

Glaser, Thomas (2017): Beethovens Violinkonzert als Modellfall. René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer ›werkgerechten Interpretation‹. ZGMTH 14/1, 13–51.
<https://doi.org/10.31751/891>

© 2017 Thomas Glaser (thomas.glaser@kug.ac.at)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 31/07/2016

angenommen / accepted: 21/10/2016

veröffentlicht / first published: 30/06/2017

zuletzt geändert / last updated: 13/09/2018

Beethovens Violinkonzert als Modellfall

René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer ›werkgerechten Interpretation‹

Thomas Glaser

ABSTRACT: René Leibowitz' Auftreten gegen die (aus seiner Sicht) ›entstellende‹ Interpretations- und Orchesterpraxis seiner Zeit und sein Bemühen, Beethovens Werken zu zeitgenössischen Interpretationen eigenen ästhetischen Rechts zu verhelfen, bilden eine Konstante in seinen zahlreichen Schriften und Äußerungen zu Beethoven. Aufführungspraktische Details von Leibowitz' Beethoven-Deutungen und seine Versuche um eine ›werkgerechte Interpretation‹ können hier aus dem Austausch mit dem Geiger Rudolf Kolisch sowie aus den bei Einspielungen verwendeten Orchestermaterialien abgeleitet werden, die sich als Nachlassdokumente erhalten haben. In ihrem Radiogespräch »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, das 1964 die gemeinsame Aufnahme des Konzerts flankierte, setzen sich Leibowitz und Kolisch zum Ziel, Probleme der zeitgenössischen Aufführungspraxis aufzudecken. Beethovens Violinkonzert wird für Leibowitz und Kolisch so zum Modellfall. Die Auseinandersetzung mit Beethoven, die bei beiden Interpreten vor dem Hintergrund ihres durch die musikalische Moderne des 20. Jahrhunderts geprägten Musikdenkens zu lesen ist, eröffnet die Möglichkeit, den Blick auf einen Ausschnitt in der Aufführungsgeschichte der Werke Beethovens zu richten. Der Beitrag zeigt so auch, dass Leibowitz' Interpretation nachhaltig von der Aufführungslehre der Wiener Schule geprägt wurde.

René Leibowitz' campaign against what he considered the ›corrupt‹ performance and orchestral tradition of his time and his efforts to do aesthetic justice to Beethoven's works through contemporary interpretations form an integral part of his numerous writings and statements on Beethoven. Leibowitz' exegesis of Beethoven, the details of his performance practice and his attempts to realize ›adequate‹ interpretations can be traced back to Leibowitz' exchanges with the violinist Rudolf Kolisch and studied in the orchestral scores and parts used for recordings (now in the estate of Leibowitz). In their 1964 radio conversation "Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven" ("Problems of Performance in Beethoven's Violin Concerto"), produced around the time of their recording of Beethoven's violin concerto, Leibowitz and Kolisch aim to expose the performance practice problems of their day for which Beethoven's violin concerto serves them as a model. Against the background of their aesthetics of music, shaped by twentieth-century musical modernity, their study of Beethoven provides the opportunity to focus on one part of the performance history of Beethoven's works. The present essay thus also demonstrates the extent to which Leibowitz' interpretation was shaped by the Second Viennese School's theory of performance.

Darauf, dass Aufführungsmaterialien einen lohnenswerten Untersuchungsgegenstand musikwissenschaftlicher Forschung bilden, wurde in jüngster Zeit wiederholt hingewiesen. In dieser Hinwendung zu den Dokumenten musikalischer Praxis manifestiert sich eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses von der Analyse eines als Text aufgefassten musikalischen Werks hin zu der Analyse von dessen Aufführung als praktizierter Interpretation.¹ So kommt beispielsweise Fabio Morabito nach Einsichtnahme in von Aufführenden annotierte Stimmensätze, die Quartettformationen zugeschrieben werden können, in denen Pierre Baillot (1771–1842) als Primgeiger wirkte, zu dem Schluss, dass in diesen Annotationen Spuren der Aufführung selbst zu finden seien: »In this light, pencil marginalia are a political statement about the scope of performers' creative input into the musical event.«² Eine weitere reiche Materialbasis in diesem Sinne bieten Orchesterstimmen. Nicolas Southon etwa konnte anhand von Stimmenmaterialien aus dem 19. Jahrhundert, die im Gebrauch des Orchesters der Pariser *Société des Concerts du Conservatoire* waren, die Aufführungsgeschichte von Beethovens Sinfonien in Frankreich schlaglichtartig beleuchten. Insbesondere die Direktionsstimmen François-Antoine Habenecks (1781–1849), der vom ersten Geigenpult mit dem Bogen führte, lassen Rückschlüsse auf dessen Orchesterleitung zu.³

Die genannten Quellenbefunde legen keineswegs einen linearen Forschungsansatz (»from page to stage«⁴) nahe; ein solcher könnte der Aufführung als performativem Akt nicht gerecht werden. Der Versuch, anhand eines eingerichteten Notentexts das Klangergebnis zu rekonstruieren oder zu antizipieren, wird zu Teilen immer Fiktion bleiben müssen.⁵ Im Falle des Dirigenten René Leibowitz, dessen Bemühen, Beethovens Werken zu zeitgenössischen Interpretationen eigenen ästhetischen Rechts zu verhelfen, hier in den Fokus rücken soll, erweitert sich die Quellenbasis insofern, als eine Fülle von Studioeinspielungen und Konzertmitschnitten unter seinem Dirigat zugänglich ist. Dieser Umstand entbindet jedoch weder davon, jene Quellengattung der überlieferten Partituren und Orchestermaterialien zu berücksichtigen, noch ist es zielführend, eine vorhandene Aufnahme als das einzig verbindliche Zeugnis interpretatorischer Bemühungen zu klassifizieren. Die isolierte Betrachtung von Klangaufzeichnungen muss generell als methodisch fragwürdig gelten.

Dieser Studie liegt ein Ansatz zugrunde, der die individuelle Ausprägung einer klingenden Interpretation auf die Werkstruktur, so wie sie der (annotierte) Notentext abbildet, rückbezieht.⁶ Den Untersuchungsschwerpunkt bilden die mit Rudolf Kolisch als

1 Vgl. Hinrichsen 2000.

2 Morabito 2016.

3 Southon 2007.

4 Cook 2009, 233. Vgl. auch Cook 2013, 245: »[...] performers do not reproduce structure: rather they reference or signify it.«

5 Vgl. Bischoff 1992.

6 Damit wird nicht die Analyse musikalischer Mikrostrukturen verfolgt, wie sie sich im Umfeld des *Music Information Retrieval* mit dem Begriff der »inverse interpretation« ausgeprägt hat, vgl. Senn/Kilchenmann/Camp 2012, 31.

Solist aus einer Rundfunkproduktion hervorgegangene Einspielung⁷ von Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61 (1806) unter Leibowitz' Leitung und die überlieferten zugehörigen Notenmaterialien – eine annotierte Taschenpartitur⁸ und ein vollständiger Stimmensatz⁹ –, die in Leibowitz' Nachlass erhalten sind. Die Bezugspunkte der Diskussion stellen vorrangig die Motiv- und Themenkomplexe dar, auf deren Stellenwert Leibowitz' und Kolischs notentextliche Annotationen hinweisen, auf die sie in schriftlichen Zeugnissen, gedruckten wie ungedruckten, zu sprechen kommen und von denen anzunehmen ist, dass Dirigent und Geiger sie für das Satzgeschehen als konstitutiv wahrnahmen. Bei der Gewichtung dieses Materials sind indes die Schwierigkeiten mitzudenken, die aus der Vielschichtigkeit einer musikalischen Komposition erwachsen, wie etwa die Identifizierung musikalischer Strukturen oder deren exakte ›Lokalisierung‹. Als Interpretamente gehen Strukturmerkmale selbst erst aus einem Deutungsprozess hervor.¹⁰

1. DIALOGE ÜBER AUFFÜHRUNGSFRAGEN BEI BEETHOVEN

René Leibowitz und Rudolf Kolisch kannten sich seit den späten 1930er Jahren.¹¹ Bereits im April 1939 brachte Leibowitz anlässlich der Pariser Erstaufführung von Arnold Schönbergs Viertem Streichquartett op. 37 (1936) den interpretatorischen Leistungen des Kolisch-Quartetts große Wertschätzung entgegen, wovon eine Konzertbesprechung Zeugnis ablegt.¹² Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs intensivierte sich der Austausch zwischen beiden Musikern trotz der großen räumlichen Entfernung ihrer Lebensmittelpunkte Paris und – bei Kolisch zunächst – Madison (Wisconsin). Von beiden Seiten wurden die Aktivitäten des jeweils anderen aufmerksam verfolgt. Rückblickend hält Leibowitz fest, dass aus dem Kennenlernen von Kolischs Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«¹³ Mitte der 1950er Jahre sowie »der Korrespondenz und den Dis-

7 *Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61*, Rudolf Kolisch / René Leibowitz / Radio-Orchester Bero-münster, Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2.

8 *Ludwig van Beethoven, Violinkonzert / Violin Concerto / Concerto pour Violon. D dur / D major / Ré majeur op. 61* (Philharmonia Partituren 45), Wien: Wiener Philharmonischer Verlag 1936, Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna. Ob Leibowitz diese Partitur für die Aufführung heranzog, lässt sich nicht mehr feststellen. Denkbar ist, dass er aufgrund des akribisch eingerichteten Stimmensatzes und der erworbenen profunden Kenntnis des Werks die Partitur in erster Linie als ›Kontrollmedium‹ einsetzte. Und vorausgesetzt, er legte besonderes Augenmerk auf die aufführungspraktische Seite, d.h. die Vermittlung und das ›Befolgen‹ der Einrichtung und damit auf den Kontakt zum Orchester, wäre es denkbar, dass Leibowitz die Einspielung des Konzerts weitestgehend auswendig dirigierend bestritt.

9 Ludwig van Beethoven, *Violin-Konzert. D dur – D major – Ré majeur op. 61*, Breitkopf und Härtels Orchesterbibliothek Nr. 452 a/c, Leipzig o.J., Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel (nachfolgend SRL, PSS).

10 Vgl. Gottschewski 1998.

11 Vgl. Schürmann-Zehetner 2010, 45.

12 Vgl. Leibowitz 1939.

13 Kolisch 1943.

kussionen, die danach entstanden, [...] sich seither der beste Teil meiner Aktivität«¹⁴ erklären lasse.

In der Korrespondenz zwischen Kolisch und Leibowitz findet Beethovens Violinkonzert erstmals in einem Brief Kolischs vom 24.11.1954 Erwähnung. Bereits in diesem Dokument greift Kolisch die auch andernorts hervorgebrachten Monita gegenüber einer in der damaligen Gegenwart die Werke Beethovens ›korrumpierenden‹ Aufführungspraxis auf, wobei er an dieser Stelle explizit das Violinkonzert anspricht, »as it has been completely distorted by tradition. You should be aware of the fact that a ›RIGHT‹ performance would cause an upheaval.«¹⁵ Bis zur Einspielung des Konzerts zusammen mit Leibowitz und dem Orchester von Radio Beromünster vom 21.9. bis 23.9.1964 und dessen Erstsendung im darauffolgenden November sollten allerdings noch fast zehn Jahre vergehen; »die Rehabilitierung des Stücks als Musik«¹⁶ blieb gleichwohl über diesen gesamten Zeitraum hinweg Zielvorgabe. In dieser Dekade wurden Fragen der Interpretation bei Beethoven, insbesondere während Leibowitz' Arbeit an der Gesamtaufnahme der Sinfonien¹⁷, die im Frühjahr 1961 in London mit dem Royal Philharmonic Orchestra erfolgte, immer wieder erörtert. Während des Sinfonieprojekts fungierte Kolisch in erster Linie als brieflicher Ratgeber, beim Violinkonzert trat dann der ›Praktiker‹ Kolisch auf den Plan. Leibowitz und Kolisch setzten sich schließlich in ihrem Radiogespräch¹⁸ (Erstsendung am 27.11.1964), das die gemeinsame Aufnahme flankierte, nichts Geringeres zum Ziel, als ihre Einspielung als ›werkgerechte Interpretation‹ darzulegen. Dazu gingen sie auf ausgewählte Stellen der Komposition ein, um ›Verfehlungen‹ der zeitgenössischen Aufführungspraxis aufzudecken. Beethovens Violinkonzert wird ihnen so zum Modellbeispiel.

Jede Interpretation, so Leibowitz, setze gleichsam mit einer ›Aktualisierung‹ ein, d.h. mit einem Reflektieren und ggf. einer Kritik bisheriger Aufführungstraditionen des jeweiligen Werks. Ebenso sei dessen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte zu hinterfragen. Anhand des von Leibowitz eingeführten Begriffs der ›lecture radicale«¹⁹ wird deutlich, dass diese Auffassung nicht im Sinne historisch-rekonstruktiver Maßnahmen hinsichtlich früherer Aufführungsbedingungen, sondern als Erschließen des Werkcharakters in historischer Perspektive zu verstehen ist.²⁰

14 Kolisch/Leibowitz 1979, 149.

15 Brief von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Darmstadt, 24.11.1954, SRL, PSS. Auch abgedruckt in: Kolisch 1992, 112.

16 Brief von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Madison, 21.3.1964, SRL, PSS. Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der *Paul Sacher Stiftung*. Eine historische Parallele zu dieser Intention Kolischs zeigt sich im Programm des Vereins für musikalische Privataufführungen. So sollten laut Vereinsmitteilung in der programmierten Serie B, die im Gegensatz zur Serie A mit deren Schwerpunkt auf zeitgenössischen Kompositionen sich dem klassisch-romantischen Repertoire (teilweise in Bearbeitungen) widmete, »klassische, oft und schlecht gespielte Werke gut gespielt werden.« Zit. nach Szmolyan 1984, 110 (Anm. 4).

17 *Beethoven – The Complete Symphonies. Royal Philharmonic Orchestra / René Leibowitz*, Conductor, Chesky Records, CH-2009.

18 Kolisch/Leibowitz 1979.

19 Leibowitz 1971a/86, 8.

20 Vgl. Leibowitz 1971b/86, 69. »[L]e postulat de l'identité de l'œuvre« (Leibowitz 1947, 20, Hervorhebung im Original: »[D]as Postulat der Identität des Werks«, Übersetzung TG), das Leibowitz

Leibowitz' Forderung, sich der individuellen Gestalt eines musikalischen Materials mit einem technischen Rüstzeug anzunehmen, das nicht tradierte Spielweisen immergleich repetiert, sondern das sich gerade durch die Erfordernisse dieses Materials zu bestimmen und damit Konzessionen spieltechnischer Art zu vermeiden habe²¹, zeigt Gemeinsamkeiten mit dem zentralen Gedanken Kolischs, »daß auch traditionelle Musik nur von dem vorgeschobensten Posten der Interpretation aus gültig aufgeführt werden kann.«²² Kolischs Überlegung zielt darauf, sich alle verfügbaren Errungenschaften der modernen Instrumentaltechnik zu Nutze zu machen und der Musik früherer Jahrhunderte mit dem (spieltechnischen) Wissen der Gegenwart zu begegnen. Die konkret anzuwendenden Spieltechniken wiederum sind laut Kolisch im jeweiligen Einzelfall aus der Analyse der musikalischen Gestalt und mit Blick auf deren Ausdrucksgehalt zu erschließen.

