marche au supplice*) können die zehn Finger kaum die Akkordmassen wiedergeben. Aber es ist charakteristisch für Liszts Klavierwiedergabe, wie er — wenn auch hier nur an wenigen Stellen — das ermüdende Aufeinanderfolgen geschlossener Akkorde auflockert, indem er etwa ein in den Streichern auftretendes

<sup>3</sup> Schweitzer (J. S. Bach 4./5. Aufl. Leipzig 1922, S. 295) dürfte heute kaum noch Gefolgschaft finden für seine Zustimmung: „Bach, der ja selber das Transcribieren mit einer gewissen Leidenschaft pflegte, hätte seine Lust an den Klavieraposteln seines Orgelevangeliums.“

<sup>4</sup> Das umfangreiche Gebiet der sog. „Transcription“ und der ihr ähnlichen Pseudoformen bleibt in vorliegender Arbeit unberücksichtigt. Vgl. hierzu die eingehende Dissertation von Dieter Presser: *Studien zu den Opern- und Liedbearbeitungen Fr. Liszts*. (Köln 1953) und den Aufsatz desselben Verf.: *Die Opernbearbeitung im 19. Jahrhundert* (AfMw XII 1955, 3).

Tremolo ausnutzt, es in schnellen Figuren umschreibt und damit auf dem Klavier eine Wirkung erzeugt, deren glitzerndes Fluktuieren dann dem Thema im Unisonogang aller Bläser und der tiefen Streicher gegenübersteht.

(Partitur S. 150, Takt 4–151, 1)<sup>5</sup>

Beispiel 3

Hier ist zugleich an einer sehr frühen Stelle die wahrscheinlich auf Liszt zurückgehende Technik angewandt, Akkordbrechungen mit Doppelgriffen zu durchsetzen, um einen größeren Raumgewinn zu erzielen (vgl. Beispiel 4 und 9). Ähnlich ist der im vollen Tutti in der Partitur ausgedrückte Dominantklang (a. a. O., S. 157, 3)

Beispiel 4

durch eine doppelhändige Arpeggie mit eingeschalteten Doppelgriffen wiedergegeben. — Aber in eine problematische Grenzlage gerät Liszt, wenn unter dem Faltenwurf breitester figürlicher Umschreibung Motivisch-Wichtiges verloren geht. So ist in den beiden Takten (a. a. O., S. 140, 5–141, 1)

Beispiel 5

<sup>5</sup> Die Bezeichnung erfolgt hier wegen leichter Zugänglichkeit nach der Studienpartiturausgabe des Verlages E. Eulenburg, Leipzig.

von der Korrespondenz zwischen dem im Blechsatz vorgetragenen Motiv und der darauf erfolgenden Holzbläser-Antwort nichts mehr zu spüren. Jedenfalls besitzen die nachzitternden Sextolenstöße der Streicher, die vielleicht Liszt beeinflusst haben, mehr klangmalerische Hintergrundabsicht als thematische Substanzbedeutung. Gerade an solchen Momenten der Umformung zeigt sich, wie schnell die schmale Zone zwischen genauer Übermittlung und eigener klavieristischer Ausgestaltung verlassen ist und wie andererseits die tongetreue Wiedergabe der Partitur zu klavierfremder Stumpfheit führen muß. — Anders ist es dagegen bei den dumpfen Paukensextolen, die zusammen mit den Celli und den vierfach geteilten Kontrabässen diesen Satz einleiten. Wenn Liszt hier die Paukenterzen in der tieferen (Kontra-)Oktavlage verdoppelt, so charakterisiert er in dieser bis dahin dem Klavier fremden Tiefenregion das im Orchester Ausgesprochene in echter Klangmalerei. An solchen Anregungen bilden sich die fruchtbaren Keime, die dann im späteren Klavierwerk sich zu neuen Wirkungen entfalten, wie am Pizzicato-Anfang der Sonate *h*. Die Breitenwirkung des Akkordischen aber ist nicht mehr fremd, wenn man sich einer Stelle wie des *ff*-Ausbruchs im ersten Satz von Beethovens op. 57 (Takt 17) erinnert.

Auch aus der Gegenüberstellung zu Paganini ergibt sich, daß es für die klavieristische Situation Liszts bereits nicht mehr um das Vorbild eigentlich geigerischer Momente geht, viel mehr wecken Paganinis eigenartige Persönlichkeit und seine bis dahin für unmöglich gehaltene technische Virtuosität an sich in dem jungen Liszt den fanatischen Ehrgeiz der Nachahmung auf seinem eigenen Gebiet. Deshalb ist die Frucht dieser Begegnung mehr von leidenschaftlicher Rivalität als von der Absicht einer bloßen Nachahmung erfüllt. So entsteht sogar in der spontanen Hitze manches, was eine spätere Ausgabe einerseits mäßigt, andererseits aber sogar noch steigert. — Liszts Übertragungen von vier Stücken aus Paganinis 24 *Capricci per il violino solo* op. 1<sup>6</sup> liegen in zwei zeitlich und klavieristisch unterschiedlichen Ausgaben von 1838 und 1851 vor (beide in Band 3 der II. Reihe der Gesamtausgabe, Leipzig 1907). Bei Herausgabe der II. Fassung bekundete Liszt ausdrücklich die Absicht zur Korrektur: er ließ die früheren Druckplatten und Remittenden vernichten. Trotzdem ist ihm die Spielform auch der Erstfassung gegenwärtig geblieben: der Herausgeber Eduard Reuss berichtet im Vorwort des genannten Bandes, daß Liszt ihm „1879 (!) in Weimar gerade die Takte der 4. Etüde in ihrer ursprünglichen Fassung vordemonstrerte“ (vgl. Beispiel 7)<sup>7</sup>.

Liszts Klaviersatz ist mehrfach dargestellt worden<sup>8</sup>. Seine ausgesprochen rhetorische, für das Podium konzipierte Klavieristik zielt vor allem auf repräsentative Monumentalität. In der Art der Großprojektion ist seine Monodie in den Raum gestellt, ohne zuordnende Nebenfiguren; alle Zusätze der Begleitung dienen der

<sup>6</sup> Nr. 3 der Lisztschen Übertragungen kann hier unberücksichtigt bleiben, da es sich dabei um eine freie Klavierfantasie handelt, zu der das Rondo aus Paganinis Violinkonzert *h* op. 7 nur das thematische Material beisteuerte.

<sup>7</sup> Dabei hatte Liszt in einem Brief an A. Dörfel-Leipzig vom 17. 1. 1855 gegen den Nachdruck der Erstausgabe protestiert wegen in der Neugestaltung erfolgter „Verbesserung der Fehler“ und „Benützung der durch die Herausgabe des Werkes selbst gewonnenen Erfahrungen“.

