

einzuführen, was lukrativ zu sein versprach: 1819 schrieb er, Broadwood und Clementi stellten jeweils 40 Klaviere pro Woche her, und es gäbe viele Firmen, die bis zu 50 Mitarbeiter beschäftigten (Bd. 2, S. 703). In solchen Marktbeobachtungen liegt der Reiz für kulturgeschichtliche Ansätze.

Das größte Interesse werden gewiss die Briefe von Komponisten (3.) und Interpreten (4.) wecken. Sie umfassen unter anderem Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Madame de Genlis, Ferruccio Busoni und Sigismund Thalberg sowie Informationen zu dem 1803 an Ludwig van Beethoven nach Wien gesandten „piano en forme de clavecin“. Sie zeigen, dass auch der spätere Geschäftsführer Albert Blondel seine Instrumente an Künstler verschenkte und engen Kontakt hielt. Seine Geschäftsstrategie bestand darin, Instrumente für Konzerttourneen der besten Pianistinnen und Pianisten bereitzustellen, die damit die Instrumente bewarben, wie seine Vorgänger es mit Harfenisten gehandhabt hatten. Die Briefe sind natürlich vor diesem Hintergrund zu lesen und sind auch mit Rücksicht darauf kommentiert.

In der Konzeption wird die Geschichte des Instrumentenbaus noch als eine Fortschrittsgeschichte erzählt, was die Erfindungen von Érard auch nahelegen, nämlich zuerst die doppelte Repetitionsmechanik beim Klavier, die schnelle Tonwiederholungen und damit das virtuose Klavierrepertoire des 19. Jahrhunderts überhaupt erst ermöglichte, sowie die Doppelpedalharfe, die in allen Tonarten spielbar ist. Beide Entwicklungen sind heute noch Stand der Instrumentenbautechnik. Franz Liszt spielte als Wunderkind 1824 öffentlich auf den neuen Érard-Flügeln und widmete dem Erfinder auch sein Opus 1, *Acht Variationen* in As-Dur (1824), deren letzte mit schnellen Tonwiederholungen brillant vorzutragen ist. Eine Variation ist mit ihren Arpeggien vielleicht auch eine Harfenreminiszenz. Ebenso hat Beethoven

von den früheren Erweiterungen des Tonumfangs der größeren Érard-Flügel für seine Klavierkonzerte Gebrauch gemacht und den erweiterten Dynamikumfang eingesetzt, was sich in den vorliegenden Dokumenten allerdings nicht zeigt. Nachweisbar wird mit ihnen nur die Lieferung eines Klaviers an Beethoven sowie dessen Seriennummer, die wiederum eine Identifizierung des Instruments und seiner Eigenschaften zulässt.

Bemerkenswert ist die kollektive Arbeit der Herausgebenden, deren Autorschaft nicht individuell nachvollziehbar gekennzeichnet ist, wenn man um ihre Spezialisierung auf dem Gebiet des Klaviers bzw. der Harfe oder von Saiten nicht weiß. Allerdings zeigen sich Unterschiede der individuellen Autorenstimmen: In der Einleitung zum zweiten Band werden mögliche Forschungsansätze, wie mit den veröffentlichten Quellen umzugehen sei und welche Analysen Ergebnisse erbringen könnten, dargelegt. Bei der biographischen Recherche nach den Käuferinnen der Doppelpedalharfen schlagen die Autoren einen leichteren, humorvollen Ton an, wenn sie beispielsweise das Alter einer Harfenbesitzerin als in ihren Fünffzigern rekonstruieren und hoffen, sie habe sich viele Jahre am Harfenspiel erfreut, da sie 94 Jahre alt geworden sei (Bd. 2, S. 531).

(November 2016)

Julia H. Schröder

*SIEGBERT RAMPE: Beethovens Klaviere und seine Klavierimprovisation. Klangwelt und Aufführungspraxis. München/Salzburg: Musikverlag Bernd Katzschichler 2015. 149 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 49.)*

Angesichts der Tatsache, dass Beethovens Klaviersonaten zu den am häufigsten untersuchten und analysierten Werken des Komponisten zählen, mag es verwundern, dass seinen Klavierinstrumenten – jedenfalls im Verhältnis dazu – stets nur am Rande Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Gleiches

gilt für den Bereich der Klavierimprovisation: ganz allgemein zur Zeit Beethovens und in Bezug auf Spuren solcher Improvisation im Klavierwerk selbst.