Dem liegt ein Werkbegriff zugrunde, der eine einseitige Orientierung am Notentext gegen einen ihm vermeintlich eingeschriebenen ›Geist‹ verteidigt, in dem sich jedoch zugleich die Überzeugung artikuliert, »daß dieses Skript, unsere Notenschrift, wirklich ungenügend ist, zuviel Raum läßt für subjektive Ausdeutung.«²³ Texttreue im Sinne einer ›Objektivität‹ des Vortrags und ein von Kolisch als »Eintritt der Person«²⁴ beschriebenes Stilwissen, das nicht mit überlieferten Vorgaben zusammenfallen muss, schließen sich als ästhetische Zielsetzungen keinesfalls aus. Ein solches Aufführungsverständnis impliziert also keineswegs bloße Buchstabentreue oder einen Verzicht auf jedwede ›Beteiligung‹ der Interpretierenden, sondern fordert im Gegenteil deren Subjektivität und Ausdrucksintention.²⁵ Vor dem Hintergrund dieser interpretationsästhetischen ›Prämissen‹ ist die Kritik von Leibowitz und Kolisch zur Aufführungspraxis ihrer Gegenwart zu lesen.²⁶

Von besonderer Bedeutung sind dabei Entscheidungen, die unmittelbar Eingang in die praktische Zusammenarbeit zwischen Geiger und Dirigent fanden. Im Gegensatz zu den Sinfonien galt es für das Violinkonzert, die Metronomwerte der einzelnen Sätze erst zu erschließen. Sein Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«²⁷, in dem Kolisch postulierte, dass Tempo und musikalischer Charakter bei Beethoven aufeinander bezogen seien, fungierte dabei als maßgebliche Quelle. Der Dialog im Rundfunk macht deutlich, dass die Tempowahl für das Violinkonzert von Leibowitz und Kolisch

bzgl. des musikalischen Sinns eines Werks aufstellt, macht Parallelen zur Wiener Schule deutlich, in deren Schriften sich ebenso Hinweise auf die ›Unverbrüchlichkeit‹ von Werkgehalt und Autorintention finden lassen. Denkt Schönberg bekanntlich den komponierten Gegenstand nicht getrennt vom klingenden Werk, so nimmt die Aufführung dennoch keinen Einfluss auf die Wesensform des Musikwerks. Vgl. dazu Kapp 2002, 461.

21 Leibowitz 1960/86, 154.

22 Kolisch 1958, 88.

23 Kolisch 1983, 101.

24 Ebd., 28. Vgl. auch Kolisch 1940/2009, 208.

25 Vgl. Kapp 1990, 106.

26 Einige Gemeinplätze, die nach Leibowitz und Kolisch für die Aufführungsgeschichte von Beethovens Violinkonzert bezeichnend sind und von ihnen erläutert werden, finden nachfolgend Berücksichtigung.

27 Kolisch 1943.

auf Grundlage umfassender ›Verwandtschaftsbeziehungen‹ innerhalb von Beethovens Œuvre ausgehandelt wurde.

So bewegte etwa die mit op. 61 vergleichbare Themenstruktur im ersten Satz von Beethovens Sonate für Klavier und Violoncello op. 69 (*Allegro, ma non tanto*) beide Interpreten dazu, für den ersten Satz des Violinkonzerts (vorgezeichnete Taktart: **C**) auch die *Alla-breve*-Vorzeichnung, die in der Alten Gesamtausgabe zu op. 69 gedruckt ist, zu postulieren.²⁸ Damit verbunden ist die von Kolisch vorgeschlagene Unterdrückung des Viertelmotivs, die sich in den Anweisungen »dolce legato« (Partitur) bzw. »dolce quasi legato« (Stimmensatz) für das einleitende Paukenmotiv niederschlägt. Während Kolisch für das Grundtempo des Satzes die Metronomvorgaben Beethovens für die beiden Streichquartette op. 18,4 ($\text{♩} = 84$) und op. 59,1 ($\text{♩} = 88$) heranzieht²⁹, stützt sich Leibowitz' Argumentation einerseits auf die Zusammenstellung der opera 61, 69 und der Violoncello-Sonate op. 102,1, anhand derer Kolisch den Charaktertyp der zitierten »*alla breve* form of the slow *Allegro*« expliziert, andererseits auf die erwähnte Themenverwandtschaft von op. 61 mit op. 69. Dieser Umstand ist insofern von Interesse, als Leibowitz in »Comment interprète-t-on Beethoven?« dafür eintritt, die in der Alten Gesamtausgabe von Beethovens Werken für den Kopfsatz (*Allegro vivace*) von op. 102,1 gedruckte Tempoangabe $\text{♩} = 144$ für das *Allegro ma non troppo* des Violinkonzerts zu übernehmen, und daraus die Tempoangabe $\text{♩} = 72$ ableitet³⁰, obwohl für op. 102 keine vom Komponisten autorisierten Metronomzahlen bekannt sind.³¹ Die Schlageinheit orientiert sich am Grundpuls des eröffnenden Holzbläserthemas, dessen Kopf in Halben konzipiert ist.³²

Für das *Larghetto* machen Leibowitz und Kolisch einen *Andante*-Charakter geltend, dessen Bewegungsform sich ebenfalls in Halben artikuliere. Aufgrund des charakteristischen Motivs aus Viertelnote mit angebundenem Achtel ordnet Kolisch diesen Satz dem Typ ›*Adagio alla breve*‹ zu. In Partitur und Stimmensatz trägt Leibowitz die *Alla-breve*-Vorschrift nach. Der Metronomwert $\text{♩} = 30$ wird aus den von Beethoven gemachten Metronomangaben ($\text{♩} = 60$) für die langsamen Sätze des Streichquartetts op. 59,2 und der Neunten

28 Vgl. ebd., 187 (Anm. 13); Kolisch/Leibowitz 1979, 152; Leibowitz 1960/86, 145 (Anm. 1). Die Neue Gesamtausgabe hingegen argumentiert für **C**. Dass Leibowitz die Taktangabe *Alla breve* in seiner annotierten Taschenpartitur auslässt und das gedruckte **C** beibehält, dürfte als Versehen zu bewerten sein; denn der für die Einspielung verwendete Stimmensatz weist die Änderung in allen Stimmen auf.

29 Kolischs »Tempo and Character in Beethoven's Music« subsumiert die Kopfsätze dieser beiden Streichquartette sowie op. 61, op. 69 und – nachfolgend von Interesse – op. 102,1 zusammen mit weiteren Typen unter der Kategorie *Cantabile Allegro*. Kennzeichnend für die genannten Werke ist laut Kolisch: »The *alla breve* form of the slow *Allegro* exhibits the typical ›*Allegro* melody‹, in quarter-notes, conceived in long phrases in singing style without separation into small motives.« (Kolisch 1943, 187, Hervorhebungen im Original)

30 Vgl. Leibowitz 1960/86, 145, Anm. 1. Für die Einrichtung der Partitur berücksichtigte Leibowitz die Angabe $\text{♩} = 72$ dennoch nicht. Sein Partitureintrag in schwarzer Tinte weist eine Korrektur von $\text{♩} = 84$ zu $\text{♩} = 80$ auf, die Angabe ist in eckige Klammern gesetzt (Bsp. 1). Charakter und Tempobezeichnung der Violoncellosonate op. 102,1 – der *Fortissimo*-Beginn des *Allegro vivace* mit seinen *Sforzato*-Schlägen – waren für Leibowitz möglicherweise ausschlaggebend, sich hinsichtlich des Metronomwerts an den beiden auch von Kolisch genannten Streichquartetten zu orientieren.

31 Schreiben von Jens Dufner, Beethoven-Haus Bonn, an den Verfasser, 17.3.2016.

32 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 152.

Sinfonie abgeleitet. In Leibowitz' Partitur fand zu Finalbeginn schließlich mit $\downarrow = 104$ die Angabe Eingang, die Kolisch als »Paradigma für das 6/8-Allegro«³³ bezeichnete und die an der Metronomangabe Beethovens für den ersten Satz des Streichquartetts op. 18,5 orientiert ist.

2. HERAUSARBEITEN MOTIVISCHER BEZIEHUNGEN: ANALYSE UND AUFFÜHRUNG IM KOPFSATZ

Die »Aufführungsprobleme«, die Kolisch und Leibowitz für das Beethoven-Konzert benennen, erschöpfen sich nicht in den genannten Tempofragen. Es ist davon auszugehen – dies legt der Blick in Partitur und Stimmensatz nahe –, dass eine ganze Reihe von Stellen in Vorbereitung auf die Aufführung genauer diskutiert wurde. Eine besondere Qualität der Bezeichnungen, die so in den Orchestermaterialien, die für die Gesamtaufnahme der Sinfonien Verwendung fanden, nicht anzutreffen ist, erreichen Leibowitz' zum Teil detaillierte Vortragsanweisungen für einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen in Form schriftlicher Aufforderungen an die Orchestermitglieder. Im zweiten Satz erfolgt zudem die Kennzeichnung der Formabschnitte des Larghetto in der Partitur.

Grundlage hierfür wie auch für den Kopfsatz war offensichtlich die im Vorwort der von Leibowitz verwendeten Taschenpartitur wiedergegebene Formübersicht³⁴, die im Allegro ma non troppo den Beginn des Seitensatzes in der Orchesterexposition in Takt 43, den Beginn der Schlussgruppe in Takt 77 anzeigt – Angaben, die im Dialog zwischen Leibowitz und Kolisch zur Sprache kommen und dabei bestätigt werden.³⁵ Neben diesen formalen Einsichten bilden Hinweise zur Artikulation, zum Vortrag der motivisch-thematischen Gestalten und zur harmonischen Struktur den eigentlichen Kern der auf aufführungspraktische »Korrekturen« im Violinkonzert zielenden Überlegungen beider Interpreten.

Ausgehend von der strukturellen Bedeutung des eröffnenden Paukenmotivs (Bsp. 1) erklärt sich der Nachdruck, mit dem Leibowitz und Kolisch sich dessen Ausführung widmen und dafür plädieren, dieses Motiv analog zum Charakter des in Takt 2 folgenden Holzbläserthemas zu gestalten. Das zu Beginn des Kopfsatzes exponierte Paukenmotiv aus fünf Viertelschlägen bildet innerhalb der großformalen Anlage ein enges Netz von Strukturbezügen aus, wie William Kinderman bemerkt:

33 Ebd., 153. Die Nennung des Finale aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 op. 73 an dieser Stelle ist ein Rückgriff auf »Tempo and Character in Beethoven's Music«. Vgl. Kolisch 1943, 299.

34 Gezeichnet von H. G.

35 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 152f. Auch für Leibowitz besitzt diese Formanlage Gültigkeit, denn er bemerkt, dass »la coda du [premier] mouvement [...] (après la cadence du soliste) [...] débute par une dernière citation du deuxième thème« (Leibowitz 1960/86, 147: »die Coda des [ersten] Satzes [...] (nach der Kadenz des Solisten) [...] greift letztmalig das zweite Thema auf«, Übersetzung TG). Andreas Krause stellt ausgehend von der großformalen Anlage des ersten Satzes die Idee eines »motivthematischen Kopfsatzes« (2009, 157) zur Diskussion.

L. van Beethoven

VIOLINKONZERT

VIOLIN CONCERTO / CONCERTO POUR VIOLON

L. van Beethoven, Op. 61
(1770-1827)

♩ = 120

Allegro ma non troppo 5

Flauto

Oboi

Clarineti in $\begin{matrix} A \\ La \end{matrix}$

Fagotti

Corni in $\begin{matrix} D \\ Re \end{matrix}$

Trombe in $\begin{matrix} D \\ Re \end{matrix}$

Timpani in $\begin{matrix} D \\ Re \\ A \end{matrix}$

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

5

Wiener Philharmonischer Verlag N° 45 1

Dolce quasi legato

p

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 1–7, Partitur (oben); T. 1–2, Paukenstimme (unten), Einrichtung René Leibowitz/ Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna; mit freundlicher Genehmigung von Margherita Parise und des Fondo Leibowitz)

[...] the device exposes in the most distinct way the tonal substratum and underlying pulse of the musical structure. Its importance is confirmed by the manner in which later themes defer to its rhythm, and no less by Beethoven's imaginative reinterpretation of this elemental gesture.³⁶

Die oben genannten Vortragshinweise in den Aufführungsmaterialien zum initialen Paukenmotiv (»dolce legato«, »dolce quasi legato«) finden ihre Ergänzung im ersten Takt der Paukenstimme durch einen Legato-Bogen und über jedem Viertel eingefügte Tenuto-Striche (Bsp. 1). In Kombination mit der Bogensetzung kann Leibowitz' Bezeichnungswiese als Behelfsmittel verstanden werden, um einen das Viertelmetrum unterbindenden Paukenvortrag zu signalisieren, bei dem die Schläge weder zu trennen noch einzeln hervorzuheben sind; Kolischs Worten zufolge soll das Motiv »nicht stampfend gespielt«³⁷ werden, ist also im Sinne gleichmäßig gehaltener und angebundener Töne aufzufassen. Was in dieser Herangehensweise ebenso wie in den von Leibowitz und Kolisch vorgebrachten Bestimmungen zur Artikulation der Streicher (dazu nachfolgend) zum Ausdruck gelangt, kann letztlich als Versuch zur Ausprägung eines Legato-Charakters (in strukturell analogen Kontexten) gewertet werden. Die Paukenstimme sticht dabei aber insofern heraus, als sie im Vergleich etwa zu den Streichern im ersten Satz keine weiteren Annotationen hinsichtlich des Motivvortrags mehr erfährt. Die auf das Paukenmotiv bezogenen handschriftlichen Zusätze in den Aufführungsmaterialien begegnen in dieser Ausführlichkeit lediglich zu Beginn des Kopfsatzes.