<sup>8</sup> Hier sei verwiesen auf P. Raabes 2. Band seiner Liszt-Monographie (Stuttgart-Berlin 1931) und das Liszt-Kapitel in W. Georgiis *Klaviermusik* (2. Auflage Zürich-Freiburg 1950) die sich beide im Grundsätzlichen auf den Aufsatz von A. Schering: *Über Liszts Persönlichkeit und Kunst* im Peters-Jahrbuch 1926 stützen. Wegen der Herausstellung von Einzelheiten seien noch genannt die Dissertationen von H. Dobbey: *Die Klaviertechnik des jungen Fr. Liszt* (Berlin 1931) und R. Kokay: *Fr. Liszt in seinen frühen Klavierwerken* (Freiburg 1933).

melodischen Plastik, geben ihr vor allem Licht und Schatten, münden gar an Höhepunkten mit in sie ein, wie z. B. in der 5. Rhapsodie bei der Steigerung vor dem Epilog. In solcher „Tutti-Führung“ der *ff*-Entladungen verfügt Liszt über bis dahin unbekannte Mittel der Klanghäufung, deren Fülle sich oft genug im normalen Doppelsystem nicht mehr notieren läßt und dabei doch – und das ist nicht das geringste Zeichen von Liszts Genialität – im Rahmen organischer Spielbarkeit bleibt. Selbst das Ornamentale kann in breitester Pinselführung erscheinen:

### Beispiel 6

The image shows a musical score for Violin (Viol.) and Piano (Klav.). The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a highly ornate, melodic line with many grace notes and slurs, characteristic of Liszt's style. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) and features a dense, rhythmic accompaniment with many chords and arpeggios. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff*, and includes fingerings and slurs. The overall style is Romantic and virtuosic.

So präsentiert sich in der 2. *Caprice* (bei Paganini Nr. 17<sup>9</sup>) der Hauptgedanke bei der Wiederholung zu Beginn des Mittelteils in Liszts Zweitfassung, nachdem sich die frühere Version noch mit bloßen Oktav- bzw. Terzparallelen begnügt hatte. Dabei schreibt Liszt die hier zugrunde liegende Arabeske zu Beginn noch in kleinen Noten wie eine nebensächliche Verzierung, betont also sogar im Schriftbild das Ornamentale noch mehr als Paganini. Trotzdem ist es ihm nicht zu untergeordnet, als daß er es jetzt „*au vague des passions*“ mit Vehemenz daherausläßt. Übrigens hat Liszt dieses oft benutzte Mittel der Doppeloktavierung im Wechsel beider Hände als eigene Erfindung bezeichnet: „*Die chromatischen Oktavenpassagen, in Ganztönen zwischen beiden Händen verteilt, sind mein Eigentum*“<sup>10</sup>.“ Daß dabei nur die Mittellage durch die wechselnden Daumen kontinuierlich ausgespielt werden kann, läßt das bisher gültige Gesetz der Genauigkeit in Frage stellen und belegt die Bezeichnung als *Al-fresco*-Technik sehr anschaulich. Das gleiche Prinzip der Großprojektion zeigt sich im Akkordlichen. Auch hier führt die Verwandlungsfähigkeit in der Einkleidung eines Gedankens zu dynamischen Entladungen, die bis dahin unbekannt waren. Um bei der Auswertung des Arpeggio aus der ersten *Caprice* Paganinis in den verschiedenen Übertragungen (die frühe Ausgabe bringt gleich zwei sich gegenseitig noch übersteigernde Versionen) die fast systematische Entwicklung ablesen zu können, wird dem Anfangsmodell die entsprechende Ausweitung in der Repriseswiedergabe gegenübergestellt:

<sup>9</sup> Zitiert nach der Ausgabe Ricordi, Mailand 1946.

<sup>10</sup> Vgl. A. Göllerich: *Fr. Liszt*, Berlin 1908, S. 20.

## Beispiel 7a

Example 7a shows a single melodic line in G major, 4/4 time. The right hand (r.H.) plays a series of eighth-note chords, while the left hand (l.H.) plays a corresponding bass line. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'.

## Beispiel 7b

Example 7b shows a piano accompaniment for the same piece. It features a complex texture with multiple voices. Fingerings are indicated above the notes, and dynamics include '(p)'. The tempo is 'Andante quasi Allegretto'.

## Beispiel 7c

Example 7c shows a piano accompaniment with detailed fingerings and dynamics. The tempo is 'Andante quasi Allegretto'. Fingerings are indicated above the notes. Dynamics include 'p leggieramente' and 'con bravura'. Pedal markings are present at the bottom of the score.

Die Figurierung der Paganinischen Vorlage – sie entspricht der Fassung 7a ohne die komplementäre Doppellinienschreibung – übersetzt Liszt in eine akkordische Breite, die sich bis zum „Donnern“ (s. o.) entläßt; der Kern des Geschehens aber bleibt sich gleich, der Aufwand dient nur der Darstellung, nicht der Bereicherung des Inhalts. Wesentlicher und gerade für Liszt charakteristisch ist dabei weniger die Steigerung von 7b zu 7c als die klangliche Überhöhung des Anfangs bei seinem Wiedererscheinen: Liszts Klavierwerk verzichtet – von wenigen Ausnahmen abgesehen – auf die Symmetrie der Gestaltwiedergabe. Wiederholung