Siegbert Rampe hat sich mit beiden Bereichen, die für sich betrachtet in einem nur losen Zusammenhang stehen, beschäftigt und seine Untersuchungsergebnisse in einer kleinen, aber gehaltvollen Schrift nun der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgelegt. Beethovens Klagen über die Unzulänglichkeit seiner Klavierinstrumente sind Legion und allgemein bekannt; umso interessanter – und für den Autor mühsam – ist es, den tatsächlichen Entstehungsbedingungen des Klavierwerks unter direkter Einbeziehung der *corpora delicti* nachzuspüren. Dies geschieht chronologisch und systematisch unter genauer Erläuterung von Bauweise und Spieltechnik oder kurz gesagt der Stärken und Schwächen der Instrumente. Beethoven versucht – ebenso kurz gesagt – das Beste aus den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten herauszuholen. Dass freilich die revolutionäre kompositorische Ideenwelt Beethovens – schon gar in seinem ureigenen Genre, der Klaviersonate – immer wieder mit der Beschränktheit des Ausdrucksträgers kollidieren muss, wird dabei nicht ernsthaft verwundern. Rampe zeigt behutsam und akribisch auf, wie sich der Komponist bisweilen von Fall zu Fall anders, flexibel und neuartig mit den sich rasch wandelnden Verhältnissen auf dem zudem schnell expandierenden Markt für Klavierinstrumente arrangieren muss, nach den besten Anpassungsmöglichkeiten sucht, bisweilen aber auch widersprüchlich agiert und keineswegs immer am besten Instrument seiner Zeit entlang komponiert. Das Studium der Dokumente macht vor allem deutlich, wie viel Mühen, Zeit und Nerven ihn das immerwährende Neudurchdenken dieser Anpassung seiner kompositorischen Vorstellungen an die Materie gekostet hat: eine zusätzliche Zumutung in einem an Kalamitäten ohnehin reichen Leben. Im Fazit des ersten Teils

(S. 71–84) jedenfalls räumt Rampe mit der verbreiteten These auf, Beethoven habe mit seinen Kompositionen dem Klavierbau seiner Zeit nachhaltige Impulse verliehen, geschweige denn weit in die Zukunft gewirkt. Der Autor betont vielmehr, dass Beethoven „seit 1803 überhaupt nur in Einzelfällen in der Lage war, für Instrumente zu komponieren, die sich auf der Höhe der Zeit befanden“ (S. 77). Der letztlich wenig überraschende Befund könnte auch so formuliert werden: Dem revolutionären Kunstwerk der Zukunft eines Beethoven stand eine erst am Anfang stehende Industrieproduktion gegenüber, mit der sich der Komponist irgendwie arrangieren musste. Dabei geht es keineswegs immer stringent, sondern bisweilen widersprüchlich zu. Mal bleibt das Werk hinter den bereits vorhandenen Möglichkeiten zurück, mal weist es voraus.

Der zweite Teil des Buches gliedert sich seinerseits etwa jeweils zur Hälfte in Ausführungen zu unterschiedlichen Formen des Improvisierens bzw. Fantasierens Ende des 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts sowie in Kapitel zu Spuren von Improvisation und Fantasie im Werk Beethovens. Auch hier zeigt sich ein stetiges Changieren mit den Verhältnissen und Traditionen der Zeit, Beethovens – erneut bisweilen widersprüchliche – Suche nach dem idealen Mittelweg zwischen hinreichend deutlicher schriftlicher Fixierung des kompositorischen Willens (für sich und andere) und dem Maß an Freiheit für den Interpreten, den er gerade durch sein Werk zunehmend als feste Größe etabliert. Von besonderer Bedeutung sind hier Rampes Ausführungen zu den Solokadenzen der Klavierkonzerte. Beethoven gibt dem Improvisator deutlich mehr Raum; die überlieferten Kadenzen „machen Beethovens Modelle zu veritablen, in sich geschlossenen und tonartlich stabilen Einlagekompositionen“ (S. 129). Den Spuren von freier Improvisation in den Klaviersonaten geht der Autor bis in die feinste Verästelung nach (S. 103 u. a.).