Was das vorangehende Kolisch-Zitat (»nicht stampfend gespielt«) implizit anspricht und worüber die annotierten Notentexte Auskunft geben, ist die Verschränkung einer Reihe von Vortragsparametern, von denen in Kolischs Theorie der Aufführung das Tempo einer ist.³⁸ Wie die obige Würdigung des Aufsatzes durch Leibowitz für die eigene Dirigierpraxis deutlich macht, sind im speziellen Fall der Interpretation des Violinkonzerts diese Zusammenhänge von Relevanz. Leibowitz' und Kolischs Bemühungen um eine Vortragsgestaltung, die aus der Analyse der motivisch-thematischen Struktur zu Beginn des Allegro ma non troppo und damit aus dem Impuls hervorgeht, sich gegen »intuitives«

36 Kinderman 1995, 117.

37 Kolisch/Leibowitz 1979, 152.

38 Im Kern war Kolisch daran gelegen »to deduce, from a study of pieces for which Beethoven did provide such [metronomic] indications, the tempi of those for which he did not.« (Kolisch 1943, 180.) Kritik schlug Kolisch von prominenter Seite entgegen. So monierte Adorno etwa die Schlüsse, die der Geiger ausgehend von der Isolierung von Motivgestalten für das »Werk-Ganze« und hinsichtlich der Zusammenstellung von Charaktertypen zog. Auch berge die Aufstellung eine Tendenz zu »Schematisierungen [...], die dem konkreten immanenten Gesetz seiner [Beethovens] Musik äußerlich sind« (Brief von Theodor W. Adorno an Rudolf Kolisch, Los Angeles, 16.11.1943, zit. nach Adorno 1993, 256, vgl. dazu auch Kinzler 1991; Plantinga 1999, 298–304; Raab 2008). Wie Regina Busch zu bedenken gibt, sprechen die von Kolisch selbst in Aufführungen nicht realisierten Tempi keineswegs gegen die These über das Verhältnis von Tempo und Charakter (vgl. Busch 1992, 104). Bereits Kolisch hatte sich dazu geäußert: »But what matters is always, of course, only a significant divergence which destroys the meaning – never mere nuances within the type.« (1943, 180, Hervorhebung im Original)

Musizieren auszusprechen³⁹, d.h. das *dolce* nicht etwa mit einer Tempovorstellung, sondern mit ›anschlagsmäßigen‹ Merkmalen zu verbinden, finden auf diese Weise Eingang in die musikalische Praxis.

Für Leibowitz' und Kolischs Praxis der Bezeichnung von Stricharten und Artikulationsvorschriften ist dann festzuhalten, dass sie die beim ersten Auftreten des Grundmotivs in der Pauke eingeführte Spielanweisung in beiden Expositionen auch für Motivvarianten berücksichtigt (auf Abweichungen wird noch einzugehen sein), wodurch motivische Beziehungen im Orchestersatz herausgearbeitet werden. Dies macht etwa die Ausführung der in Achteln mit trennenden Achtelpausen notierten Variante des Grundmotivs in den Streichern ab Takt 10 deutlich⁴⁰ (Bsp. 2): Lassen die (allem Anschein nach flüchtig gemachten) Bleistifteinträge in der Partitur (T. 10, 12) für die Violinen die Lesart *portato* zu (dieses ist in Leibowitz' Stimmensatz⁴¹ gedruckt, dort auch in den Bratschen, korrespondiert jedoch weder mit der Alten noch mit der Neuen Gesamtausgabe), so stellt sich mit Blick auf die ergänzten Legato-Bögen in den Bässen (Stimmensatz, Vc./Kb., T. 11, 13; die nachfolgenden Bassviertel in Takt 14 erhalten je einen Tenuto-Strich) die Frage, ob diese Anweisungen im Bassregister einen Hinweis darauf geben können, bei den hohen Streichern den bei einem Portato-Strich üblichen Nachdruck auf jedem einzelnen Ton zu vermeiden. Dies vor dem Hintergrund der zu Anfang des Allegro ma non troppo offengelegten Absicht zur Durchsetzung eines Legato-Charakters, den dann wiederum auch das handschriftliche »Dolce« in den Streichern (Partitur, T. 11) befestigen kann. Dessen eingedenk wären die Nachträge in den Violinen eher als Entsprechung der schon von Beginn des Satzes bekannten Zeichengebung in der Paukenstimme aufzufassen, sodass mithin die Streichinstrumente auf dieselbe Weise ausgeführt werden sollen. Damit einher geht an allen drei Stellen der Hinweis, mit Aufstrich einzusetzen. Dem Höreindruck zufolge gelang die praktische Umsetzung (Audiobsp. 1).⁴²

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio01.mp3

Audiobeispiel 1: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 1–17

Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 0:00–0:34, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

- 39 Vgl. dazu auch Adorno/Kolisch 1954/2009, 246 (Kolisch; Hervorhebung im Original): »Intellektuelles« Musizieren gegen ›spontanes«, musikantisches, was gewöhnlich bedeutet, daß das eingefrorene, versteinerte ›Rubato‹ wiederholt wird. Jeder empfindet *gleich*. Nichts widerlegt diese These schlagender als die Gleichförmigkeit in der Freiheit.«
- 40 Leon Plantinga (1999, 218) bezeichnet diese Streichertakte als »a discordant echo of the opening timpani strokes«.
- 41 Insgesamt wird in dem Druck des Stimmensatzes bezüglich der Stricharten uneinheitlich verfahren, woraus sich Leibowitz' ›Nachbesserungen‹ erklären lassen.
- 42 Hingegen werden etwa in der zeitnahen Aufnahme des Violinkonzerts durch Wolfgang Schneiderhan und die Berliner Philharmoniker unter Eugen Jochum (*Beethoven Violinkonzert / Mozart Violinkonzert No. 5*, Wolfgang Schneiderhan / Eugen Jochum / Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon 447 403-2, 1962), die Leibowitz und Kolisch im Vorfeld ihrer Aufnahme diskutierten, die Streicherachtel deutlich voneinander abgesetzt. Die Einrichtung der Notenmaterialien kann also durchaus auch als Reaktion darauf gelesen werden.

The image shows a handwritten musical score for Ludwig van Beethoven's Violin Concerto, Op. 61, 1st movement, measures 8-19. The score is written on aged paper and includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The score is annotated with various markings and instructions:

- Dynamic markings:** *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout.
- Articulation:** Accents are present over notes in the strings and woodwinds.
- Performance instructions:** *dolce* (sweetly) is written in blue ink above the strings and woodwinds. *piano* is written in blue ink above the strings.
- Handwritten annotations:** Blue ink includes "Dolce" and "p". Red ink includes "ce" and "sfz".
- Measure numbers:** The score is divided into measures 8-10 and 15-19.

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 8–19, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

Auf motivische Zusammenhänge zielen daneben die in den Streicherstimmen durchgängig eingetragenen Anweisungen zu einem Legato-Spiel ab (Partitur und Stimmensatz, T. 35–41).⁴³ Kolisch macht am Beispiel dieser Sechzehntelfigur, mit der Beethoven auch die nachfolgende Überleitung zum Seitensatz bewerkstelligt⁴⁴, und der triolischen Begleitung zum Moll-Abschnitt des Seitensatzthemas (T. 51–63) auf ein vermeintliches Merkmal von Beethovens Notierungsweise für Streichinstrumente aufmerksam: »Wenn er [Beethoven] hier keinen Bogen setzt, so bedeutet das nicht, dass solche [raschen] Passagen nicht legato gespielt werden sollen, was in der zeitgenössischen Praxis wohl selbstverständlich war.«⁴⁵ Dieses Argument wird von Kolisch und Leibowitz weitergedacht und auf das Grundmotiv zu Beginn des Satzes in Form der genannten nachgetragenen Stricharten übertragen. Als ausgemacht gelten kann, dass die Orchestermitglieder über solche »verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten« instruiert wurden (vgl. Audiobsp. 2).⁴⁶

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio02.mp3

Audiobeispiel 2: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 35–63
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 1:07–2:03, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Es ist also davon auszugehen, dass Leibowitz und Kolisch hinsichtlich des Grundmotivs und dessen Varianten eine Systematisierung von Vortragsbezeichnungen im Blick hatten. Dieses Bestreben kann nachvollzogen werden sowohl anhand des Umgangs mit den genannten bei Beethoven ohne Artikulationsanweisung notierten und durch Pausen getrennten Achtelfolgen in den Streichern (T. 10–13) als auch anhand des in Leibowitz'

- 43 Robin Stowell (1998, 70) rechnet diese sequenzierte Sechzehntelkette nicht zu den »various clearly defined recurrences« des Paukenmotivs.
- 44 Diese Überleitung wird von Leibowitz in beiden Drucken nachträglich handschriftlich eingerichtet, ebenso in der Durchführung (T. 231–238) und vor Beginn der Solokadenz (T. 504–509).
- 45 Kolisch/Leibowitz 1979, 153. Dass sich die Sachlage freilich komplexer darstellt, hat Clive Brown herausgearbeitet und von einer Generalisierung in der Art von Kolisch Abstand genommen: »It can scarcely be doubted that Beethoven envisaged some variety of bowing where he merely wrote unmarked notes. Even where composers specified these kinds of detail, however, it is abundantly clear that the majority of nineteenth-century soloists did not feel themselves bound to follow them to the letter, and it is probable that few composers would have expected them to do so.« (Brown 1999, 182)
- 46 In der Korrespondenz zwischen Kolisch und Leibowitz wird die pädagogische Funktion des Orchesterleiters bei der Vermittlung spielpraktischer Inhalte immer wieder diskutiert. So befand Kolisch, Leibowitz' Vorschlag zu einem neuen Fingersatz im ersten Satz der *Eroica* (T. 65–72) sei »ein wichtiger Schritt von dem tödlichen Symbol der versteinerten Technik, dem Wechsel zwischen ›erster« und ›dritter« Lage, fort.« (Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 24.1.1960, SRL, PSS; auch abgedruckt in Kolisch 1992, 114), und lieferte zugleich einige verbesserte Griffe, um im vorgegebenen Tempo die Wechselnote des Motivs, die nun mit dem nachfolgenden Achtel gebunden wird, nicht zu verkürzen. Die nachgelassenen Aufführungsmaterialien, die 1961 bei der Aufnahme dieser Sinfonie im Rahmen von Leibowitz' Gesamteinspielung Verwendung fanden, belegen, dass der Streichergruppe diese Griffe kommuniziert wurden. Ein entsprechendes Vorgehen im Violinkonzert darf vorausgesetzt werden.

Stimmensatz gedruckten *portato* (T. 10, 12), die über den gesamten Satz hinweg häufig Zusätze und Präzisierungen erfahren. In der Mehrzahl der Fälle sind diese im Stimmmaterial der Streichinstrumente festgehalten, bei denen es offensichtlich galt, einem nachdrücklichen Absetzen der einzelnen Motivtöne entgegenzuwirken.⁴⁷ Die *Portato*-Zeichen, so meine vorgeschlagene Lesart, weisen auf eine Strichart hin, die durch das eröffnende Paukenmotiv bzw. den Piano-Dolce-Charakter des eröffnenden Holzbläserthemas vorgegeben wird. Keineswegs ist damit eine Nivellierung von Spieltechniken oder Artikulationsweisen intendiert. Einer Änderung des Charakters thematischer Gestalten, etwa infolge einer Änderung von Intensitäten und/oder Besetzungsstärken, wie im Folgenden für die Reprise gezeigt werden kann, ist artikulatorisch zu entsprechen.

Mit Beginn des Seitensatzes (T. 43), wo Leibowitz die ostinate Variante des Grundmotivs in den ersten Violinen (T. 42–49) entsprechend Takt 10 und den Nachfolgetakten ausführen lässt⁴⁸, wird folglich eher auf die Korrespondenzen zwischen Haupt- und Seitensatz abgezielt – worauf auch die Einrichtung der vorangehenden Überleitung ab Takt 35 schließen lässt, anhand der ebenfalls die besagte ›Legato-Tendenz‹ festgemacht werden kann. In geringerem Maße werden hingegen Gegensätze im Sinne eines Themendualismus prononciert, die das thematische Material beider Themen mit ihrem Piano-Dolce- bzw. Piano-Charakter ohnehin nicht bereithält.⁴⁹

Sowohl die den Hauptsatz ein- als auch die zum Seitensatz überleitenden Takte sind jeweils durch das Grundmotiv bzw. dessen Varianten bestimmt. Auch für den ersten Themenvortrag der Solovioline (T. 102–109) und den Beginn der Reprise (T. 365) trifft dies zu. Obwohl Leibowitz die repetierten Sechzehntel der Streicher in Takt 18 mit den Einträgen »punta« (Partitur) bzw. »an der Spitze« (Stimmensatz) versieht und damit ein *détaché* an der Bogenspitze fordert, konstatiert er deren motivische Verwandtschaft mit dem Grundmotiv, wenn er von »la liquidation du premier thème qui commence à la mesure 18«⁵⁰ spricht. Damit zeichnet sich eine Interpretation ab, die in der Verarbeitung

47 Die folgenden Varianten des Grundmotivs sind im von Leibowitz verwendeten Stimmensatz – in den mit * gekennzeichneten Takten auch in der von ihm verwendeten Partitur – bereits mit *Portato*-Anweisungen versehen: Takte 10–13 (Bässe ausgenommen, Leibowitz trägt, wie erwähnt, hier *Legato*-Anweisungen nach), 42, 44, 46, 65*, 67*, 110–113 (Bässe ausgenommen, hier trägt Leibowitz keine Strichart nach), 166*, 168* (die folgenden Streicherviertel mit *Tenuto*-Strichen von Leibowitz' Hand, analog ab Takt 444), 206, 208, 210 (die nachfolgenden Viertel mit *Tenuto*-Strichen von Leibowitz' Hand, analog ab Takt 485), 238, 240, 242, 244, 308, 310, 312, 314 (Vl. 1/Vl. 2, Leibowitz ergänzt die *Portato*-Anweisungen in den übrigen Streichern, in Takt 300 auch in den Bässen), 330–347* (Hr., auch 518*, 520*, Fag., Trp.), 355*, 356, 440*, 442*, 480, 482 und 484. Der Abgleich beider Aufführungsvorlagen zeigt zu Satzbeginn Partitur und Stimmen in weitgehender Übereinstimmung. In der Folge nimmt der Detailreichtum in der Partitur ab – so kehren beispielsweise keine der genannten Zusätze vom Beginn der Orchesterexposition in der Soloexposition wieder – es zeigen sich dagegen aber neu hinzutretende Anweisungen.

48 Lediglich der Stimmensatz gibt an dieser Stelle das *Portato*-Zeichen wieder. Zu den gedruckten Vorgaben in den Takten 42, 44 und 46 fügt sich in Takt 48 Leibowitz' Ergänzung.