— keiner meidet wie er das Wiederholungszeichen — bedeutet vornehmlich Steigerung der klanglichen Mittel, und die dynamische Verstärkung wird nicht durch dynamische Zeichen allein zum Ausdruck gebracht, sie wird prinzipiell klavieristisch komponiert<sup>11</sup>. Das ergibt eine Fülle von Erscheinungsformen, die nicht den strukturellen Kern verändern, sondern nur den klangräumlichen Maßstab erweitern. Das schließt auch die Möglichkeit aus, von Variationen zu sprechen. Diese vom Spieltrieb bestimmte Neigung zur Verwandlung — Georgii spricht treffend von Liszts „genialischer Quasi-improvisando-Technik“<sup>12</sup> — zeigt gerade in seinen Klavierübertragungen jene grundsätzliche Bedeutung, die sogar seine Formungsprinzipien begründet. An die Stelle des in sich geschlossenen Gleichmaßes der Symmetrien tritt die Entfaltung aus dem meist sehr primitiven Grundmotiv bis zu seiner größtmöglichen Apotheose. Es mag berechtigt sein, Liszts Klavieristik mit der oben vorbehaltenen Einschränkung „orchestral“ zu nennen, aber sinfonisch wird sie in ihrer monodischen Profilbildung nie, auch nicht in seiner universalsten Klavierschöpfung, der Sonate *h*. Das Fundament dieser Klavieristik ist schon von der ersten Fassung der Paganini-Übertragungen an bestimmt, die — und das erhebt sie über bloße Werkstattbedeutung hinaus — die Vielfalt der neuen Erscheinungsformen nahezu vollständig vorführt. Wenn irgendwo, außer den gleichfalls mehrfach umgearbeiteten Etüden, dann wird hier gerade der Einfluß deutlich, den die Klavieristik als Aussageform sogar in ihrer Auswirkung auf das Tektonische besitzt: hier schafft sich Liszt die Technik der Verwandlungsfähigkeit, die der thematischen Polarität der Substanz nun die bloß erscheinungsmäßige Umbildung gegenüberstellt, wie z. B. in der 5. Rhapsodie, deren einzelne Abschnitte Verwandlungen des schon im Prolog enthaltenen Melodiekerns sind.

Schumanns Besprechung zeichnet die letzte der Paganini-Bearbeitungen als „das musikalisch Interessanteste“ vor den anderen aus, bei denen „der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten in keinem Verhältnis steht“<sup>13</sup>. Sie bildet allerdings eine Ausnahme insofern, als Liszt in diesen Variationen nicht nur seine klangliche Bravour aufleuchten läßt, sondern einmal inhaltlich zum Paganinischen Modell beiträgt: in den Variationen 1, 3, 4 und 11 setzt er der Vorlage in der Spielpartie der anderen Hand das Thema entgegen:

#### Beispiel 8

The image shows a musical score for Example 8, consisting of four measures. The top staff is for the piano, marked "leggierramente", and the bottom staff is for the violin, marked "ben marcato". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (triplets). The violin part plays a melodic line with triplets. A first ending bracket is present in the fourth measure of the violin part.

<sup>11</sup> Hörer von Liszts Spiel bestätigen, daß er auch bei der Wiedergabe nichteigener Werke derartige Zusätze und Änderungen einflocht. Ein deutliches Beispiel dieser klavieristischen Massierung ist eine Bearbeitung von Schuberts *Wandererfantasie*.

<sup>12</sup> a. a. O., S. 364.

<sup>13</sup> *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. M. Kreisig, 5. Auflage, Leipzig 1914, Bd. I, S. 69–71.

Die zweite Fassung von 1851 lichtet wieder, läßt bei diesem Beispiel etwa in der Partie der rechten Hand nur die Oberstimme stehen, aber das zugesetzte Thema in der linken Hand substantiiert das variative Geschehen über das bloß Spielerische hinaus. Auch im strettahaften Ausschwingen der über Paganini hinaus erweiterten Coda genügt Liszt wieder nicht das bloße Arpeggio der Vorlage, das er durch eingesetzte Doppelklänge noch raumgreifender intensiviert, sondern er läßt in die großen Akkordwellen wie einzelne Lichter noch das ursprüngliche Motiv

## Beispiel 9

hineintönen.

Über alle persönliche Wesensverschiedenheit im Verhältnis Schumann-Liszt trennt die Frage des Virtuosen die Standpunkte am krasssten. Eine Äußerung Schumanns aus den Aphorismen über „Komponistenvirtuosen“<sup>14</sup> läßt wohl einmal eine blasse Erinnerung an die eigene Behinderung seiner Spielfähigkeit durchleuchten: „Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt gegenübersteht, erhält leichter im andern Herzen die idealische.“ Mit der in diesem Selbstzeugnis angedeuteten Distanz verschleißt er sich natürlich einer Anerkennung Liszts, der – und gerade im Aufsatz über Clara Schumann<sup>15</sup> – die Virtuosität über die selbstzweckliche Bravour zur geistigen Leistung erhebt: „Sie ist kein Akt leerer Rezeptivität... Im Gegenteil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare lebende Welt.“

Mit dem gleichen Abstand, der sich im Hintergrund dieser beiden Begründungen spiegelt, stehen auch die Schumannschen Bearbeitungen der Paganinischen *Capricen* denen Liszts gegenüber. In zwei Sammlungen, op. 3 und op. 10, führt Schumanns Weg, ähnlich wie der Liszts, nicht etwa weiter von der Vorlage weg, sondern ist nur eine festere Bestätigung des von Anfang an ausgesprochenen Verhältnisses. Grundsätzlich will Schumann „mehr die poetische Seite der Komposition“ verfolgen<sup>16</sup>, allerdings verbindet sich damit eine methodisch-didaktische Tendenz, die in op. 3 noch besondere Übungsmuster vorausschickt. Daß Schumann „mehr geben wollte, als eine bloße Baßbegleitung“ (Vorrede zu op. 3), weist für vorliegenden Zusammenhang gerade auf die Bedeutung hin, die er den komplementären Ergänzungen beigelegt wissen will. „In nuce“ zeigen schon einige Vorübungen seinen Weg; von der Gegenbewegung ausgehend, vermeidet er ganz systematisch paral-

<sup>14</sup> a. a. O. I, S. 126.

<sup>15</sup> *Gesammelte Schriften in 4 Bänden*, Leipzig 1910, Bd. IV, S. 248.

<sup>16</sup> a. a. O., Bd. II, S. 70.

lele Skalen — (wie lange waren sie in der Klaviererziehung noch ausschließlich gültig!) — und kommt zu selbständigen Bildungen in der Gegenstimme:

(S. 4, Beispiele c und d)

### Beispiel 10

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a single melodic line with a forte (f) dynamic marking. The second system, labeled 'd', consists of two staves with a fortissimo (ff) dynamic. It includes extensive fingering numbers (1-5) and articulation marks. The third system, labeled 'D.C.', continues the two-staff texture with further fingering and articulation.

Bis in die technische Vorübung also bezieht Schumann sein klavieristisches Grundprinzip: das ursächlich duale Verhältnis der Spielpartien beider Hände. Insofern reizt es ihn bei der Übertragung der *Capricen* weniger, die angedeutete Harmonik auszusetzen, als diese Vorlage im klavieristischen Sinne zu ergänzen. Diese Stufenfolge der Einschmelzung von Paganinis Solostimme in einen ganzheitlichen Klaviersatz hat für den Prozeß der Verdichtung im Satzgefüge des Schumannschen Klavierwerks symptomatische Bedeutung.