Fazit: Zwei zum besseren Verständnis der Klavierwerke Beethovens wichtige Bereiche finden sich in der vorliegenden Schrift profund und akribisch dargestellt – die äußeren Umstände und ihren historischen Kontext stets mit berücksichtigend. Dem Vorwort ist zu entnehmen, dass die Untersuchungsergebnisse schon vor zehn Jahren der Öffentlichkeit hätten vorgelegt werden können. Einerseits bedauerlich, dass Ränkespiele und Unsäglichkeiten die Publikation so lange verhindert haben, andererseits tröstlich, dass der Community letztlich nichts verlorengegangen ist. Rampe gebührt Dank für die sicheren wissenschaftlichen Ergebnisse und für die offenen Worte.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

*BEATE SORG: Christoph Graupners Musik zu zeremoniellen Anlässen am Hof der Landgrafen zu Hessen-Darmstadt: Zwischen „Frohlockendem Jubel-Geschrey“ und „Demüthiger Andacht und Pflicht vor dem Angesichte des Herrn“. Norderstedt: Books on Demand 2015. 470 S., Abb., Nbsp.*

Christoph Graupner (1683–1760) gehört zu jenen Komponisten, die zwar produktiv und anerkannt waren, gleichzeitig aber im Schatten ungleich viel mehr gewürdigter Zeitgenossen stehen: So lebte er nicht nur zur selben Zeit wie Johann Sebastian Bach, sondern durchlief auch eine vergleichbare Ausbildung und bewarb sich zu Beginn der 1720er Jahre auf das prestigeträchtige Leipziger Thomaskantorat. Der Ruf erging nicht an Bach, sondern an Graupner, der aber ablehnen musste, da ihn sein damaliger Dienstherr, Landgraf Ernst Ludwig zu Hessen-Darmstadt, nicht ziehen lassen wollte und ihm eine Gehaltsaufbesserung in Aussicht stellte – eine Episode, die wie Graupner selber, heute kaum weitherum bekannt ist.

Erst in letzter Zeit erfreut sich Graupner einer vertieften Aufmerksamkeit, und

zwar nicht zuletzt dank der Gründung der Christoph Graupner-Gesellschaft in Darmstadt im Jahr 2003, die die Popularisierung von Graupners Schaffen zum Ziel hat und auch eine eigene Publikationsreihe herausgibt (*Mitteilungen der Christoph-Graupner-Gesellschaft*, 2004ff.). Seit 2005 erscheint zudem ein umfassendes, von Oswald Bill und Christoph Großpietsch herausgegebenes und auch online verfügbares Verzeichnis des enormen Werkkorpus, das von zahlreichen Neu- bzw. Erstausgaben flankiert wird. Im Zuge dieses Aufschwungs wurde Graupner nun auch vermehrt zum Gegenstand von Dissertationsprojekten, die von immensen Mengen bis anhin kaum gewürdigten Quellenmaterials profitieren.

Beate Sorg untersucht in ihrer 2015 erschienenen und 2014 an der Universität Mainz verteidigten Dissertation schwerpunktmäßig Christoph Graupners reichhaltiges Kantatenwerk hinsichtlich dessen Funktionalisierung für das Zeremoniell am Hofe der Landgrafen Ernst Ludwig (1667–1739) und Ludwig VIII. (1691–1760) zu Hessen-Darmstadt und geht dabei auch den sozialen und professionellen Bedingungen des Hofkomponisten nach. Die Arbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert: Deren erster und kürzerer bietet Basisinformationen zu Graupners Biographie, Wirkungsfeld und Dienstherrn, deren zweiter behandelt in vier Unterkapiteln systematisch verschiedene Arten von Repräsentationsmusik, nämlich Hochzeits-, Trauer- und Geburtstagsmusik sowie zu besonderen Gelegenheiten wie etwa Reformations- oder Regierungsjubiläen geschriebene Werke. Als Ziel des ersten Teils wird die Etablierung einer Perspektive deklariert, die „die höfischen Kräftefelder als Orte der Kommunikation versteht, in welchen der Musik innerhalb der politischen und gesellschaftlichen Modelle ein Raum zugewiesen ist“ (S. 22). Demgegenüber soll der zweite Teil „eine Einordnung der konkreten Werke in den Aufriss dieses Systems“ bieten, und zwar dank einer Untersuchung