49 Allein in den Takten 28 und 51 wird die harmonische Uniformität der Orchesterexposition aufgebrochen.

50 »die Fortsetzung des ersten Themas, die in Takt 18 beginnt« (Leibowitz 1960/86, 145, Übersetzung TG). Bei der Übersetzung sieht man sich terminologischen Unwägbarkeiten gegenüber, insofern »liquidation« kontextabhängig unterschiedliche Bedeutungen haben kann. Leibowitz selbst beschreibt

des Grundmotivs einen durchführungsartigen Zug erblickt, der sich über weite Teile des Satzverlaufs erstreckt. Die spezifischen Aufführungshinweise, die Leibowitz und Kolisch diesbezüglich geben, wären folglich als Versuche zu betrachten, den klangfarblichen und motivischen Varianten dieses Motivs Rechnung zu tragen und damit zugleich die übergeordnete motivische Verwandtschaft hörbar zu machen. Im Fall der diminuierten Motivvariante der Überleitung resultiert daraus ein Klang, der entsprechend Beethovens Piano-Vorschrift die Streicher gegenüber dem Dolce-Thema der Holzbläser zunächst im Hintergrund hält und dessen dynamisches Potential – wie das des übrigen Orchesters – erst im Folgenden entfaltet.⁵¹ Von Kolisch wird dieser Sachverhalt in der Radiosendung unter dem Themenpunkt ›Streichernotation‹ abgehandelt: »Wenn er [Beethoven] sie [rasche Passagen] nicht legato gespielt haben will, so setzt er ausdrücklich Punkte darüber oder vermerkt ›non legato‹, ›staccato‹ oder ›al punto d'arco‹.«⁵² In Beethovens Konzert sind es dann die trugschlüssige Wendung nach B-Dur (T. 28) sowie die auffälligen dynamischen und rhythmischen Akzente, in denen am ehesten ein kontrastierendes Element erblickt werden kann. Dessen Vorbereitung dürfte Leibowitz' Wahl der *Espressivo*-Anweisung in den Takten 16 bis 17 (Partitur und Stimmensatz) insofern gegolten haben, als hier mit der aufgrund der thematischen Konstellation augenscheinlich geänderten Streicherartikulation eine markante Abschnittsgliederung bewirkt wird.⁵³ Zudem richtet der Dirigent – das Nachzeichnen und farbige Hervorheben des dynamischen Verlaufs in der Partitur ›visualisiert‹ dies – sein Augenmerk auf Beethovens Schwelldynamik, die sich aus einem *Pianissimo*-*Fortissimo*-Gegensatz heraus entwickelt. Kulminationspunkt ist das großangelegte Orchestertutti in Takt 28 (Audiobsp. 3).

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio03.mp3

Audiobeispiel 3: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 18–34
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 0:35–1:06, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

an anderer Stelle (vgl. Leibowitz 1951, 40–42) mit diesem Begriff Techniken des Abspaltens und Fortspinnens am Beispiel des ersten Satzes von Johann Sebastian Bachs Italienischem Konzert (BWV 971). Schönberg kennzeichnet das kompositionstechnische Verfahren im Rahmen seiner Ausführungen zum Thementypus Satz: »Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation. Often only residues remain, which have little in common with the basic motive. In conjunction with a cadence or a half cadence, this process can be used to provide adequate delimitation for a sentence.« (Schoenberg 1967, 58, Hervorhebung im Original.) Im vorliegenden Artikel erfolgt ein Rückgriff auf den ›neutraleren‹, die Sachlage freilich nicht völlig adäquat beschreibenden Begriff »Fortsetzung«.

- 51 Eduard Melkus sieht in dieser Passage eine »einfache, stufenweise Steigerung zum Forte«, in dem »ff-Ausbruch T. 28 [...] nur die notwendige Fortsetzung der vorangegangenen p-Tremoli« (1964, 168).
- 52 Kolisch/Leibowitz 1979, 153. Der Austausch zwischen Leibowitz und Kolisch in Fragen der Streicherartikulation, insbesondere der ›Problematik‹ des *spiccato*, fand in inhaltlich sich ähnelnder Form Eingang in einschlägige Veröffentlichungen beider. Vgl. Leibowitz 1965/86, 494; Kolisch 1983, 49.
- 53 In Soloexposition und Reprise entfällt dieses Tutti, die Themenabfolge ist hier eine andere. Die Strichart für die Streichertremoli wird beibehalten.

In der Reprise, in der das Hauptthema im vollen Orchester einsetzt (T. 365–373), während in der Exposition dieses Tutti ausgespart blieb, gehen dann mit der veränderten instrumentalen Disposition artikulatorische Modifikationen einher. Auf das *fortissimo*⁵⁴ folgend setzt Leibowitz in Takt 366 ein *sforzato piano* – die themenführenden Holzbläser nimmt er aus –, legt eine dynamische Steigerung an, die ihren Ausgang von ebendort nimmt und ihr Ziel in dem *fortissimo* des vom übrigen Orchester skandierten Grundmotivs hat (T. 369). Damit markiert er zugleich den Beginn des Nachsatzes (T. 370), auf den er diese Steigerungsanlage überträgt. Wird das in der Exposition noch für die repetierten Achtel eingeforderte, getragene und leicht angebundene Spiel zu Reprisenbeginn zunächst suspendiert, wenn Leibowitz in den Streichern (Stimmensatz, T. 365, 369) mit dem Wechsel von Ab- und Aufstrich auf ein deutliches *détaché* dringt, so wird jene Strichart dann in den Takten mit einer reduzierten Besetzung, jeweils mit Aufstrich einsetzend, erneut eingefordert (Stimmensatz, T. 374–377). Die Intensitätsstufen dieser vier Takte bewegen sich in Leibowitz' Notenmaterialien zwischen *forte* und *fortissimo* (Bsp. 3/Audiobsp. 4).



http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio04.mp3

Audiobeispiel 4: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 365–381
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 12:20–12:54 © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Aus diesen Maßnahmen, die auf die klangliche Balancierung einzelner Instrumente und Instrumentengruppen zueinander hinauslaufen und damit für den Orchesterklang insgesamt prägend sind, lässt sich schlussfolgern, dass für Leibowitz und Kolisch ein einmal verfügbarer Motivvortrag keineswegs starr zur Anwendung gelangt, sondern sich vielmehr abhängig vom musikalischen Kontext – hier zu Reprisenbeginn angesichts geänderter Dynamikverhältnisse und geänderter Instrumentation – mittels einer entsprechenden Anweisung (neu) zu realisieren hat. Deutlich wird dies auch, wenn Leibowitz in der Durchführung vor dem in Takt 247 im *fortissimo* und in der Variante der Dominanttonart a-Moll einsetzenden Seitensatzthema für das auftaktige Grundmotiv in Takt 246 ausdrücklich Bogenwechsel in Violinen und Bratschen vorsieht, die er entgegen dem jeweils gedruckten *portato* auch in den Takten 261 und 263 beibehält, während das *piano dolce* der vorangehenden Dur-Version entsprechend durch die zu Beginn des Satzes eingeführte Artikulation der Streicher (T. 240, 242, 244) begleitet wird.

Die vergleichende Höranalyse der Einspielung fördert gleichwohl andere Ergebnisse zu Tage (Audiobsp. 4 und 5). Leibowitz' und Kolischs Versuchen, ihre Interpretation schriftlich zu fixieren, stehen die Grenzen der Realisierbarkeit gegenüber. So werden im direkten Abgleich der genannten Reprisenakte die Schwierigkeiten des Orchesters im Umgang mit dem von Leibowitz geforderten Wechsel der Stricharten offenkundig. Der Änderung der Bogenführung, die Leibowitz nach dem *fortissimo* des Orchester-

54 Zuvor vermerkt Leibowitz in der Partitur, das *crescendo*, das Beethoven in Takt 364 notiert, nicht zu früh zu beginnen, und gibt in den Pizzicato-Takten den Hinweis »senza cresc.« (T. 361).

39

365

370

Fl. *ff sf sf*

Ob. *ff sf sf* a²

Cl. *ff sf sf*

Fg. *ff sf sf*

Cor. *ff sf sf*

Tr. *ff sf sf*

Timp. *ff* *tr*

TUTTI

Viol. princ. *ff sf sempre ff*

Vl. I *ff sf sempre ff*

Vl. II *ff sf sempre ff*

Vla. *ff sf sempre ff*

Vlc. *ff sf sempre ff*

Cb. *ff sf sempre ff*

365 370

W. Ph. V. 45

Beispiel 3: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 365–371, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

tutti in den Takten 374 bis 377 vorgibt, folgen die Streicher nicht, stattdessen wird das *détaché* vom Beginn der Reprise fortgesetzt.⁵⁵ Die Takte 261 und 263 wiederum legen Unterschiede in der Balance der Intensitätsgrade offen, die auf eine Unentschiedenheit der Streicher in der Ausführung der angezeigten Strichart hindeuten. Während in Takt 263 das von Leibowitz vorgegebene *détaché* vergleichsweise deutlich artikuliert wird, treten die Bogenwechsel in Takt 261 weniger trennscharf hervor, was zur Folge hat, dass die Kontinuität des *fortissimo*, die Beethoven vorschreibt (T. 256: *sempre fortissimo*), in diesem Takt einen zwar begrenzten, aber dennoch wahrnehmbaren Einbruch erfährt.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio05.mp3

Audiobeispiel 5: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 246–264
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 8:16–8:51, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

3. TEMPOGESTALTUNG

War etwa seit Beginn des 19. Jahrhunderts ein Begriffsverständnis gebräuchlich, das unter Tempo *rubato* »verschiedene Formen der Tempomodifikation beim musikalischen Vortrag«⁵⁶ zusammenfasste, so erfuhr dieses um die Jahrhundertmitte und dann verstärkt in der Auseinandersetzung mit Richard Wagners 1869 veröffentlichter Dirigierschrift⁵⁷ eine Neuakzentuierung: Anstatt der Verlängerung und Verkürzung einzelner Dauernwerte wurde der Tempovortrag in toto anvisiert. Leibowitz knüpft hier an, äußert jedoch zugleich einen Vorbehalt, wenn er die musikalische Zeitgestaltung nicht auf subjektive Befindlichkeiten der Ausführenden zurückgeführt wissen will:

[...] l'exécution de n'importe quel fragment musical – aussi infime soit-il – implique la recréation à la fois spontanée et réfléchie de la structure même de ce fragment et cette structure se réalise concrètement de par la synthèse sur le plan sensible de toutes ses composantes : mélodie, harmonie, rythme, tempo, phrasé, timbre, intensité. [...] Il ressort de là que les fluctuations du tempo dépendent de la pulsation du discours [musical], c'est-à-dire du sens même des transformations structurales.⁵⁸

55 Die Nuancierung im Vortrag, die hier verfehlt wird, könnte, bediente man sich Kolischs Polemik aus »Über die Krise der Streicher«, ein Beispiel eingefahrener Konventionen in der Streicherpraxis abgeben; eine Praxis, die »alle dynamischen und Ausdruckskategorien zu einem uncharakteristischen Brei nivelliert« (Kolisch 1958, 86).

56 Synofzik 2005, 8. Vgl. auch Hudson 1994.

57 Wagner 1869/1911.

58 »[...] die Ausführung gleich welchen musikalischen Fragments – so winzig es auch sei – schließt das zugleich spontane und durchdachte Nach-Schaffen der Struktur dieses Fragments ein und diese Struktur tritt konkret im Nachvollzug der Synthese aller ihrer Bestandteile zu Tage: Melodik, Harmonik, Rhythmik, Tempo, Phrasierung, Klangfarbe, Tonstärke. [...] Daraus geht hervor, dass die Schwankungen des Tempos von dem Pulsieren der Tonsprache abhängen, d.h. von der Bedeutung der strukturellen Wandlungen« (Leibowitz 1971d/86, 221f., Übersetzung TG). Von Kolisch ist diesbezüglich überliefert: »Wir müssen der Konstruktion bis ins letzte Detail nachspüren und *eigentlich*

Bestimmt Leibowitz das »Rubato als Träger der subjektiven Kategorien im musikalischen Vortrag«⁵⁹, so bewegt er sich auf einer Linie mit Kolisch, indem er das Subjektive der Musik und nicht etwa das Subjektive der Interpretation damit bezeichnet: »Es handelt sich [...] um die Verdammung der exzessiven Dimension dieses Rubato, welches im Dienste eines Beethoven-fremden, sentimentalischen Ausdrucks das Tempo wesentlich ändert.«⁶⁰

In der Interpretation des Violinkonzerts sind Flexibilisierungen im Tempoverlauf vor allem an Stellen ausgeprägt, an denen der Solovioline die Ausdeutung thematischer Prozesse übertragen ist. Vielleicht lässt sich mit dem Begriff »Wiener Espressivo«⁶¹ am ehesten die Vortragsweise in diesen Passagen charakterisieren, in denen Kolisch thematisches Material »frei«, d.h. ohne Betonung metrischer Schwerpunkte vorträgt. So ist im Kopfsatz Kolischs expressive Ausdeutung der Diminuendo-Takte 521 und 522 im Schlussabschnitt des Satzes nach der Solokadenz auffällig, die im Rahmen der letzten Wiederkehr des Seitensatzthemas eine Augmentation von Takt 517 bzw. 519 darstellen und in denen mit den verdoppelten Dauernwerten der zwei Oktaven nach oben versetzten Melodietöne die Folge der Hauptfunktionen S und D im ganztaktigen harmonischen Rhythmus erfolgt. Kolischs Spielweise zeitigt dabei eine aufführungspraktische Konsequenz: Das erste Fagott setzt in Takt 523 verfrüht ein. Als Solist übernimmt Kolisch hier die Führung des Orchesters, für das jedoch, worauf der vorzeitige Einsatz des Fagotts hindeutet, diese Vortragsentscheidung, die auf Kolischs analytischen Überlegungen zur Struktur des Themas beruht, nicht ganz schlüssig ist; freilich ist nicht ausgeschlossen, dass der Grund (auch) praktischer Natur und in der fehlenden Abstimmung von Solist, Dirigent und Orchester zu suchen ist (Bsp. 4/Audiobsp. 6).

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio06.mp3

Audiobeispiel 6: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 511–524
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 23:36–24:06, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Diese Tempogestaltung ist gleichwohl nicht der von Leibowitz gemeinsam mit Kolisch bzw. der in *Le Compositeur et son double* kritisierten Vortragsart geschuldet, die in der Coda »eine Art träumerische Reminiszenz-Stimmung«⁶² erzeugt und dazu führt, dass »certaines figures perdent ainsi non seulement leur caractère propre, mais deviennent

die Kompositionsarbeit nachvollziehen.« (Adorno/Kolisch 1954/2009, 245, Hervorhebung im Original)

59 Kolisch/Leibowitz 1979, 151.

60 Ebd., 153.

61 Vgl. dazu Mattes 2013; Kapp 1990.

62 Kolisch/Leibowitz 1979, 153. Im dritten Teil seiner Violinschule schreibt Joseph Joachim in Takt 511 »in tempo« (Joachim / Moser 1905, 198), was den Schluss zulässt, dass eine im Vergleich mit der Exposition übermäßige Temporückung an dieser Stelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts wohl bereits in die Aufführungspraxis eingegangen war.

56

SOLO
sul D e G

Viol. princ.

dolce
pizz.

VI.I
pizz.

VI.II
pizz.

Vla.
pizz.

Vcl. e Cb.
pizz.

515

Ob.

Cor.

Viol. princ.

VI.I

VI.II

Vla.

Vcl. e Cb.

520

Fg.

Cor.

Viol. princ.

VI.I

VI.II

Vla.