Einfache Zusätze wie der  -Rhythmus in der Begleitung von op. 10, 1 zeigen schon früh Schumanns Neigung, sich an einen konstanten Rhythmus anzuklammern; ungleich fesselnder passen sich Gegenstimmen der linken Hand in den Ablauf durch kanonische Ansätze ein und steigern durch doppelte Kurvenführung die Intensität, ohne das breite Baßfundament in Frage zu stellen:

## Beispiel 11



Paganinis 6. *Caprice* hat als die wohl melodisch schönste Schumann wie Liszt zur Bearbeitung angeregt. Während Liszt das Tremolo der Vorlage beibehält – Paganinis Vorlage steht eine Oktave höher –, ersetzt Schumann es durch Akkordwiederholungen und hat so für den Mittelteil die Möglichkeit, vorübergehend zum Begleitmittel der Vorlage überzuwechseln. Echt schumannisch ist dafür diese neue Baßfigur,

## Beispiel 12



die sich durch das ganze Stück in die Melodiestillstände hineinrankt und ebenso schwebend wie tragend dem klaviereigenen Verklingen lang gehaltener Töne entgegenwirkt. Ebenso charakteristisch für Schumanns Klaviersatz ist seine bereits im Notenbild deutliche Klangverwebung. Bei gebrochenen Klängen begnügt er sich nicht mit realer Einstimmigkeit, sondern gibt den Haltestimmen ihr genaues Maß und fixiert so bereits im Schriftbild das gewollte Legato.

## Beispiel 13



Man braucht bloß einen zeitgenössischen Bericht heranzuziehen, um zu erkennen, daß es sich dabei nicht um methodische Klügelei, sondern um einen Wesenszug seiner Musizierpraxis handelt. So schreibt A.Dörrfel: „Das Spiel berührte mich eigentümlich. Es klang immer, als sei das Pedal halb niedergedreten, so

schwammen die Figuren ineinander, aber die Melodie hob sich weich heraus, echt dämmernd<sup>17</sup>.“ (Dieser Gegensatz zur perlenden Skalenteknik der Klassik verliert sich in der heutigen Spielpraxis wieder mehr und mehr, ebenso mit dem wachsenden Abstand zur Romantik wie mit der technischen Anpassung an die Erfordernisse des Mikrophons.)

Es ist nur eine weitere Konsequenz von Schumanns Absicht, dem oft technisch orientierten Bewegungsablauf der Vorlage gegenüber einen eigenen Anteil mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken. Sein musikalischer — Schumann selbst würde sagen: „poetischer“ — Erfindungsreichtum gibt einigen *Capricen* ein völlig neues Gesicht. So wird schon in op. 3, 6 Paganinis Linienführung zur bloßen Begleitfunktion herabgesetzt, eine neue Melodie gewinnt Gewicht, so daß man sie für den primären Einfall halten möchte, ähnlich wie in op. 10, 3. Vollends der Nebengedanke in op. 10, 4 erfährt eine Neugestaltung,

#### Beispiel 14

wobei das Vordergrundverhältnis von Vorgefundenem und Hinzukomponiertem ausgetauscht ist und den Ursprung nicht mehr erkennen läßt, erst recht nicht bei dem dürrtigen Figurieren Paganinis an dieser Stelle, vor allem aber bei der klavieristisch souveränen Satzkunst Schumanns, die die Spielpartien beider Hände auch noch gegeneinander austauscht.

Zweifellos ist hier die Grenze überschritten, die der eigentlichen Aufgabe der Übertragung gesetzt ist; an ihre Stelle ist nicht nur satzmäßig, sondern auch inhaltlich eine Um-, wenn nicht Neuformung getreten. Es genügt nicht, darauf hinzuweisen, daß Schumanns Titel *Etudes de concert composées d'après des caprices de Paganini* diese Möglichkeit in sich schließt. Wesentlicher ist, zu erkennen, daß Schumann in diesem Umbruch die klavierbedingte Dualität im Verhältnis der den beiden Händen zugewiesenen Aufgaben durch eine inhaltliche Ergänzung erzielt. In der Erfüllung dieses Anspruchs der Dualität trennen sich die Wege Schumanns von denen Liszts, der das Gegenständige der Vorlage wesentlich in der klanglichen

<sup>17</sup> Mitgeteilt in F. G. Jansen: *Die Davidsbündler*, Leipzig 1883, S. 74. — Man darf also W. Gertler nicht zustimmen, der in seiner Dissertation *R. Schumann in seinen frühen Klavierwerken* (Leipzig 1931, S. 100) zu dem Schluß kommt: „Für Schumann ist der konkrete Klang das Primäre.“ Allerdings scheint Gertler seine Auffassung der Klavieristik auch von sehr eigenartigen Prämissen herzuleiten, wenn er festzustellen versucht: „Beethoven schrieb eben nicht hammerklaviermäßig, sondern cembalomäßig.“ (S. 101, Anm.) — Vgl. auch die Dissertation von Rosalie Goldenberg: *Der Klaviersatz bei R. Schumann*, Wien 1930.

Zutat, in der virtuoson Gestik der Gewandung wiederzugeben sucht. Darum bleibt Liszts Klaviersprache hier überwiegend monodisch, sie dient dem rhetorischen Effekt, der nirgends so wirkungsvoll, aber auch nirgends so deutlich auskomponiert ist wie in seinem Klavierwerk.

Die Unterschiede erstrecken sich bis in die formale Anlage hinein. Beide verhalten sich darin Paganini gegenüber freizügig, aber in entgegengesetzter Tendenz. Schumann bleibt dem Symmetriegesetz verhaftet, ja er erwirkt durch eigene Einschaltungen die Abrundung durch Wiederkehr des Anfangs, auch wo sie bei Paganini fehlt; diese Übersicht der Ordnung verpflichtet ihn auch zur ursprünglichen Diktion, die bei ihm die Regel ist. Inhalt und Gestalt wandeln sich nicht, das ermöglicht dem Hörer die leichtere Orientierung, wie es gleichzeitig auch die Interpretation bestimmt. Liszt dagegen ist weniger vom gliedernden Kunstverstand geleitet, sein Spieltrieb löst die Konturen auch klavieristisch in fließende Bewegung auf, läßt die Figuration noch über Paganinis Linienführung hinausschwimmen und verliert sich dabei mitunter ins Schweifend-Gestaltlose. Wiederkehr bedeutet deshalb bei Liszt in der Regel Steigerung im Sinne klanglicher Entfaltung und pathetischer Verbreiterung bis zu rauschhaftem Ausströmen (vgl. Beispiele 7 b und 7 c). Auch in den Paganini-Bearbeitungen dominiert bei Schumann der Erfindungsreichtum des zur Substanz drängenden Musikers, bei Liszt der spielerische Hang des Virtuosen zur Paraphrase. So vollendet sich in Liszt die Emanzipation der Klavieristik. Daß sie manche allzu heterogenen Bereiche annektiert, begrenzt ihre zeitliche Gültigkeit im Inhaltlichen, darf aber nicht die Anerkennung der epochalen Leistung in der Diktion beeinträchtigen.