Vcl. e Cb.

arco

pp

arco

pp

arco

pp

arco

pp

525

W. Ph. V. 45

The image shows a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Violin Concerto, Op. 61, 1st movement, measures 511-528. The score is for a full orchestra and solo violin. The top system (measures 511-515) features the solo violin part with the instruction 'SOLO sul D e G' and 'dolce'. The strings are marked 'pizz.' and 'p'. The woodwinds (Ob., Cor.) are marked 'pp'. The bottom system (measures 520-525) features the solo violin part with 'arco' and 'pp'. The strings are marked 'arco' and 'pp'. There are handwritten red annotations: 'ob' above the Oboe staff, 'c' above the Cor Anglais staff, 'f8' and 'f9' on the right side, and 'v2' above the Violin II staff. The page number '56' is at the top left. The publisher information 'W. Ph. V. 45' is at the bottom right.

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, T. 511–528, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

même, parfois, à peine reconnaissables.«⁶³ Kolischs und Leibowitz' Tempo von $\text{♩} = 59$ ⁶⁴ nach Abschluss der Solokadenz, das in den Takten 521 und 522 auf $\text{♩} = 52$ reduziert wird, weist eine deutlich geringere Schwankungsbreite auf als die Werte, die Kolisch aus den von ihm zu Vergleichszwecken herangezogenen Einspielungen ermittelt.⁶⁵ Maßgeblich ist dabei Folgendes: Die Anwendung des *espressivo* erfolgt im Rückschluss auf die melodische und harmonische Struktur und aufgrund des Umstands, dass der Solovioline hier erstmals das Seitensatzthema (in der Dur-Variante) in vollem Umfang übertragen ist. Kolisch begreift diese zwölf Takte als musikalische Sinneinheit – bereits in Leibowitz' obige Bemerkung zur Tempowahl floss diese Sichtweise ein – und gestaltet einen Phrasenschluss, in dem er die beiden Halben in Takt 522 geringfügig, aber dennoch wahrnehmbar dehnt. Für das Verhältnis von Analyse und Aufführung in Kolischs Theorie bestätigt sich hier, was Jan Philipp Sprick für Kolischs Analysen zu den Beethoven-Streichquartetten festgehalten hat: »Die ›structural analysis‹ ist gewissermaßen immer im Hinblick auf die ›re-creative analysis‹ konzipiert.«⁶⁶ Wenn Kolisch in seinem Artikel »Schönberg als nachschaffender Künstler« über dessen Kompositionen bemerkt, dass die »Gliederung [...] durch eine Interpunktion verdeutlicht [wird], die nicht nur die Hauptabschnitte trennt, sondern jedes Phrasenende deutlich macht«⁶⁷, so verweist das auf einen grundlegenden Aspekt der Aufführungslehre der Wiener Schule. Vor dem Hintergrund dieser prinzipiell analytisch fundierten Herangehensweise besteht für Kolisch

63 »[...] bestimmte Figuren gehen so nicht nur ihres eigenen Charakters verlustig, sondern werden bisweilen sogar kaum wiedererkennbar« (Leibowitz 1960/86, 147, Übersetzung TG). Ein weiterer »Traditionsbestand«, der oftmals – und so auch bei Kolisch und Leibowitz (Kolisch / Leibowitz 1979, 153) – diskutiert wird, ist die Tempoabsenkung in der g-Moll-Episode des Kopfsatzes (T. 331–356), zu der Janet M. Levy festhält, es handele sich dabei um »an entrenched performance tradition, almost a ›given‹ rather than a personal choice« (2001, 43, Anm. 20).

64 Durchschnittswert ermittelt für Takte 511–520. Zum Vergleich: Die Exposition beginnt mit $\text{♩} = 63$, der Seitensatz mit $\text{♩} = 61$ (Durchschnittswerte ermittelt für die Takte 1–9 und 43–50). Im Rahmen dieser Studie kam die Analysesoftware *Sonic Visualizer* (Version 2.5) zum Einsatz (vgl. zur Funktionsweise Cook/Leech-Wilkinson 2009). Tempomessungen bilden hier lediglich Anknüpfungspunkte für weiterführende interpretatorische Betrachtungen. Selbstredend können metronomische Durchschnittstempi die Vielschichtigkeit musikalischer Zeitabläufe nur annähernd wiedergeben und »ebnen« Extremwerte tatsächlich realisierter Tempi innerhalb der gemessenen Passagen »ein«. Vgl. dazu jüngere Studien, die den Aspekt der Zeitgestaltungsanalyse stärker herausstellen (Laubhold 2014; Drčar 2015). Im Vergleich mit den von Mark Katz zusammengetragenen Daten von 32 Einspielungen aus dem Zeitraum von 1925 bis 1998 zum Kopfsatz des Violinkonzerts von Beethoven ist die Tempogestaltung von Leibowitz und Kolisch zu Codabeginn freilich »herausragend«. Liegt der Maximalwert in Katz' Untersuchungssample bei $\text{♩} = 109$ (Heifetz / Münch / Boston Symphony Orchestra, 1955), der Minimalwert bei $\text{♩} = 65$ (Neveu / Rosbaud / Orchester des Südwestdeutschen Rundfunks, 1949; Stern / Bernstein / New York Philharmonic Orchestra, 1965), so bewegt sich der Mittelwert aller von Katz untersuchter Aufnahmen bei $\text{♩} = 78$ –80. Katz vermisst die Takte 511 bis 518. Vgl. Katz 2003, 42–44.

65 Kolisch spezifiziert im Radiogespräch diesbezüglich nicht genauer und nennt als Grundlage lediglich »[e]ine statistische Untersuchung vieler Plattenaufführungen« (Kolisch/Leibowitz 1979, 153). Als Bezugspunkt verifizierbar ist, wie oben gezeigt, die Einspielung mit Schneiderhan, Jochum und den Berliner Philharmonikern.

66 Sprick 2009, 216.

67 Kolisch 1924, 306. Vgl. auch Kolisch 1983, 89f.

oder Leibowitz kein Unterschied zwischen der Wiedergabe von Stücken des klassisch-romantischen Repertoires und von Schönbergs Werken.⁶⁸

4. DIE SOLOKADENZ ZUM ERSTEN SATZ

Die Gesamtanlage von Beethovens Violinkonzert weist das Werk nicht ausschließlich als Virtuosenstück aus⁶⁹, vielmehr kann ihr eine ›sinfonische Orientierung‹ bescheinigt werden. So steht die Mitwirkung des Soloinstruments an den Themenexpositionen bzw. der Entfaltung des musikalischen Prozesses gegenüber der Einbindung des Orchesters zurück, das mit Blick auf die Gattungstradition recht eigentlich eine ›Aufwertung‹ in diesem Konzert erfährt.⁷⁰ So fügt sich die Violine eher ein, als dass sie das Satzgeschehen dominierend bestimmt.⁷¹ Diese Sichtweise lässt sich insoweit stützen, als das zweite prononcierte Hervortreten der Solovioline im Kopfsatz in der Durchführung ab Takt 284 von Leibowitz und Kolisch keineswegs abschnittsgliedernd ausgelegt, sondern als Teil eines bereits begonnenen Verarbeitungsprozesses begriffen wird: Mit dem Hinweis auf die identische Länge von Durchführung und Solokadenz (jeweils 141 Takte) verortet Kolisch den Durchführungsbeginn in Takt 224⁷², den auch das Formschema von Leibowitz' Taschenpartitur angibt, und fällt damit eine Entscheidung gegen Takt 284 und den zweiten Eintritt der Solovioline, den Analysen bisweilen als Ausgangspunkt des neuen Formteils benennen.⁷³ Vor diesem Hintergrund können Leibowitz' und Kolischs Bemühungen um eine Violin-Übertragung der von Beethoven für die Klavierfassung seines Violinkonzerts (op. 61a, 1807) erstellten Solokadenz zum ersten Satz betrachtet werden. Entsprechend spieltechnisch anspruchsvoll und unidiomatisch musste, so Leibowitz, diese Übertragung daher ausgefallen.⁷⁴ Für die Originalfassung op. 61 selbst liegen bekanntlich keine von Beethoven komponierten Solokadenzen vor.

In dem Lexikonartikel »La Cadenza«, dessen Publikationsjahr 1963 den Rückschluss auf die Zeit seiner Abfassung während der Aufführungs- und Aufnahmevorbereitung des Beethoven-Violinkonzerts erlaubt, erläutert Leibowitz vier Strukturtypen und schlägt die

68 Vgl. Kolisch 1983, 54f.

69 Vgl. Schwarz 1958.

70 In neuerer Handbuchliteratur wird Beethovens op. 61 als »gattungsgeschichtliche Ausnahmekomposition« (Knop 2013, 393) vorgestellt, zugleich werden anhand dieses Beispiels kompositorische Konventionen der Gattung herausgearbeitet.

71 Hartmut Hein hält im Vergleich mit Beethovens Klavierkonzerten für das Violinkonzert fest: »Die wesentlich unabhängige Funktion des Orchesters entsteht durch die begrenzteren Möglichkeiten des solistischen Melodieinstruments, das Orchester zur Übernahme seiner Verarbeitungsweisen zu bewegen, während ein Klaviersatz zu Beethovens Zeit schon alle Reaktions- und Initiationsmöglichkeiten hat, dem Orchester in allen Lagen und auf allen Ebenen harmonischer, dynamischer, melodischer und polyphoner Gestaltung zu begegnen« (2001, 339).

72 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 154; Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 17.11.1960, SRL, PSS. Auch abgedruckt in: Kolisch 1992, 116.

73 Vgl. u.a. Knop 2013, 399; Krause 2009, 158.

74 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 155.

instrumentale Solokadenz der Kategorie »struttare episodiche«⁷⁵ zu. Zu deren Merkmalen rechnet er u.a. eine durchführungsartige Anlage, nicht im Sinne einer harmonisch-thematischen Verarbeitung, sondern in Form einer freien ›Reihung‹ melodisch-thematischer Gedanken.⁷⁶ In der Folge ist es nicht das virtuose Moment als vielmehr die strukturelle Funktion dieses Formteils, auf die Leibowitz abzielt.⁷⁷ Ganz allgemein gesprochen bilde die Solokadenz zunächst eine Zäsur innerhalb des Satzverlaufs eines Instrumentalkonzerts aus. Einen Ausweis für das Prozesshafte einer Formanlage, das durch ihren Einschub zwar gleichsam ›suspendiert‹ werde, könne die Solokadenz aber dennoch liefern, indem sie die Möglichkeit zu einer erneuten Auseinandersetzung mit dem exponierten Themenmaterial eröffne.⁷⁸

Kolischs Überlegung wiederum nimmt ihren Ausgang von der Grundthese, dass es sich sowohl bei dem Orchestertutti ab Takt 224 als auch bei der Solokadenz um durchführungsartige Abschnitte handle: »Die strukturelle Idee [der Solokadenz] ist also offenbar die einer zweiten Durchführung. Welch ein grandioser Einfall, dadurch ein Gegengewicht zu den zwei Expositionen herzustellen!«⁷⁹ Zwei Gründe waren offensichtlich für die Bestimmung des Durchführungsbeginns ausschlaggebend: die Harmonik mit dem in Takt 224 trugschlüssig eintretenden F-Dur und – im Vergleich mit der Orchesterexposition – die Varianten in der Instrumentation. Die Themengestalt, mit der Orchester (T. 224) und später die Solovioline in der Kadenz (T. 510) ihren jeweiligen Part eröffnen, ist aus der Orchesterexposition bekannt, in der sich mit dem B-Dur-Gedanken in Takt 28 rhythmisch und dynamisch akzentuiert erstmals ein vollgültiges Tutti ausbildete, an das sich, wie oben gezeigt, nach einer überleitenden Passage in den ersten Violinen das zweite Thema anschloss (T. 51). Diese Reihenfolge bleibt auch in der Durchführung gewahrt (Seitensatzthema ab T. 239). Vergewenwärtigt man sich das Auftreten dieses ›Durchführungsgedankens‹ in Takt 224 und 497, so ist Folgendes bemerkenswert: Er bleibt – abgesehen von der Solokadenz – dem Orchester vorbehalten und fehlt, legt man die im Orchester exponierte Themenreihenfolge zugrunde, in der Soloexposition ebenso wie in der Reprise, in der Beethoven eine stärkere Verklammerung der aus beiden Expositionen bekannten formalen Abläufe und damit von Orchester und Solovioline vornimmt. Erst der unmittelbar der Solokadenz vorgeschaltete Tuttiblock (T. 497–510) bringt ihn zu Gehör. Die erste, ›eigentliche‹ Durchführung, deren Beginn Kolisch in Takt 224 markiert, ebenso wie die zweite, als die der Geiger die instrumentale Kadenz der Violine ansieht, können aus formaler Sicht damit als jeweils komplementär zu den ihnen vorausgehenden Satzteilen begriffen werden, indem sie sowohl die von der Solovioline exponierten als auch im Wechsel von Tutti und Solo rekapitulierten Themenkomplexe ›vervollständigen‹.

75 Leibowitz 1963, 357. Neben der Instrumental- bzw. Vokalkadenz behandelt Leibowitz ebenso die mit dem Begriff ›Kadenz‹ bezeichnete harmonische Wendung.

76 Gegenüber Kolisch bemerkt Leibowitz, dass ihn hinsichtlich der Klaviersolokadenz »der Durchführungskarakter [sic] auch frappiert hat.« (Brief von René Leibowitz an Rudolf Kolisch, Paris, 21.11.1960, zit. nach Kolisch 1992, 117)

77 Vgl. Leibowitz 1963, 357.

78 Vgl. ebd., 358.

79 Kolisch / Leibowitz 1979, 154.

Bereits die Reprise erfährt als Formteil gegenüber der Solo-Exposition eine Dynamisierung und bereitet damit auf den Durchführungscharakter der Kadenz vor. Der Einschub der Solokadenz bricht dabei den ›Themenblock‹ auf, der zuvor den ersten Teil der Durchführung bis zum Einsatz des Soloinstruments bildete (T. 224–283). Der ›Durchführungsgedanke‹ in Takt 497, hier wie in Takt 28 in B-Dur formuliert, wird in derselben Tonart am Beginn der Solokadenz aufgegriffen. Der Solovioline wird in der Kadenz eine hohe spieltechnische Virtuosität auferlegt, zumal die thematische Verarbeitung im selben Zuge erfolgen muss. Dem Fehlen von für das Violinkonzert komponierten Solokadenz aus Beethovens Hand⁸⁰ wird also von Kolisch und Leibowitz mit einer Verwendung der Klavierkadenz und deren – für ein Streichinstrument untypischen – Idiomatik begegnet.⁸¹ Nicht die Zurschaustellung der Spielfertigkeiten des Solisten rückt hier in den Vordergrund; die instrumentaltechnischen Anforderungen erklären sich vielmehr aus der kompositorischen Struktur der für Violine bearbeiteten Klavierkadenz. Die Funktion der von Beethoven mit der Klavierkadenz komponierten Paukenstimme geht dabei über die der Begleitung hinaus, indem das aufgebotene Grundmotiv wie im Kopfsatz insgesamt den metrischen Puls vorgibt und in quasi solistischer Manier die Bewegungsformen kennzeichnet.

In Audiobeispiel 7, das den Marcia-Abschnitt (*Più vivace*) der Solokadenz wiedergibt (T. 36–51), ist die achttaktige Periode (T. 36–43) durch eine Steigerungsanlage gekennzeichnet. Insgesamt ist Kolischs Spiel agogisch freier als im übrigen Kopfsatz. So verbindet er das vorgeschriebene *crescendo* mit einem *accelerando*, der Durchschnittswert für die Takte 36 bis 43 (und ihre Wiederholung) ist $\downarrow = 71$, die Tempomaxima liegen bei $\downarrow = 82$ –84. Auch in den Takten 44 bis 51 bindet Kolisch Dynamik und Agogik aneinander: Mit dem *diminuendo* im zweiten Durchgang retardiert er. Sein Vortrag ist in diesen Takten weniger reich an Tempohöhepunkten, insgesamt kann eine Annäherung an die für den ersten Satz maßgeblichen Werte festgehalten werden (Durchschnittswert in den Takten 44 bis 51: $\downarrow = 63$).

Was bereits Kolischs Radio-Statement über die Klaviersolokadenz zum zweiten und dritten Satz herausstellt, nämlich dass Beethoven in diesen Fällen weniger originell

80 Mit Blick auf die damalige Aufführungspraxis dürfte Leibowitz' und Kolischs Übertragung einen Sonderfall dargestellt haben. Leibowitz hält dazu fest, dass es »manche Ersatzstücke von fremden Händen, darunter auch einige ganz gute« gäbe, betont aber hinsichtlich seiner Unternehmung mit Kolisch, dass versucht worden sei, »diese natürlich sehr idiomatischen Gebilde [der Klavierfassung] ohne Preisgabe des geringsten Details auf das fremde Medium zu übertragen« (Kolisch/Leibowitz 1979, 154). Die von Joseph P. Swain hervorgehobenen Charakteristika der Solokadenz zu Beethovens Klavierkonzerten beschreiben durchaus zutreffend auch die Solokadenz zu der Klavierfassung des Violinkonzerts: »Indeed, one characteristic that all his [Beethoven's] cadenzas share is that their structures respond to the demands and special features of the movements for which they are composed. [...] Both the emphasis on the principal motive and the use of subsidiary keys will be among the most important components of a long cadenza form.« (1988, 46 u. 58)

81 Leibowitz zufolge weist allgemein die Solostimme im Violinkonzert diese Merkmale auf: »En fait, il s'agit là plutôt d'une partie écrite selon les ›règles‹ du piano que selon celles que l'on considère habituellement comme ›violonistiques‹.« (Leibowitz 1965/86, 496: »In der Tat handelt es sich hier vielmehr um eine nach den ›Regeln‹ des Klaviers geschriebene Partie als nach solchen, die man gewöhnlich als ›violonistisch‹ betrachtet«, Übersetzung TG.) Die Beethoven-Forschung streicht diesen Punkt ebenso nachdrücklich heraus. Vgl. u.a. Stowell 1998, 19; Knop 2013, 402.

gearbeitet habe als in der Instrumentalkadenz zum Kopfsatz, wird in mehreren mit Leibowitz gewechselten Briefen wiederholt.⁸² Dass ein Ungleichgewicht in der musikalischen Erfindung zwischen den Klavierkadenzen der einzelnen Konzertsätze herrschte, war jedoch kein Beweggrund, eigene Solostücke an deren Stelle zu verwenden.⁸³

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio07.mp3

Audiobeispiel 7: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 1. Satz, Solokadenz, T. 36–51 (»Marcia. Più vivace«)

Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 19:15–20:16, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

5. ARTIKULATION UND DYNAMIK IM LARGHETTO

Zu Beginn des Larghetto versieht Leibowitz alle Streicher mit Dämpfer und weitet somit die klangliche Einfärbung auf den gesamten Streichersatz für die Takte 1 bis 88 aus (also bis drei Takte vor Satzende, wo Beethoven »senza sordino« fordert, Vl. 1/Vl. 2) – bei Beethoven sind Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe ohne Dämpfer notiert. In den Streicherstimmen ist beim ersten Themavortrag und bei den drei folgenden Variationen über dem Auftaktmotiv aus punktiertem Achtel und Sechzehntel ein Bogen gedruckt. Weist diesen auch das den Satz beschließende doppelt punktierte Motiv (T. 89 mit Auftakt) auf, so streicht Leibowitz die in seiner Ausgabe gedruckten Bögen an dieser Stelle mit Blick auf den nun geänderten Streicherklang.

Für die Artikulation des Themas und von dessen ersten beiden Variationen ist die im Stimmensatz gedruckte Zeichenkombination aus Querstrich und Punkt zwischen Notenkopf und Bogen maßgeblich. In der Partitur, in der die Bogeneinträge fehlen, bestimmt Leibowitz jeweils mit Akzent⁸⁴, Punkt und Bogen zusätzlich den »Schärfegrad« der Trennung der auf einen Bogenstrich zu spielenden Motivatöne (Bsp. 5/Audiobsp. 8). Wie im ersten Satz zeigt sich auch hier im Abgleich von Partitur und Stimmensatz, dass letzterer detaillierter bezeichnet ist. Beim Wiedereintritt der Tonika im letzten Takt des Themas und der ersten Variation hebt Leibowitz das gedruckte *portato* (Stimmensatz) in den Violinen hervor, eine Übertragung dieser Strichart in die Partitur findet aber nicht statt. Offensichtlich ist, dass Leibowitz dieses *portato* – die Neue Gesamtausgabe verzeichnet es nicht – als adäquat erachtet, im vorgegebenen dynamischen Rahmen (*pianissimo* bzw. *piano*) Themavortrag wie -variation zu beschließen. In den crescendoierenden Takten im

82 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 154; Briefe von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Madison, 21.3., 1.6., 30.6.1964, alle SRL, PSS.

83 So ließ Kolisch Leibowitz brieflich wissen, dass er sich keine eigenen Kadenzen zum dritten Satz zutraue. Vgl. Brief von Rudolf Kolisch an René Leibowitz, Madison, 27.1.1961, SRL, PSS.

84 Die Ähnlichkeit dieses Zeichens (v) mit der Anweisung »mit Aufstrich spielen« ist unverkennbar. Aufgrund der Ausarbeitung der Bogenführung im Stimmensatz ist dennoch davon auszugehen, dass die Partitur zu Satzbeginn keine Stricharten wiedergibt. Detaillierte Angaben dazu macht Leibowitz in der Partitur erst wieder im Orchestertutti, wo beide Notendrucke übereinstimmen.

58 $\text{♩} = 30$

Larghetto

Clarineti in C [Do]

Fagotti

Corni in G [Sol]

Violino principale

Violino I *con sord.*

Violino II *con sord.*

Viola *con sord.*

Violoncello e Contrabbasso *con sord.*

5 10

Cor.

Vcl. e Cb.

Viol. princ.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl. e Cb.

90

W. Ph. V. 45

5

Transizione

TUTTI

SOLC *fr*

senza sord.

ff

ff

ff

ff

Cadenza ad lib.

Attaca sub. il Rondo

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 2. Satz, T. 1–10/88–91, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

Übergang zum Tutti (T. 28–30), das *forte* einsetzt, belässt Leibowitz den Druck, ohne ein *portato* hinzuzufügen.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio08.mp3

Audiobeispiel 8: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 2. Satz, T. 1–10/89–91
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 24:35–25:15/32:02–32:16,
© SRF, mit freundlicher Genehmigung

Untermauern lassen sich die vorausgehenden Bemerkungen durch folgenden Befund: Mit dem Orchestertutti, in dem die Streicher das Auftaktmotiv im dialogischen Wechsel mit den Bläsern vortragen, wird deutlich, dass Leibowitz' Einrichtung der Streicher in engem Zusammenhang mit Beethovens Anlage des Satzes steht, für die kennzeichnend ist, dass das in seiner motivischen Substanz stabile Thema in unterschiedlichen instrumentalen Farben variiert auftritt. So streicht Leibowitz in den Streicherstimmen von Takt 30 bis 35 ausnahmslos die oben erwähnten Bögen, mit denen das Stimmenmaterial wohl am deutlichsten von der (späteren) Neuen Gesamtausgabe abweicht.⁸⁵ Stattdessen wird das Auftaktmotiv ab Takt 30 jetzt »am Frosch« und mit wechselnden Bogenstrichen (Abstrich-Aufstrich) artikuliert, bevor durch einen Strichwechsel in Takt 32, der für die Motivtöne nun die Folge Aufstrich-Abstrich anzeigt und dann beibehalten wird, die anschließenden Legato-Viertel in Takt 33 wie auch in Takt 36 mit Aufstrich zu nehmen sind. Bereits im Thema vollzog sich an den analogen Stellen (T. 2, 5) eine Umkehrung der Bogenführung, der zufolge das Motiv nicht mehr wie beim Auftakt zum Thema im Aufstrich, sondern jetzt im Abstrich erscheint. Für die nachfolgenden Viertel ist ebenfalls das schon für die Variation im vollen Orchester Gesagte gültig. Daneben werden in Takt 33 mit den Bässen im Stimmensatz auch die Bratschen dem Legato-Spiel der Violinen angepasst.

Die von Kolisch geforderte Differenzierung zwischen den Pizzicato-Achteln der Begleitung und dem »Pizzicato-Legato« der Cantabile-Hauptstimme der ersten Violinen ab Takt 56 mit Auftakt – »durch Vibrato und andere technische Mittel kann und muß dieser Stelle der Cantabile-Charakter zuteil werden, der ihr zukommt«⁸⁶ – arbeitet Leibowitz durch den Zusatz »vibr[ato]« (Stimmensatz, T. 56: Vl. 1/Vl. 2) und Nachträge entsprechender Bögen (Partitur und Stimmensatz mit Beginn der Viertelbewegung, T. 58–64: Vl. 1/Vl. 2, Vla.) aus. Wie für das Larghetto allgemein kennzeichnend orientieren sich auch in dieser Variation (T. 56–65) die praktischen Anweisungen zur Streicherartikulation an dem orchestralen »Auftritt« des (variierten) Themas.

85 Von dem vorgesehenen Nachtrag der Hörner in den Takten 34 und 35, worauf in der Partitur die nicht vollständig getilgten Bleistiftspuren hindeuten, nahm Leibowitz schließlich Abstand.

86 Kolisch/Leibowitz 1979, 154.

6. DAS FINALE: NACHVOLLZUG DER MUSIKALISCHEN SYNTAX

Die Einrichtung des zweiten Satzes – wie die Untersuchung bisher insgesamt – verdeutlicht, dass die Lösung von Ausführungsfragen sich keineswegs in der Frage nach der Gestaltung eines ›richtigen‹ musikalischen Tempos erschöpft, wenngleich Leibowitz wie Kolisch der Zeitgestaltung eine zentrale Rolle im musikalischen Vortrag beimessen.⁸⁷ Es versteht sich von selbst, dass Grundüberlegungen aus Kolischs Aufführungstheorie in der gemeinsam mit Leibowitz verfertigten Einrichtung des Violinkonzerts dabei ihren Niederschlag finden, und jene Theorie zugleich Impulse dafür liefert, die Bereiche des musikalischen Vortrags über das von Kolisch und Leibowitz explizit diskutierte hinaus aufzuschlüsseln. Dass Leibowitz Kolischs Überlegungen aufgriff, dürfte unbestritten sein, ebenso sein Anliegen, für Differenzierungen im Ausdruck Entsprechungen in der Spielpraxis anzubieten. Das betrifft etwa jene Kategorien von Beethovens Musiksprache, wie z.B. das *piano dolce*, für die im Streicherspiel, so Kolischs Kritik, »ein technisches Korrelat nicht etabliert worden«⁸⁸ ist. Die Einrichtung der Begleitung zu dem Piano-Dolce-Hauptthema am Beginn des Kopfsatzes kann als Versuch gelesen werden, diesem ›Desiderat‹ entgegenzuwirken. Wie für die ersten beiden Sätze ist auch für das Finale des Violinkonzerts ein interpretatorischer Ansatz gültig, der als Versuch der Revision von etablierten Aufführungstraditionen bewertet werden kann. Zugleich ist im Finale in einigen Fällen eine Spezifizierung von Vortragsanweisungen zu vermerken, die über die bisher dargestellten Eintragungen hinausweisen.

Entsprechend der Einrichtung der ersten beiden Sätze sind etwa Nachträge von Legato-Bögen über den Zwei-Achtel-Motiven angebracht, mit denen die Begleitung der Streicher zum Rondo- Thema der Solovioline präzisiert wird (Partitur und Stimmensatz: Violoncelli und nachfolgend übrige Streicher, T. 1–27, Bsp. 6/Audiobsp. 9). In beiden Notendruckern orientiert sich diese Legato-Auszeichnung des Achtelmotivs an dem Charakter des Themas der Solovioline mit dessen von Beethoven notierter Anbindung von Viertel und Achtel (Takte 1–3/5–7). Wird die so eingerichtete Begleitung über Takt 20 hinaus fortgesetzt, d.h. den Abschnitt, den Kolisch im Radiogespräch behandelt, so übernimmt Leibowitz die aus dem Thema der Solostimme bekannte Motivbindung auch für das in Takt 21 einsetzende Tutti und modifiziert damit Beethovens Notentext, der ab hier die Motivbindung im Thema nicht mehr verzeichnet. Im weiteren Verlauf des Satzes wiederholt sich diese Artikulation jeweils bei der Wiederkehr des Themas, auch bei dessen modifizierter Gestalt zu Codabeginn (T. 282–296)⁸⁹, sowie bei dem isoliert auftretenden

87 Vgl. Leibowitz 1971c/86.

88 Kolisch 1958, 86.

89 Für die Solovioline ist die Viertel-Achtel-Bindung in den Takten 293 und 294 von Leibowitz nicht nachgetragen (Partitur). Mit den Auszierungen des Soloinstruments (T. 297–309) über einem chromatisch absteigenden Bass, mit dem der Gang von As-Dur in die Dominante beschriftet wird, gibt Leibowitz der Begleitung keine ausdrückliche Legato-Anweisung. Vgl. zu seinem Umgang mit Tonrepetitionen und der Spezifizierung von Spielanweisungen auch die nachfolgenden Erläuterungen zu den Finaltakten 135 bis 141 und 151 bis 157. Mit dem Eintritt der Tonika und während der folgenden Motivauftritte (T. 315–337) sowie vor Satzschluss (T. 349–351) werden Viertel und Achtel dann erneut angebunden (Stimmensatz und Partitur).