Um so mehr überrascht dann ein Widerspruch in Liszts eigener Einstellung, wenn er Chopins ausschließliche Bevorzugung des Klaviers verteidigt mit der Begründung: „Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl hätte dem Orchester anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der die schönsten und bedeutsamsten sich für dasselbe übertragen lassen<sup>18</sup>.“ Selbst wenn man davon absieht, daß die Entstehungszeit dieser Schrift („Weimar 1850“) noch vor Liszts eigenen Orchesterwerken liegt — die ja eher orchestrierte Klavierwerke als primäre Sinfonik sind<sup>19</sup> —, ist diese offenbare Verkennung von Chopins ausgesprochen homogener Klavieristik nur aus Liszts Anschauung zu erklären, daß für ihn die Gesamtbreite der klavieristischen Instrumentierungsmöglichkeit jetzt ein Ausmaß erreicht hat, das das Klavier dem Orchester als Ausdrucksträger ebenbürtig zur Seite stellt. Liegt es nicht im Wesen der Emanzipationen begründet, daß sie nach ihrer Vollendung das Gefühl der Differenzierung zerstören? In der klanglichen Massierung hat Liszt die Gestaltungsgrenzen bis in das äußerste Maß vorgeschoben; in der letzten Version von Paganinis erster *Caprice* tut er auch einmal das Gegenteil (vgl. Beispiel 7a), sich bei der Notation sogar auf ein System beschränkend, gibt er das Original fast ohne Zutat, lediglich die Verteilung des Ablaufs auf beide Hände ist sein Beitrag: er spielt auf dem Klavier — Geige.

Es beleuchtet die universalen Erscheinungsmöglichkeiten der Klavieristik gerade im 19. Jahrhundert, wenn man der durch Liszt vollendeten und durch eine Viel-

<sup>18</sup> Vgl. Liszts Aufsatz über Chopin (*Gesammelte Schriften*) Bd. I, S. 7.

<sup>19</sup> Vgl. Schering, a. a. O.

zahl seiner namhaften Schüler vorgeführten Entfaltung der Virtuosität den Gegenpol strenger Enthaltensamkeit gegenüberstellt, wie er in der klavieristischen Struktur des Werkes von Johannes Brahms zutage tritt. A. Orel geht von der Annahme aus, daß die Klavierform für Brahms' Konzeption in jedem Falle primär gewesen sei, weil sie für ihn die Möglichkeit bot, „auf vertrautem Grund“ aufzubauen<sup>20</sup>. Aber nicht nur wegen der Konfrontierung mit Liszt bedarf diese Feststellung einer Einschränkung in bezug auf die gerade für Brahms typische klavieristische Aussage. Schon R. Schumann bestätigte prophetisch Brahms' „ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien“<sup>21</sup>. Man weiß nicht, was Brahms 1853 mit nach Düsseldorf brachte, wahrscheinlich war der schon früh vorhandene Entwurf zum 1. Klavierkonzert op. 15 dabei, das ja aus dem für Brahms charakteristischen Gestaltwandel über die Sonate für zwei Klaviere und die Sinfonie hervorging; leider sind heute die Entwürfe verloren gegangen. Schumanns Ohr erfaßte genauer als das Leipziger Publikum, das der späteren Uraufführung dieses Werkes einen völligen Mißerfolg bereitete, das Sprachwesentliche des jungen Brahms in seiner so grundsätzlichen Abwendung vom Virtuoso-Gestenhaften<sup>22</sup>. Indem Brahms das Figürlich-Umschreibende durch das Substantiell-Wesentliche in unmittelbarer Aussage ersetzte, legte er von Anfang an seine Position in der Klaviermusik eindeutig fest, deren Eigenart bis heute vielfacher Absage begegnet<sup>23</sup>.

Gerade in den Bearbeitungen zeigt sich recht anschaulich Brahms' Gegensatz zu der Freizügigkeit in Liszts Annexionen. Schon die Benutzung des reinen Vokalsatzes im Thema des langsamen Satzes von op. 1 gibt ein Beispiel, wie selbst chorische Gestaltung in seine Klaviersprache einbezogen ist (vgl. die ausgesprochen „chorischen“ Themen in op. 5 und 15). — Allgemein ist die unmittelbare Übernahme der Vorlage bis in ihre auch satzmäßige Unantastbarkeit ein Prinzip, von dem Brahms nur in seltenen Ausnahmen abweicht. Allein aus dieser grundsätzlichen Haltung ist die Doppelgestalt von op. 34 erklärlich, in dem die letzte Fassung als Klavierquintett — die ursprüngliche Niederschrift für Streichquintett existiert nicht mehr — den Streichern tongetreu bis in alles Figürliche den Part des ersten bzw. zweiten Klaviers der Ausgabe für zwei Klaviere zuweist. Es wäre falsch, diesen mehrfachen Wechsel der Besetzung als Unsicherheit auszulegen; der eigent-

<sup>20</sup> A. Orel: *Johannes Brahms*, Olten 1948, S. 168.

<sup>21</sup> *Neue Bahnen*, a. a. O., Bd. II, S. 301/02.

<sup>22</sup> Es mag hier auf eine für Schumanns Anschauung charakteristische Stelle aus seinen Besprechungen hingewiesen sein, wo er von Schuberts Klaviersonaten sagt: „das alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven vor Farbe des Tones erst vom Horn, der Oboe usw. borgen müssen.“ (a. a. O., Bd. I, S. 125.) — Ebenso auswertbar ist die von M. Kalbeck überlieferte Anekdote, wonach Clara Schumann fragte: „Wer spielt denn hier vierhändig?“, als sie ins Zimmer trat, wo Brahms ihrem Mann vorspielte. (M. Kalbeck: *Johannes Brahms*, Wien—Leipzig, 1904, Bd. I, S. 227).

<sup>23</sup> Schon M. Kalbeck prägte die Einstellung, für Brahms sei „das Klavier ein Notbehelf, das ihm Chor und Orchester suggerierte“. (a. a. O., S. 227). — Am weitesten exponiert sich wohl W. Georgii in seinem Brahmskapitel (a. a. O., S. 388 ff.), wenn Urteile wie „geringe Farbigkeit“, „Trockenheit und Überbetonung der verstandesmäßigen Arbeit“, „spröde Schreibweise“, „städtlicher Klavierklang“, „zierliche Igel und Stachelschweinchen“ (statt „Grazien“), „edelig und widerhaarig“ usw. seine Abneigung allzu persönlich belegen. — Die Kritik machte selbst vor der Autorität von Brahms' eigener Niederschrift nicht halt, wenn z. B. E. Sauer in der Peters-Ausgabe im langsamen Satz von op. 5 einmal „aus Gründen der Klangschönheit die Benutzung der (hinzugesetzten) kleinen Noten“ als Füllstimme empfiehlt. — Durch eine Fülle von Beispielen tritt dagegen Elisabeth Kurzwil (*Der Klaviersatz von Johannes Brahms*, Dissertation Wien 1934, S. 127) dem Vorwurf einer „unpianistischen Setzweise“ entgegen.

liche Anlaß ist vielmehr aus der Voraussetzung zu erklären, daß es für Brahms keine primäre Individuation im Sinne der zu seiner Zeit üblichen klavieristischen Differenzierung gab. Seine Klaviersprache ist eher realistisch, die Hintergründe bleiben durchsichtig und sind nicht mehr hinter klavieristischen Umschreibungen verborgen, deshalb sind bei ihm die Grenzen der Übertragbarkeit so fließend geworden.

Die meist bis ins einzelne gehende Übereinstimmung herrscht auch in den Haydn-Variationen (op. 56) vor, die nach ursprünglicher Skizzierung für zwei Klaviere als Orchesterwerk wie in einer fast parallelen Fassung als endgültiges Werk für zwei Klaviere alle Vergleichsmöglichkeiten bieten. Übrigens ist in der Brahms-Literatur – soweit dem Verf. bekannt – der Vorwurf der Klaviermäßigkeit in der Orchestrierung dieses Werks noch nicht erhoben worden, das spricht also doch wohl mittelbar für die objektiv-neutrale Basis von Brahms' Klavieristik und wäre bei den Prämissen der oben angeführten Orelschen These als bestimmend mit einzubeziehen. Verlangt schon die innere Erfüllung der zweiklavierenigen Struktur eine eng ineinander verwobene Verdichtung des Geschehens – ausgenommen wenn, wie vielfach in dieser Literatur, das bloße Alternativverhältnis mit gelegentlicher gegenseitiger Begleitungsverstärkung vorherrscht –, so ist darin schon von vornherein die Verbrämung mit nur floskelhafter Draperie ausgeschlossen. Infolgedessen dringt der Anspruch dieser Satzart über die Komplementärführung der Stimmen noch notwendig bis zu einem Dualismus der Partner vor, der in den konzertanten Bereich einmündet. In dieser Sättigung gehen Orchester- und Klavierfassung von op. 56 nahezu völlig parallel. Die wenigen Abweichungen entstehen durch kompositionelle, nicht durch satztechnische Änderungen. Neben rhythmischen Varianten in der abschließenden Passacaglia – Ganztakttriolen gegenüber Vierteln im Orchester, die als „*ossia*“ dem Klaviersatz beigefügt sind – interessiert besonders der Schluß der 8. Variation, deren letzte fünf Takte hier in Partiturskizze und in Klavierform einander gegenübergestellt seien:

## Beispiel 15

The musical score for Example 15 consists of five systems of staves. The first system includes I. Fl., I. Klar., and I. Fag. The second system includes I. Ob. and III. Hr. The third system includes Picc. Fl., I. Vl., II. Vl., and Va. The fourth system includes I. u. II. Hr., Vc. u. Plc., and Kb. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and is marked *pp*. The orchestral parts are marked *col s...* and *pp*. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The score shows the first four measures of the piece, with the piano part and the orchestral parts being nearly identical in this section.

I

Klav.

II.

non legato

Bis auf den Wegfall der schönen Oboe-Horn-Melodie bleibt die Aussage hier in inhaltlicher Übereinstimmung. Wie spezifisch aber Brahms die Instrumentierung auch im Klaviersatz zu differenzieren vermag, zeigen drei Abweichungen, deren Einfühlungsvermögen so subtil zum Ausdruck kommt, daß aus der Gegenüberstellung kein Rückschluß mehr möglich ist, ob der Klavier- oder der Orchesterfassung der Primat der Entstehung zuzuerkennen ist: 1. die nach oben sich verflüchtigende Auflösung des Baßfundaments in den letzten beiden Takten der Klavierfassung (2. Klavier), 2. die Verteilung der fallenden Sekunden im 1. Klavier auf verschiedene Oktavlagen, während die gleichen motivischen Fortschreitungen des Orchesters in kontinuierlicher Linienführung bleiben, 3. die im Klaviersatz „komponierte“ Darstellung des Diminuendo-Zeichens im Orchester durch Auflockerung des Stimmgefüges (analog dem bei Brahms oft durch Vergrößerung der Notenwerte komponierten Ritenuto). Die Feinheit des hier zum Ausdruck gebrachten Klangsinns wird aber erst ganz hörbar, wenn man diese drei Details der Klanggestaltung des Klaviersatzes in ihrer gegenseitigen Durchdringung als Ganzes erfäßt, während demgegenüber das Partiturbild des Orchesters in realer Stimmführung und Instrumentenbeteiligung konstant bleibt<sup>24</sup>.

Beziehen sich die bisherigen Beispiele nur auf eigene Werkübertragungen von Brahms, die in zwei Fassungen vorliegen, so gewinnen die Übertragungen fremder Vorlagen in den *Studien* (ohne Opuszahl, aus den Jahren 1869–1879) geradezu eine Schlüsselbedeutung für sein Verhältnis zur Klavieristik. Die so heterogenen Vorlagen (Chopin: Etüde *f* op. 25, Weber: Finalrondo aus der Klaviersonate C op. 24, J. S. Bach: Presto aus der Violinsonate *g* [BWV 1001] und Chaconne aus der Violinsonate *d* [BWV 1004]) werden in Brahms' Übertragungen ohne Änderung übernommen, und die Zusätze dienen mehr der technischen Komplizierung im Sinne ihrer Bezeichnung als „*Studien*“, als daß sie etwas Strukturell-Neues

<sup>24</sup> Es geht also wohl nicht an, Brahms auf der einen Seite mangelndes klavieristisches Klanggefühl vorzuwerfen und ihm auf der andern Seite die Fähigkeit zu impressionistischer Klanggebung zuzuschreiben, wie es Georgii versucht (a. a. O., S. 391).

hinzufügen. So ist die Violinchaconne lediglich eine Oktave tiefer gerückt<sup>25</sup>, bei Webers Rondo ist die permanente Sechzehntelbewegung in die linke Hand verlagert, in der Chopin-Etüde werden die Triolen der rechten Hand, bei Chopin im schwirrenden poco presto, durch beigegebene Untersexten dickflüssiger, und im Bach-Presto tritt zur einstimmigen Vorlage eine symmetrisch spiegelnde Gegenstimme mit völlig analoger Bewegung gleich in zwei Versionen: die Violinstimme einmal als Vorlage der rechten, einmal der linken Hand. Diese „Studien“ sind insgesamt zweifellos für die pianistische Werkstatt gedacht, ähnlich wie die 51 *Übungen* — im Grunde genommen eine konsequente Fortführung der Schumannschen im Vorwort zu op. 3 (s. o.) — auch den eigentlichen Zugang zu Brahms' Klaviersatz bezeichnen.

Nicht Jahrzehnte sind es allein, die diese Brahms'schen Klavierübertragungen aus der Violinliteratur von denen Liszts trennen, sondern völlig entgegengesetzte Anschauungen von der Begründung im Klavieristischen. Abgesehen vom verschiedenen Gewicht der Vorlagen und der ursprünglichen Absicht bei der Auswahl wie beim verfolgten Zweck unterscheiden sich die Bearbeitungen bis ins Methodisch-Grundsätzliche voneinander: für Liszt ist die Vorlage nur Material der Anregung, das er wie einen Spielball willkürlich in der Vielfalt seiner virtuoson Verwandlungsfähigkeit schillern läßt; für Brahms ist das gewählte Stück Zeugnis eines in sich geschlossenen Vollendungswertes, den er inhaltlich wie formal nicht antastet, und während Liszt die Monodien Paganinis ohne inhaltliche Komplemente bloß klanglich ausranden läßt, ist Brahms gerade um das Moment der Ergänzung bemüht, wenn auch z. T. nur im Technischen. Dabei ist sein methodisches Ansinnen vorzugsweise auf die linke Hand gerichtet; sie tritt nicht nur im Bach-Presto ranggleich neben die rechte Hand — die Symmetrie der beiden Versionen durch gegenseitigen Stimmentausch ist bis ins letzte gewahrt —, in Webers Rondo wird sie sogar gegenüber der rechten dominant und ist endlich in der Chaconne alleiniges Ausführungsorgan. Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, daß Brahms an dieser Stufe nicht etwa als Erfinder beteiligt ist, aber er bestätigt die geistige Erfüllbarkeit dieser bloß einhändigen Aussagemöglichkeit, wo andere mehr durch technische Klügelei zu überraschen oder gar zu täuschen suchen<sup>26</sup>.

Jedenfalls hat die Spielpartie der linken Hand jetzt eine Bedeutung im Gesamt- ablauf erhalten, die sie nicht nur weit über die Funktion als bloßes Baßorgan im Generalbaßzeitalter, sondern auch über die im 19. Jahrhundert entwickelte großräumige Begleitfigur erhebt. Ebenso hat sie sich von der Parallelverkettung gelöst, darum haben Fälle des Austausches beider Spielpartien ein ganz neues Gesicht gegenüber früheren Variationspaarungen (Händel) oder Etüden- gruppierungen (Czerny), weil Variationsmodell und Komplement eine jeweils neue Beziehung zueinander gewinnen, wie in den beiden ersten *Paganini-Variationen* von Brahms, denen die zweite Variation aus Paganinis *Capricen* Nr. 24 als Modell zugrunde liegt:

<sup>25</sup> „Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik (!), das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich wie einen Geiger zu fühlen.“ (Brahms an Clara Schumann im Juni 1877.)

<sup>26</sup> Vgl. die Literaturbeispiele bei Georgii, a. a. O., S. 604 ff.

## Beispiel 16

Pag.  
 Var.2  
 Brahms  
 Heft I  
 Var.1  
 Var.2

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pag. Var.2' and contains a single melodic line in 2/4 time. The middle staff is labeled 'Brahms Heft I Var.1' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bottom staff is labeled 'Var.2' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

Nur beim Bach-Presto, dessen Vorlage einmal von der rechten, einmal von der linken Hand zur Gegenbewegung der anderen Spielpartie ausgeführt wird, entsteht im Zuge völliger Angleichung eine gleichrangige Doppelung. Die gleiche Spiegelsymmetrie in der Bewegung beider Hände kehrt auch in der achten Variation des 2. Heftes der *Paganini-Variationen* wieder, der auch wieder ein Paganinisches Modell, diesmal dessen Variation 1, zugrunde liegt. Dabei bringt ein Rückblick auf Liszts Übertragung derselben Variation eine Überraschung: Während Brahms sich mit der Ergänzung durch das zugeordnete Spiegelbild begnügt, hatte Liszt gerade umgekehrt in die linke Hand als wesentliches Komplement das Ausgangsthema übernommen.

## Beispiel 17

Pag.  
 Var.1  
 Brahms  
 Heft II  
 Var.8  
 List  
 Var.1

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pag. Var.1' and contains a single melodic line in 3/4 time. The middle staff is labeled 'Brahms Heft II Var.8' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bottom staff is labeled 'List Var.1' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics. The middle staff includes the instruction 'p leggiero quasi pizz.' and the bottom staff includes 'p'.

(Das Beispiel Liszts wird hier nach der späteren Fassung zitiert, die in Beispiel 8 [s. o.] wiedergegebene Fassung brachte das Stakkato noch in Akkorden.) Solche Überschneidung läßt sich sonst nirgends belegen, der Ausnahmefall hier kann also keinesfalls die Gültigkeit der bezeichneten Gegensätze beeinträchtigen, nehmen ja auch die *Paganini-Variationen*, zu denen Brahms' damalige Beziehungen zu Liszts Meisterschüler Karl Tausig manche Anregung beigetragen haben mögen, in ihrer betont dem Spielerischen zugewandten Struktur eine besondere Stellung in Brahms' Klavierwerk ein.

Die vorliegenden Ausführungen können keineswegs die außerordentlich umfangreiche Literatur der Klavierbearbeitungen auch nur annähernd berücksichtigen. Trotzdem muß für die versuchte Skizzierung einiger für die Klavieristik wesentlicher Situationen abschließend noch auf das Klavierwerk Max Regers hingewiesen werden. In gewisser Hinsicht stellt es einen Endpunkt der hier aufgezeichneten Entwicklung dar, dessen Grenzüberschneidung für die in die Gegenwart hinein reichende Problematik typisch ist. Reger ebenso klanglich wie linear reiche Sprache muß auf dem Klavier notgedrungen zum Akkordischen führen und auf das Figürliche im klavieristischen Sinne verzichten. Diese Anlage führt ihn in der Klavieraussage in konsequenter Auswirkung zum Satz für zwei Klaviere. Bezeichnen schon die *Bach-Variationen* (op. 81) eine umstrittene Grenze des dem Soloklavier Erreichbaren, so ermöglichen dafür *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* (op. 86) und erst recht *Introduction, Passacaglia und Fuge* (op. 96) durch die Ausführung auf zwei Klavieren eine Transparenz, die bei entsprechend disponierender Interpretation die Deutlichkeit gewährleistet. Vergleicht man aber mit dieser Diktion die Klavierübertragung der *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* (op. 132 a), so zeigt sich der ganze Abstand einer, im Grunde genommen, doch vom Klavier her bestimmten Konzeption (op. 86 und op. 96) gegenüber einem Orchesterwerk (op. 132), dessen nur klavierauszugsmäßige Wiedergabe keine echt klaviermäßige Einschmelzung erfährt. Das gilt vor allem für die Fuge, deren Orchester- und Klaviersatz in walzenförmigem Anstieg bis zum Zitat des Mozartschen Ausgangsthemas führt. Dabei spricht sich die permanente Mischung von Holzbläsern und Streichern — mit Ausnahme der dreitaktigen Holzbläserepisode (acht Takte vor Ziffer 27) — bei der Klavierübertragung in einem ständigen Miteinander der beiden Klaviere aus, die nicht, wie bei den beiden Originalwerken, ursächlich dualistisch geführt sind. Das ist auch in den Variationen der Fall; daß die beiden Fassungen der 8. Variation völlig voneinander abweichen — im Klavierwerk eine finaleartige Massierung, im Orchester ein verhalten breiter Ausklang in chromatischer Meditation —, verstärkt eher den Eindruck der Fessel direkter Nachahmung in der Übertragung der übrigen Teile, statt ihn zu beheben, wie Reger vielleicht vermutete. Auch daß der umgekehrte Weg, vom Klavierwerk zur Orchesterfassung, den Reger in den *Beethoven-Variationen* beschritt, so viel organischer verlief, zeigt letzten Endes wieder die Abstraktion in Regers Klaviermusik, soweit er sie nicht ausdrücklich der Hausmusik zuweist.

So bestätigt sich also auch hier die Gültigkeit des Gesetzes, daß die Entfaltung des Klavieristischen nur durch die dem Klavier eigenen Mittel möglich ist und daß

die Zone der Einschmelzungsfähigkeit verhältnismäßig eng begrenzt ist. Die Regersche Übertragung der *Mozart-Variationen* läßt schließlich das ganze Ausmaß der klavieristischen Problematik hervortreten, wenn man das Werk jenen etwa zur selben Zeit entstandenen Schöpfungen Debussys oder Ravels gegenüberstellt, die auf der Grundlage ureigener Klavierstruktur eine neue Provinz erschließen.

## Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Lang, Jörg

(5. Fortsetzung<sup>34</sup>)

Organist am Stift Ettlingen (?), danach in Eßlingen. Angesichts der fragmentarischen Überlieferung der Quellen wie der in Eßlingen besonders komplizierten örtlichen Verhältnisse (die Pfarrkirche St. Dionys unterstand dem Bischof von Speyer, die Stadt- bzw. Frauenkirche dem Bischof von Konstanz als Diözesanbischof, zudem suchte der Rat die Herrschaft über die Pfründen niederer Ordnung in seine Hand zu bringen; vgl. dazu K. Müller: *Die Eßlinger Pfarrkirche im Mittelalter* in: Württembergische Vierteljahrshefte NF 1907, Bd. 16, S. 237 ff., und G. Kallen: *Die oberschwäbischen Pfründen des Bistums Konstanz und ihre Besetzungen* [1275—1508], in: Kirchenrechtliche Abhandlungen, hrsg. von U. Stutz, Heft 45/46, Stuttgart 1907, S. 265, Anm. 8) können grundsätzliche Fragen zu den Organistenämtern wie zu deren Inhabern auch trotz der Dissertation von Karin Kotterba: *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, Diss. Freiburg/Br. 1958 (maschinenschriftlich), die sich um eine Erhellung der Organistentätigkeit vor und nach Kleber bemüht und deren Quellenforschungen den folgenden Ausführungen zugrunde liegen, noch nicht zufriedenstellend geklärt werden. Zu Lang läßt sich bis jetzt feststellen:

„aus Eßlingen pürtig“ war er (unbekannt seit wann, doch wohl schon vor 1506) Kanoniker des Stiftes Ettlingen. Am 16. Juli 1506 bewarb er sich in Eßlingen um zwei durch den Tod *Herrn Hannsen Hallers* freigewordene Pfründen. Dabei handelt es sich jedoch nicht, wie Moser (*Hofhaimer*, S. 86) annimmt, um Orgelpfründen. Lang erhielt diese Pfründen nicht, wohl aber im folgenden Jahre die am St. Jörgental in der Frauenkirche, um die er sich am 18. November 1507 beworben hatte. Auch hier kann es sich um keine Orgelpfründen gehandelt haben, denn als es die Organistenpfründe St. Felix und Adactus neu zu besetzen galt, wandte sich der Eßlinger Rat mit der Bitte um Auskunft über einen Organisten, der aus Eßlingen gebürtig war, augenblicklich aber noch am Ettlinger Stift als Kanoniker amtierte, an Hans Trach, Wirt zu Ettlingen, und mit einem gleichen Schreiben (27. Juli 1511) an Herrn Sigwart von Ettlingen, wobei der Name des Organisten — Jörg Lang — genannt wurde. In seiner Antwort (27. August 1511) rühmt ihn Sigwart von Ettlingen als bedeutenden Meister („es wird sein groß rimen in der gmaind“). Demnach war Lang wohl schon in Ettlingen als Organist bedeutsam aufgetreten. Obgleich keine Anstellungsurkunde bis jetzt nachzuweisen ist, scheint Lang kurz darauf diese Pfründe erhalten zu haben, denn am 7. November 1517 resignierte er die Organistenpfründe St. Felix und Adactus wie seine Kaplaneipfründe am Heiligegeistaltar in der Spitalkirche, nachdem ihm auf Fürsprache des Kardinals von Gurk,

<sup>34</sup> Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff. sowie Jahrg. XII, S. 25 ff. und S. 152 ff.