66 Rondo (♩ = 104)
Allegro

Flauto
Oboi
Clarineti in [A] [La]
Fagotti
Corni in [D] [Re]
Trombe in [D] [Re]
Timpani in [D] [A] [Re] [La]

Violino principale
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Allegro
SOLO
sul G

tr

5

Ob.
Cor.
Viol. princ.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

pp tr ten. delicatamente

W. Ph. V. 45

10

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 1–11, Einrichtung René Leibowitz / Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

Kopfmotiv (T. 81–88⁹⁰, T. 167–171⁹¹, T. 256–266, jeweils mit Auftakt): Leibowitz setzt an allen Stellen die von Beethovens Themenphrasierung bekannte Motivbindung und das für die Begleitung verfügte *legato* in Partitur und Stimmensatz ein. Dieses Vorgehen deckt sich mit einer Feststellung Reinhard Kapps, dass bei Kolisch wie allgemein innerhalb der Wiener Schule »[a]uf lückenlose Bindung der Töne zur Herstellung eines wirklichen *legato* [...] größerer Wert gelegt [wurde] als in der üblichen Praxis.«⁹² Von Kolisch selbst sind Äußerungen überliefert, in denen er diesen Sachverhalt diskutiert. So gibt er in »Schönberg als nachschaffender Künstler« ein Schönberg'sches Bonmot wieder – »von jemand, der ein Musikstück ohne Gliederung vorträgt, sagt [Schönberg], er musiziere so, wie eine böhmische Köchin spricht«⁹³ –, mit dessen Übernahme sich Kolisch für den Nachvollzug der musikalischen Syntax stark macht und so zugleich gegen einen undifferenzierten, durchgehenden Gebrauch des *legato* opponiert.⁹⁴

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio09.mp3

Audiobeispiel 9: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 1–10
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 33:28–33:42, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Belege, die dafür sprechen, dass der Fluchtpunkt von Leibowitz' und Kolischs Lesart von Beethovens Violinkonzert keinesfalls in einem praktischen Regelwerk mustergültiger Aufführungsanweisungen zu suchen ist, zeigen sich im Finale anhand einer Vortragsanweisung, die sich unter den bisher genannten nicht findet. Innerhalb eines auf der Mollsubdominante einsetzenden und durchführungsartige Züge aufweisenden Couplet-

In Leibowitz' Aufführungsmaterialien pausieren Fagotte und Bässe im Finale in den Takten 330 und 332. In Beethovens Autograph sind von Takt 329 bis 334 für die Bassstimme zwei Fassungen anzutreffen; die Fagotte sind angewiesen, den Bässen zu folgen. Während bei Leibowitz das Motiv in den Takten 329 und 331 auf dem letzten Achtel, das jeweils einen Dachakzent erhält, endet, und die ganztaktige Pause folgt, orientiert sich die Neue Gesamtangabe an der autographen Alternativversion, die den Takten 335 bis 340 entspricht. Vgl. Hertrich 1994, 22.

- 90 Leibowitz' Eintragung »tenuto« (Stimmensatz und Partitur) in Takt 81 verlegt Beethovens Anweisung aus Takt 85 vor, zudem werden die Auftaktachtel in den Takten 84 und 86 vom *piano* ins *forte* gesetzt.
- 91 Die Sequenzierung des Kopfmotivs, die Beethoven bis Takt 171 anlegt, richtet Leibowitz so ein, dass die Dynamik mit den jeweiligen Motivauftritten kontinuierlich von *pianissimo* über *piano* bis *mezzoforte* gesteigert wird.
- 92 Kapp 2008, 231 (Hervorhebung im Original).
- 93 Kolisch 1924, 306.
- 94 Hartmut Krones sieht in den dezidierten Vortragsanweisungen, die den Werken der Wiener Schule eigen sind, u.a. eine Reaktion der Komponisten auf Nachlässigkeiten aufführungspraktischer Art im damaligen Wiener Konzertleben: »[O]ffensichtlich kamen bereits sie [die Komponisten der Wiener Schule] mit jenen Interpretationen in Berührung, die einem ›Dauerlegato‹ frön(t)en, das sich im wahrsten Sinne des Wortes ›ohne Punkt und Komma‹ weiterwält und einem Redner den sicheren Tod brächte (weil er nie atmen könnte). Dieses (›philharmonische‹) ›Dauerlegato‹ wurde insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg als *Wiener Mozart-Stil* berühmt, der, wie man inzwischen weiß, nichts mit Mozart zu tun hat.« (Krones 2011, 436, Hervorhebung im Original)

Abschnitts (T. 127–173) rückt erneut die Ausführung des *legato* in den Blickpunkt. Orientierte Kolisch, wie gezeigt, den Vortrag der nachschlagenden Achtel in der Begleitung des Rondotheemas an dessen charakteristischem Motiv aus Viertel mit angebundenem Achtel, argumentiert Leibowitz bezüglich der Achtelbegleitung der Violinen und Bratschen in den Folgetakten dieses Satzabschnitts ganz ähnlich. Beethovens *dolce legato* im ersten Fagott (Takt 135), dem im Wechsel mit der Solovioline die melodische Führung obliegt und das im Stimmensatz von Leibowitz zu einem »Più legato« (in Takt 151 dann »molto legato«) angewiesen wird, gibt ihm dabei den entsprechenden Anhaltspunkt.⁹⁵ Von der Einrichtung des Satzbeginns unterscheidet sich Leibowitz' Vorgabe für die Streicher hier insofern, als in dem Vermerk »breites Détaché fuori legato« die besondere Qualität des Fagottthemas, eben dessen Dolce-Legato-Charakter, hervorgehoben wird, mit der dieses sich von dem Charakter des Rondotheemas in der eröffnenden Solovioline absetzt (Bsp. 7/Audiobsp. 10). Dem trägt Leibowitz mit dem Versuch Rechnung, für die Realisierung der Tonrepetitionen in der Streicherbegleitung, die kein »eigentliches Legato«⁹⁶ zulassen, in der angedachten Vortragsart eines »breiten Détaché« eine Lösung aufzubieten.⁹⁷ Auch diese Stelle kann als Beleg dafür einstehen, dass versucht wurde, in der Interpretation von Beethovens Violinkonzert der Absicht Kolischs, adäquate Spieltechniken für die Ausdruckskategorien dieser Musik zu entwickeln, zu entsprechen. Ein weiteres Anliegen ist darin zu sehen, auf diese Weise einem Versäumnis im Streicher-spiel entgegenzuwirken, das nach Kolischs Auffassung sich in seinen Darstellungsmitteln beschneidet, indem es durch die Beschränkung auf einen lediglich »großen« Ton eine solche Nuancierung eben nicht zulässt. Die Einlassungen zu einem, so Leibowitz, sinnstellenden *spiccato* an der diskutierten Stelle erörtern das Negativbeispiel.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio10.mp3

Audiobeispiel 10: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 123–142
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 36:17–36:44, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Mit einem *détaché* an der Bogenspitze – Leibowitz' Eintrag lautet »Spitze« (Partitur und Stimmensatz) – und der Anbindung von Viertel und Achtel in den Takten 41 bis 45 (analog T. 214–218) wird davon Abstand genommen, die Keile (in der Neuen Gesamtausgabe Punkte) über bzw. unter den Notenköpfen als Anweisung zu einem *spiccato* zu lesen.⁹⁸ Auch den Hörnern wird angezeigt, ihre (mit Staccato im *piano* notierte) Fanfare »nicht

95 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 154.

96 Ebd., 153. Vgl. auch Kolisch 1983, 79 u. 83f.

97 Zur Gewährleistung der Uniformität der akkordischen Begleitung während des Vortrags der Solovioline erfolgen zuvor ab Takt 127 die ausdrücklichen Hinweise »vibrato« (Partitur und Stimmensatz) und »legato sempre« (Stimmensatz).

98 Vgl. Kolisch/Leibowitz 1979, 153f. Vgl. auch Kolisch 1983, 82: »Staccato-Punkte bedeuten außerdem noch kein Spiccato.« Im Gegensatz zu seiner obigen Aussage über den gebundenen Vortrag (vgl. Anm. 45) entspricht Kolischs Befund für das *spiccato* durchaus den historischen Gegebenheiten. Vgl. Rainer/Rainer 2014, 178.

Viol. princ.
VI.I
VI.II
Vla.
Vcl. e Cb.

77

V. legato
dolce
p
p
p
130

Fg.
Viol. princ.
VI.I
VI.II
Vla.
Vcl. e Cb.

dolce
beats detached from left hand
pizz.
135

Fg.
Viol. princ.
VI.I
VI.II
Vla.
Vcl. e Cb.

1. *pizz.*
140

W. Ph.V.45

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 126–140, Einrichtung René Leibowitz/Rudolf Kolisch (Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna)

schmetternd« vorzutragen (T. 46–49/219–222). Aus diesem Verständnis, das orchestrale Brillanz nicht als Selbstzweck betrachtet, sondern Darstellungsmittel durch Abwägen der Verhältnisse der einzelnen Elemente der Gesamtdisposition zueinander erschließt (hier: von dynamischen und artikulatorischen Aspekten zwischen zwei Orchestergruppen), erklärt sich ebenso der Eintrag »alla corda« in den Violoncello- und Bassstimmen (T. 273): Beim Vortrag der mit Punkten versehenen Achtel hat der Bogen die Saiten nicht zu verlassen, um das *crescendo* zum *forte* (T. 275) realisieren zu können. Im Gegensatz zu den vorangehenden Piano-Stellen entfalten die Bläser hier vor dem Beginn der Solokadenz dann ihre volle dynamische Kraft.

7. LEIBOWITZ UND KOLISCH ALS BEETHOVEN-INTERPRETEN: VERORTUNG UND AUSBLICK

Es ist naheliegend, Kolischs Entscheidung, sich mit Beginn der 1960er Jahre erneut auf das Unternehmen einer Aufführung von Beethovens Violinkonzert und diesmal auch auf dessen Einspielung einzulassen, als Versuch einer ›historisch informierten‹ Analyse mittels einer Aufführung zu begreifen: Die Notwendigkeit, gegen die Aufführungstradition des Beethoven'schen Konzerts ›anzuspielen‹, wurde von Kolisch und Leibowitz 1964 weiterhin als dringlich angesehen, insbesondere da mit der genannten, 1962 zeitnah entstandenen Einspielung mit Wolfgang Schneiderhan und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung Eugen Jochums ein gewisser Konkurrenzdruck aufkam, dem sich Leibowitz und Kolisch ausgesetzt sahen.⁹⁹ Mit Schneiderhan hatte sich ein weiterer Geiger daran gemacht, Beethovens Klaviersolokadenzen in einer (letztlich gekürzten) Fassung für Violine zur Aufführung zu bringen. Nach Analyse der Einspielung Schneiderhans und im Wissen, dass auch diese den im Radiogespräch kritisch hinterfragten konventionellen Aufführungsmustern weitgehend folgte und damit »die Rehabilitierung des Stücks als Musik« weiterhin anstand, wurde der Ton in der Korrespondenz zwischen Leibowitz und Kolisch wieder zuversichtlicher.¹⁰⁰

Noch kurz vor dessen Tod berichtete Kolisch Leibowitz dann aus seiner Korrespondenz mit Hansjörg Pauli, durch dessen Vermittlung die Durchführung des Projekts seinerzeit ermöglicht worden war, und gab einen für ihn wesentlichen Eindruck weiter, mit dem er zugleich ihr vormaliges Unternehmen resümierte: »Er [Pauli] sagt, daß unsere Aufnahme noch immer diskutiert wird und viel Nachfrage gefunden hat. Endlich habe ich auch ein Band davon bekommen; die entscheidenden Punkte erscheinen darauf.«¹⁰¹

99 Vgl. Mattes 2015, 258.

100 Vgl. Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 21.3.1964, SRL, PSS: »Ich habe erfahren, dass Schneiderhan die Kadenzen bereits auf Platten eingespielt hat! Ein harter Schlag! Aber wichtiger ist ja die Rehabilitierung des Stücks als Musik.« Vgl. des Weiteren Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Madison, 30.6.1964, SRL, PSS (auch abgedruckt in: Kolisch 1992, 121f.): »Seine [Schneiderhans] Argumentation [in dem Begleittext zur Aufnahme] ist gewiß sehr ernst und anständig, nur etwas kleinlich. Die Frage der ›Stilreinheit‹ in instrumental technischen Kategorien ist ja sehr kompliziert und ich glaube, daß wir mit unserer Deutung bestehen können.«

101 Brief von Rudolf Kolisch an Leibowitz, Wien, 12.8.1972, SRL, PSS (Hervorhebung im Original).

Dieses Briefzitat wirft die Frage auf, welche Punkte es waren, die für Kolisch rückblickend die qualitativen Merkmale der eigenen Einspielung ausmachten. Offensichtlich spricht er hier von jenen »entscheidenden Punkte[n]«, die von ihm gemeinsam mit Leibowitz propagiert worden waren und deren Realisierung er zugleich als praktisch geglückt empfand. Kolisch dürfte indes die Schwierigkeiten nicht überhört haben, die dem Orchester der Umgang mit der Vielzahl von Artikulationsvorschriften bereitet hatte, mit denen versucht worden war, die musikalische Struktur bis in kleinste Bereiche auszuleuchten.

Einerseits kann im Kopfsatz dieses Vorgehen anhand der vorgenommenen Einrichtung des Streichersatzes nachverfolgt werden, andererseits finden sich, wie oben gezeigt, in der Durchführung und der Reprise dieses Satzes dann auch Stellen, deren Reichtum an artikulatorischen Details für die Orchestermitglieder offensichtlich eine Überforderung darstellte (vgl. 2.). Im *Larghetto* hingegen ist das Streicherspiel mit Blick auf die Änderung der Strichvorgaben zwischen Thema und dessen Variation im Orchestertutti etwa als durchaus gelungen umgesetzt einzuschätzen, wohingegen ab Takt 45 und 65 während der von Kolischs *Espressivo*-Spiel geprägten Geigenkantilene eine Reihe von verschobenen Einsätzen zwischen Soloinstrument und Orchester auftreten. Kolisch selbst ist in dieser Rundfunkaufnahme von Beethovens Violinkonzert eine gewisse Nervosität anzuhören. Diese bricht sich im Finale Bahn, wenn er die Figurationen der Solovioline (T. 297–308) nur mit Mühe gegen die rhythmisch klar akzentuierenden Streicher »im Takt« halten kann. Nach eingehender Höranalyse kann aber festgehalten werden, dass, selbst wenn Kolisch an die Grenzen seines geigerischen Leistungsvermögens gelangt sein sollte¹⁰², Leibowitz und das Orchester darauf umsichtig reagieren. Die Finalstelle (T. 293–308), an der Leibowitz' Partitur keinen gesonderten agogischen Hinweis enthält, in der aber dennoch eine Tempomodifikation stattfindet, indem Leibowitz die Orchesterbegleitung ab Takt 302 dem Spiel der Solovioline anpasst, kann dies zeigen (Audiobsp. 11). Vielmehr wäre zu entgegnen, dass das »almost obsessive pursuit of control over the orchestra«¹⁰³, das Arnulf Christian Mattes dem Dirigat von Leibowitz attestiert, eben nur einen Aspekt dieser Praxis darstellt. Neben einer gegenüber Nachlässigkeiten der Orchesterpraxis demonstrierten Strenge, mit deren Objektivierungsanspruch letztlich eine auktoriale Deutungshoheit geltend gemacht wird, ist ihr eben auch die Fähigkeit eingeschrieben, während des musikalischen Vortrags auf situative Gegebenheiten zu reagieren.

 http://storage.gmth.de/zgmth/media/891/Glaser_Beethoven_Audio11.mp3

Audiobeispiel 11: Ludwig van Beethoven, Violinkonzert op. 61, 3. Satz, T. 293–308
Rudolf Kolisch, Violine, Radio-Orchester Beromünster, Leitung: René Leibowitz; Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2, 41:09–41:34, © SRF, mit freundlicher Genehmigung

Festgehalten werden kann, dass strukturanalytische Untersuchungen den Ausgangspunkt und zugleich die Richtschnur für Leibowitz und Kolisch bei der Interpretation musika-

¹⁰² Vgl. Mattes 2015, 261.

¹⁰³ Ebd.

lischer Werke bilden. In dem Stellenwert, der dem Bereich der Analyse zugeschrieben wird, tritt ein Konnex zu Einsichten der Wiener Schule dergestalt hervor, dass Analyse als Voraussetzung jeglicher Interpretation, theoretisch-hermeneutisch wie aufführungspraktisch, begriffen wird. Einem solchen ›autoritativen‹ Modell begegnen jüngere Forschungstendenzen mit einer gewissen Skepsis. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, manifestiert sich in den Bestrebungen von Leibowitz und Kolisch durchaus eine Differenz zwischen theoretischem Anspruch und dem Bereich der Praxis. Denn in Teilen halten die verbindlichen Vorgaben, die beide Interpreten im Werktext zu etablieren suchen, den Bedingungen der musikalischen Praxis letztlich nicht stand. Einem textbasierten Werkbegriff, wie er auch für die Wiener Schule maßgeblich ist, kann entgegen gehalten werden, dass Strukturelemente sich im Vorgang der Aufführung aus der Wechselwirkung von Hörerfahrung und Rezeptionsverhalten der Zuhörer*innen erst konstituieren. Nicholas Cook vertritt die Ansicht, dass der Paradigmenwechsel von Musik als Text zu Musik als Aufführungskunst gerade bei Referenzwerken aus dem Kanon der westlichen Kunstmusik offensichtlich werde. Diese bildeten

overlearned schemata that enable performers to focus their attention to an exceptional degree on nuance and real-time interaction, on those musical elements that are not captured by the notated text but that keep listeners listening to the same music over and over again (and performers performing it over and over again) because, in performance, it *isn't* the same music.¹⁰⁴

Neben dem – auf den ersten Blick – in seinen Invektiven gegenüber der »Streichersekte«¹⁰⁵ geäußerten Generalverdacht einer »reaktionäre[n] Ideologie«¹⁰⁶ differenziert Kolisch gleichwohl zwischen instrumentenspezifischen und orchestralen Traditionen, die zur Zeit der Entstehung eines Werks vorherrschend waren, und solchen, die sich im Verlauf der Aufführungsgeschichte als die vermeintlich ›authentischen‹ gerierten. Dieses Moment impliziert keine allgemeine, Kolischs Theorie der Aufführung inhärente rekonstruktive Tendenz. Spieltechnische und instrumentenbauliche Errungenschaften und Modernisierungen werden von Kolisch in Aufführungen der eigenen Gegenwart vorausgesetzt.

Ist in Fragen des Stils wie der Spieltechnik für Kolischs und Leibowitz' Aufführungstheorie ein ›Gegen-den-Strich-Bürsten‹ kennzeichnend, so macht dieses eine Reflektion über die ›Vergangenheit‹ der Werke und deren Aufführungsgeschichte nicht etwa obsolet, wie Kolischs Einlassungen zum *spiccato* zeigen können. Diese Strichart war – den Beleg erbringen jüngere Untersuchungen¹⁰⁷ – zur Zeit der Wiener Klassik keineswegs gebräuchlicher Bestandteil der Orchesterpraxis. Kolischs Fürsprache für deren zurückhaltenden Gebrauch erweist sich also durchaus als ›historisch informiert‹. Und wie am Beispiel seines Eintretens für die gleichstufig temperierte Intonation eine Aussage über die historische Position des Geigers getroffen werden konnte¹⁰⁸, ist es der Interpretati-

104 Cook 2004, 20 (Hervorhebung im Original).

105 Kolisch 1958, 85.

106 Ebd., 84.

107 Vgl. neben Rainer/Rainer 2014 auch Köpp 2009, 199.

108 Vgl. Kovács 2002.

onsforschung aufgegeben, weitere Inhalte von Kolischs diesbezüglichen Schriften und Äußerungen offenzulegen und zu kontextualisieren. Für den Interpreten Leibowitz ist das Forschungsfeld über den Bereich der sinfonischen Musik hinaus auf Aufführungsfragen im Musiktheater auszuweiten, zu dessen Geschichte und Praxis umfangreiche Schriften vorliegen; beides sind Aufgaben, die mit Blick auf die mittlerweile (wieder) verfügbaren Tonaufnahmen mit Kolisch und Leibowitz lohnenswert erscheinen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1993), *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (= *Nachgelassene Schriften. Fragment geliebene Schriften*, Bd. 1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. / Rudolf Kolisch (1954/2009), »Gespräch über Neue Musik und Interpretation zwischen Prof. Dr. Adorno und Prof. R. Kolisch« [1954], *Musiktheorie* 24/3 (2009), 241–246.
- Bischoff, Bodo (1992), »Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92 als Dokument seiner Beethoven-Interpretation«, in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 25), hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 153–189.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performance Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Busch, Regina (1992), »... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen«, in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 25), hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 103–121.
- Cook, Nicholas (2004), »Making Music Together, or Improvisation and its Others«, *The Source* 1, 5–25.
- (2009), »Methods for Analysing Recordings«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 221–245.
- (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), »A Musicologist's Guide to Sonic Visualizer«. http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html (31.3.2017).
- Drčar, Alexander (2015), *Strawinsky dirigiert: ›Le sacre du printemps‹: ›Danse sacrale‹*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Gottschewski, Hermann (1998), »Interpretation als Struktur«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 2: *Freie Referate*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter, 154–159.
- Hein, Hartmut (2001), *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 48), Stuttgart: Steiner.

- Hertrich, Ernst (Hg.) (1994), *Beethoven Werke. Gesamtausgabe. Abteilung III, Bd. 4. Werke für Violine und Orchester. Kritischer Bericht*, München: Henle.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2000), »Musikwissenschaft. Musik – Interpretation – Wissenschaft«, *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1, 78–90.
- Hudson, Richard (1994), *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, Oxford: Clarendon Press.
- Joachim, Joseph / Andreas Moser (1905), *Violinschule in 3 Bänden – Violin School in 3 Volumes*, English Translation by Alfred Moffat, Bd. 3, Berlin: Simrock.
- Kapp, Reinhard (1990), »Rudolf Kolisch – die Konstruktion des Wiener Espressivo«, in: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil*, hg. von Monica Wildauer, Kassel: Bärenreiter, 103–110.
- (2002), »Performance« bei Arnold Schönberg und John Cage«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 455–467.
- (2008), »Partitur und Notentext, übersetzt in Klang. Zur musikalischen Aufführung«, in: *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, hg. von Gabriele Leupold und Katharina Raabe, Göttingen: Wallstein, 199–233.
- Katz, Mark (2003), »Beethoven in the Age of Mechanical Reproduction: The Violin Concerto on Record«, *Beethoven Forum* 10/1, 38–54.
- Kinderman, William (1995), *Beethoven*, Berkeley: University of California Press.
- Kinzler, Hartmuth (1991), »Die Metronomzahlen und ihre Deutung – Kolisch, Talsma und die Folgen«, in: *Kulturwissenschaften aktuell (= Schriftenreihe des Fachbereiches Erziehungs- und Kulturwissenschaften 12)*, hg. von Reinhold Mokrosch, Osnabrück: Universität Osnabrück, 211–262.
- Knop, Frederik (2013), »Violinkonzert, Romanzen, Tripelkonzert«, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 1)*, hg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, 393–415.
- Köpp, Kai (2009), *Handbuch historische Orchesterpraxis. Barock – Klassik – Romantik*, Kassel: Bärenreiter.
- Kolisch, Rudolf (1924), »Schönberg als nachschaffender Künstler«, *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8, 306f.
- (1940/2009), »How to Rehearse and Play Chamber Music« [1940], *Musiktheorie* 24/3 (2009), 207–209.
- (1943), »Tempo and Character in Beethoven's Music«, *The Musical Quarterly* 29/2, 169–187 u. 29/3, 291–312.
- (1958), »Über die Krise der Streicher«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 1, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz: Schott, 84–90.
- (1983), *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke (= Musik-Konzepte, Bd. 29/30)*, München: edition text + kritik.

- (1992), *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (= *Musik-Konzepte*, Bd. 76/77), München: edition text + kritik.
- Kolisch, Rudolf / René Leibowitz (1979), »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, *Musica* 33/2, 148–155 (Erstsendung als Radiogespräch 27.11.1964).
- Kovács, Inge (2002), »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs ›Religion der Streicher‹«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 213–221.
- Krause, Andreas (2009), »Die Konzerte«, in: *Beethoven Handbuch*, hg. von Sven Hiemke, Kassel: Bärenreiter, 132–172.
- Krones, Hartmut (2011), »Das 20. und 21. Jahrhundert (Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart)«, in: *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hg. von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher und Helmut Kretschmer, Wien: Lit, 359–485.
- Laubhold, Lars (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträgern. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.
- Leibowitz, René (1986), *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Édition augmentée/Version définitive [erw. Neuauflage der 1. Aufl. Paris 1971], Paris: Gallimard.
- (1939), »La Musique«, *Esprit* 7/79, 140–143.
- (1947), *Schoenberg et son école. L'Étape contemporaine du langage musical*, Paris: Janin.
- (1951), *L'Évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*, Paris: Éditions Corrêa.
- (1960/86), »Comment interprète-t-on Beethoven ?«, in: Leibowitz 1986, 142–158.
- (1963), »La Cadenza«, in: *Enciclopedia della Musica*, Bd. 1, hg. von Claudio Sartori, Milano: Ricordi, 357–359.
- (1965/86), »Peut-on encore jouer du violon ?«, in: Leibowitz 1986, 484–497.
- (1971a/86), »Avant-Propos«, in: Leibowitz 1986, 7–10.
- (1971b/86), »Les ›Maestri‹ et leur maîtrise«, in: Leibowitz 1986, 61–73.
- (1971c/86), »Réflexions sur le tempo«, in: Leibowitz 1986, 92–114.
- (1971d/86), »Que peut-on apprendre de Chopin ?«, in: Leibowitz 1986, 219–225.
- Levy, Janet M. (2001), »The Power of the Performer: Interpreting Beethoven«, *The Journal of Musicology* 18/1, 31–55.
- Mattes, Arnulf Christian (2013), »Keine Rührung – Erkenntnis!‹ The Aesthetics of Espressivo in the ›Performance Theories‹ of Arnold Schoenberg and Rudolf Kolisch«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 95, 109–120.
- (2015), »Performance as Critique«, in: *Transformations of Musical Modernism*, hg. von Erling E. Gulbrandsen und Julian Johnson, Cambridge: Cambridge University Press, 245–263.

- Melkus, Eduard (1964), »Zur Interpretation des Violinkonzertes Opus 61 von L. v. Beethoven«, *Österreichische Musikzeitschrift* 19/4, 159–173.
- Morabito, Fabio (2016), »The Score in the Performer's Hands: Reading Traces of the Act of Performance as a Form of Analysis?«, *music theory online* 22/2. <http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.morabito.html> (31.3.2017).
- Plantinga, Leon (1999), *Beethoven's Concertos. History – Style – Performance*, New York: Norton.
- Raab, Claus (2008), Art. »Kolisch, Rudolf«, in: *Das Beethoven-Lexikon (= Das Beethoven-Handbuch 6)*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, 410f.
- Rainer, Jocelyne/Ingomar Rainer (2014), »Louis Spohr und die ›neue‹ Ästhetik des Streicherspiels im 19. Jahrhundert. Zur Fragwürdigkeit sogenannter Musiziertraditionen im klassisch-romantischen Repertoire anhand eines kleinen Beispiels«, in: *Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 167–178.
- Schoenberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang, London: Faber and Faber.
- Schürmann-Zehetner, Yvonne (2010), *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Universität Wien.
- Schwarz, Boris (1958), »Beethoven and the French Violin School«, *The Musical Quarterly* 44/4, 431–447.
- Senn, Olivier / Lorenz Kilchenmann / Marc-Antoine Camp (2012), »A Turbulent Acceleration into the Stretto. Martha Argerich plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor«, *Dissonance* 120, 31–35.
- Southon, Nicolas (2007), »Les ›Sinfonies‹ de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire : Une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle«, *Revue de Musicologie* 93/1, 123–164.
- Sprick, Jan Philipp (2009), »›Struktural‹ und ›Re-creative Analysis‹. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«, *Musiktheorie* 24/3, 210–218.
- Stowell, Robin (1998), *Beethoven: Violin Concerto*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Swain, Joseph P. (1988), »Form and Function of the Classical Cadenza«, *The Journal of Musicology* 6/1, 27–59.
- Synofzik, Thomas (2005), »Tempo rubato«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070514f249t260/ft/bsb00070514f249t260?page=249&c=solrSearchHmT> (31.3.2017).
- Szmolyan, Walter (1984), »Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (= Musik-Konzepte 36)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 101–114.
- Wagner, Richard (1869/1911), »Über das Dirigieren« [1869], in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 261–337.

Notendrucke

Beethoven, Ludwig van, Violinkonzert/Violin Concerto/Concerto pour Violon. D dur/D major/Ré majeur op. 61, Philharmonia Partituren Nr. 45, Wiener Philharmonischer Verlag A.G., Wien 1936, Fondo Leibowitz, Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Musica e Spettacolo, Università di Bologna.

Beethoven, Ludwig van, Violin-Konzert. D dur – D major – Ré majeur op. 61, Breitkopf und Härtels Orchesterbibliothek Nr. 452 a/c, Leipzig o. J., Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Tondokumente

Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61, Rudolf Kolisch / René Leibowitz / Radio-Orchester Beromünster, Schweizer Radio und Fernsehen, Archivnummer BS_MG_ROB_20944_K2 (Aufnahme 21.–23.9.1964; Erstsending 27.11.1964).

Beethoven Violinkonzert / Mozart Violinkonzert No. 5, Wolfgang Schneiderhan / Eugen Jochum / Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon 447 403-2 (1962).

Briefdokumente

Briefwechsel Rudolf Kolisch / René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel.