

Sprau, Kilian (2017): Johan van Beek, *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter 2016. ZGMTH 14/1, 203–209.
<https://doi.org/10.31751/899>

© 2017 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)



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: 15/05/2017

angenommen / accepted: 21/05/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2017

zuletzt geändert / last updated: 23/08/2018

Johan van Beek, *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter 2016

Im Bärenreiter-Verlag ist ein Buch erschienen, das sich unter konkretem Bezug auf historisches Klavierrepertoire mit Fragen des Verhältnisses zwischen Notentext und klingender Umsetzung befasst. Angelpunkt der Ausführungen ist die (wie Quellen belegen) zu allen Zeiten vertretene Auffassung, wonach »die Klanggestalt eines Musikstückes durch das Notenbild nur unvollkommen repräsentiert wird.« (7) Den Weg von der Partitur zur klanglichen Realisierung in »angemessener« Weise zu beschreiben, ist, so die Folgerung, ohne fundiertes Wissen um die Voraussetzungen, unter denen Notentexte entstanden, nicht möglich. Solches Wissen im Hinblick auf die Musik vergangener Epochen stellt das Buch zur Verfügung; Möglichkeiten seiner Anwendung an konkreten Musikstücken zu demonstrieren, ist sein Anliegen. Dass der Autor dieses Anliegen nicht nur auf der Basis genauer Kenntnis historischer Quellen verfolgt, sondern zugleich durch analytische Untersuchung der herangezogenen Musik untermauert und motiviert, macht die Schrift als musiktheoretische Lektüre interessant. Im Ganzen stellt sie ein – dies sei vorab gesagt – überzeugendes und hocherfreuliches Plädoyer für eine wechselseitige Durchdringung von »Theorie und Praxis« dar. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als sie nicht von einem Vertreter der institutionalisierten Musiktheorie, sondern von einem durch sein langjähriges Wirken als Hochschullehrer für Klavier ausgewiesenen »Praktiker« stammt.

Der Autor

Johan van Beek gehört zu einer frühen Generation von Vertreter*innen historisch informierten Klavierspiels. Studien in den Fächern Cembalo und »Alte Musik« zählen zu wichtigen Stationen im Bildungsgang des heute über 80-jährigen, der unter anderem in

Amsterdam und Wien ausgebildet wurde. Im Buch selbst sucht man freilich vergebens nach biographischen Informationen; man erhält sie in kondensierter Form auf der Webseite des Bärenreiter-Verlags.¹ Dies berührt angenehm: Im Zentrum der Publikation steht spürbar »die Sache«; die Person des Autors will sich nicht zwischen Leser*in und Musik, die behandelten Werke und Fragen ihrer adäquaten Umsetzung drängen. Dieser Umstand verdient insofern der Erwähnung, als Schüler des emeritierten Klavierprofessors, deren Werdegang er in einer über 25-jährigen Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Trossingen begleitete, an ihm offenkundig neben pädagogischem Eros und profundem Wissen nicht zuletzt Charisma und menschliche Ausstrahlung schätzten.² Der Impetus der souveränen Lehrerpersönlichkeit freilich macht sich an vielen Stellen des Buchs in Stil und Tonfall bemerkbar. In den musiktheoretischen Diskurs eingetreten ist Johan van Beek bisher nur mit einem Beitrag zur Ausgabe 12/3 der Zeitschrift *Musiktheorie*, dem Themenheft »Beethoven: Aspekte seines Werks zwischen zeitgenössischer Kritik und moderner Interpretation« (1997).³

Ästhetische Prämissen

Dass Werktreue nicht mit Texttreue identisch sein kann, ist ein Gedanke, der in Publikationen aus den Bereichen Interpretationsforschung und *performance studies* häufig geäußert wird.⁴ »Das Vertrauen, das man in

1 Vgl. die Kurzbiographie des Autors auf <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BVK2405> (21.5.2017).

2 Vgl. Thiele 2014.

3 Van Beek 1997.

4 Kritisch zum Konzept der Texttreue bzw. seiner unreflektierten Anwendung vgl. etwa

die Niederschrift des Komponisten setzen darf, ist relativ⁵, formuliert auch der Pianist Alfred Brendel. Mit anderen Worten: Nur in dem Maße, in dem die Lektüre eines Notentexts auf Vertrautheit mit den »features of the music which are not notated«⁶ beruht, vermögen Texttreue und Werktreue ineinander aufzugehen. Im Extremfall kann somit die »informierte« Umsetzung einer Partitur Maßnahmen erfordern, die dem »Nicht-Informierten« wie Abweichungen vom Notentext erscheinen. Dass auch van Beeks Buch auf dieser Differenzierung zwischen »Werk« und »Text« aufbaut, wird im Vorwort unmissverständlich am Beispiel des Begriffs »Agogik« dargelegt. Agogische Freiheit, vom Autor mit Hugo Riemann als Sammelbezeichnung für »all diejenigen Arten von Temponuancen« bestimmt, »die der Musik eigen sind, aber von der Notation nicht erfasst werden können«, ist, so van Beek, nicht identisch mit dem »Ausdruck des persönlichen Temperaments oder der momentanen Gestimmtheit« (7) individueller Musiker*innen. Die »eigentliche Agogik« habe »weniger mit der Individualität des Spielers zu tun als mit dem Verstehen und der adäquaten Wiedergabe musikalischer Strukturen, musikalischer Sinnzusammenhänge.« (7) In diesem Sinne ist van Beeks Verwendung des »Klangrede«-Begriffs zu verstehen: Insofern der Begriff »Sprache« metaphorisch für »Sinnzusammenhang« stehen kann, lässt sich die Darbietung eines zusammenhängenden musikalischen Werks als »Rede« begreifen. Agogische Nuancierung steht vor diesem Hintergrund, ebenso wie andere Formen der »Abweichung« von der Partitur, in Analogie zur ausdrucksvollen Deklamation eines wortsprachlichen Texts, nicht als »Zusatz« zum Notierten, sondern als dessen »Deutung« (7), die »die einzelnen Elemente der Musikspra-

che [...] in ihrem Zusammenhang zur Geltung bringt« (8). Diese quasi strukturalistische Auffassung »expressiver« Vortragsstilmittel befindet sich in Übereinstimmung mit aktuellen Erkenntnissen der *Performance-Forschung*.⁷ Die Anwendung von Vortragsstilmitteln setzt, so verstanden, nicht nur die Kenntnis eines historisch veränderlichen Repertoires von Gestaltungsmitteln, etwa agogischen Nuancierungen, Artikulationstechniken und Verzierungsformeln voraus, sondern auch eine analytische Durchdringung des Notentexts, die den verantwortungsvollen Gebrauch dieser Mittel überhaupt erst ermöglicht. Ist beides gegeben, bestehen, so van Beek, die Voraussetzungen für eine »sinngemäße Wiedergabe von musikalischen Werken«. In diesem Verständnis sowohl einen Beitrag zur »Grammatik der Musiksprache« (8) zu leisten als auch Handreichungen zu deren historisch informierten Darbietung zu geben, ist das Ziel des Buchs *Klangrede am Klavier*.

Aufbau

Auf etwas über hundert Textseiten werden auf acht Kapitel verteilt folgende Themen behandelt: »Inégalité« (9–26), »Das gebundene Tempo rubato« (27–46), »Das Legato durch »Über-Bindung« (47–65), »Das ungedämpfte Register« (61–65), »Der Legato-Anschlag« (66–72), »Gedanken zur Ornamentik« (73–86), »Die Hemirole« (87–95) und »Das Rezitativ in der Sonate op. 110 von Ludwig van Beethoven« (96–111).

Das inegale Spiel, also die Praxis, rhythmisch identisch notierten Notenwerten bei der Ausführung ungleiche Dauern zuzuordnen, wird von van Beek als typisches Stilmittel des französischen Barock gekennzeichnet (9). Die zur Erläuterung herangezogenen Musikbeispiele schließen allerdings viele Werke des deutschen Repertoires von Bach bis Schumann ein. Ein besonderer Schwerpunkt liegt, wie in den übrigen Kapiteln auch, auf dem Schaffen Beethovens. Von hohem Interesse sind Ausführungen, die Notentexte ro-

Danuser 1992, 36–38; Elste 1992, 403; Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1, 5–7; Cook 2013, 8–55 (bes. 20f.). Vgl. auch die Zitate von François Couperin und Pablo Casals in van Beek 1997, 242.

5 Brendel 1977, 140.

6 Day 2000, 195.

7 Vgl. Milsom/DaCosta 2014, 6.

mantischer und moderner Partituren (Chopin, Bartók) als Versuche deuten, inegales Spiel exakt auszunotieren.

Den Begriff des »gebundenen Rubato« verwendet van Beek als Gegensatz zum heute üblichen »freien Tempo rubato«, bei dem alle Stimmen eines Satzgefüges synchron vom Grundtempo abweichen. Das gebundene Rubato wird nur von der Hauptstimme (Melodie) ausgeführt, während die Begleitstimmen am Grundschatlag festhalten. Zahlreiche prominente Quellen (vgl. 27f.) weisen dieses Gestaltungsmittel schon für das 18. Jahrhundert nach. An Beispielen aus dem Klavierschaffen Haydns und Mozarts demonstriert van Beek, wie man Notate der Klassiker als exakte Ausnotierungen dieses Vortragsstilmittels verstehen kann. Das umfangreiche Kapitel konkretisiert die allgemeinen Ausführungen des Vorworts zum Agogikbegriff an zahlreichen Repertoirebeispielen; das musikhistorische Spektrum reicht von Händel bis Schumann.

Als »Legato durch ›Über‹-Bindung« bezeichnet van Beek die auch als »Fingerlegato« bekannte Technik, »Notenwerte je nach Situation beträchtlich länger aus[zu]halten als angegeben« (47). Analysen Brahms'scher Notentexte (52f., 56f.) demonstrieren, dass detailliertes Wissen um diese schon in der klavierpädagogischen Literatur des 18. Jahrhunderts beschriebene Praxis noch im späteren 19. Jahrhundert vorausgesetzt wurde.

Das kurze Kapitel zum »ungedämpfte[n] Register« nimmt auf Kompositionen Haydns und Beethovens Bezug, mit Erläuterungen zu einer instrumentenbautechnischen Epoche, in der die Aufhebung der Dämpfer nur »ganz oder gar nicht« vorgenommen werden konnte, Nuancierungen durch das spätere Dämpferpedal also noch nicht möglich waren. Van Beek differenziert Stellen aus der Literatur, die einen regelmäßigen Pedalwechsel erfordern, von solchen, die »nur als ›Registerpedal‹ gedeutet werden können« (63), und gibt praktische Hinweise zur Frage, wie auf modernen Instrumenten ein dem historischen Klang vergleichbares »Ineinanderrinnen« (61) der Harmonien zu erzielen ist.

Auch das Kapitel zum »Legato-Anschlag« thematisiert Entwicklungen aus Geschichte und Ästhetik des Klavierspiels. In die ausführlichen Erörterungen zu Bedingungen und Grenzen am Klavier erzielbarer Legatowirkung werden außerdem detaillierte instrumentenbautechnische Erwägungen miteinbezogen. Konkrete Kompositionen werden nicht angesprochen.

Mit seinen »Gedanken zur Ornamentik« widmet sich van Beek einem »klassischen« Thema des historisch informierten Musizierens. Nacheinander werden behandelt: der Doppelschatlag und historische Veränderungen seiner Ausführung vom Barock zur Klassik (73–79); der Schleifer, also das geschwinde Anspielen einer Hauptnote von unten her, deren metrische Position diskutiert wird (79–81); der »prallende« (also mit einem Pralltriller kombinierte) Doppelschatlag, besonders in seiner Erscheinungsweise bei Beethoven (81–83). Das Kapitel schließt mit der (weiter unten näher kommentierten) Untersuchung einer Passage aus dem ersten Satz von Beethovens Klaviersonate As-Dur op. 110 (83–86).

Van Beeks Ausführungen zur Hemiole interessieren vor allem durch die Breite des zur Erläuterung ausgewählten Repertoires: Die herangezogenen Werke umfassen neben der erwartbaren Barockmusik Kompositionen von Beethoven, Chopin, Luigi Arditì, Brahms und, besonders ausführlich behandelt, Schumanns Klavierkonzert op. 54 (3. Satz).

Am Ende des Buchs steht ein Aufsatz über einen berühmten Spezialfall der Klavierliteratur: das »Rezitativ«, mit dem Beethoven den langsamen Satz seiner Klaviersonate As-Dur op. 110 eröffnet. Das Kapitel stellt eine überarbeitete Version des oben genannten Aufsatzes von van Beek aus dem Jahr 1997 dar. Verschiedene Aspekte des idiosynkratischen Notats (Fingersatz, Rhythmik), die intendierte Klangwirkung und mögliche Fehlinterpretationen der Stelle werden erörtert. Ein Blick ins Manuskript verdeutlicht die Genese des Partiturbilds; aufschlussreiche Vergleiche mit anderen Werken (nicht nur von Beethoven) werden gezogen. Mehrere zentrale Motive des Buchs gelangen hier zu einer Art Engführung: »informierte« Partiturrektüre im Interesse des

klingenden Resultats, vielseitige Kontextualisierung des betrachteten Notentexts, Schwerpunktsetzung auf dem Œuvre Beethovens. Die Unterschiede zur in *Musiktheorie* publizierten Fassung sind zahlreich. Insbesondere erscheint der Argumentationsgang umgestellt und, mit dem Ziel, noch »größere Klarheit in die scheinbare Widersprüchlichkeit des Notentextes zu bringen« (116, Fußnote 1), teils ausführlicher gestaltet, teils gerafft. Einerseits wird das Repertoire herangezogener Sekundärquellen erweitert (Leopold Mozart, 97; Johann Mattheson, 107), werden neue intertextuelle Bezüge hergestellt (Beethoven und Schumann, 106), wird die Idee der Übertragung vokalen Musizierens aufs Klavier breiter ausgeführt (107f.). Andererseits erübrigen sich manche in der ursprünglichen Version nötige Verständnishilfen, die in der Neufassung der Kontext des Buchs bereitstellt; auch kann manche Ausführung in ein früheres Kapitel verlegt werden (z.B. die Informationen zum »Caccini-Trillo«, 41). Auf verschiedene Details der Erstfassung wird ganz verzichtet, etwa die kritische Auseinandersetzung mit Heinrich Schenkers Erläuterungsausgabe zu Beethovens op. 110 (1914)⁸ sowie auf Einzelheiten zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Notats.⁹ So stellt der revidierte Text einer Argumentation, die im »scheinbar Willkürlichen« eines speziellen Partiturbilds »Exaktheit höherer Ordnung«¹⁰ aufzeigt, neues Material zur Verfügung.

Diskursive Verortung

Van Beeks reiche Kenntnisse zur historischen Aufführungspraxis werden in seinem Buch nicht einfach nur präsentiert; ihre Herkunft wird sowohl im Fließtext wie innerhalb eines keineswegs schmalen Fußnotenapparats durch Quellenverweise offengelegt. Die zitierten Schriften umfassen Traktate, instrumentalpädagogische Schriften und instruktive Werkausga-

ben vergangener Epochen, Selbstzeugnisse von Komponisten sowie aktuelle Sekundärliteratur zu aufführungspraktischen und verwandten Fragen. Dieser gewissenhafte Umgang mit Belegstellen erfreut insbesondere bei der Lektüre aus wissenschaftlich interessierter Perspektive. Für die musiktheoretisch geschulte Lektüre besonders anregend ist der häufige Rekurs auf Schriften Heinrich Schenkers, deren Relevanz für analytisch fundierte, historisch informierte Aufführungspraxis schon seit einiger Zeit im Fokus der *Performance*-Forschung steht.¹¹

Dennoch erweckt *Klangrede am Klavier* nicht den Eindruck einer wissenschaftlichen Abhandlung. Auswahl und Gewichtung der behandelten Themen werden nirgends explizit begründet. Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben; ein für die Belange historisch informierter Aufführungspraxis zentraler Gegenstand wie die Frage der absoluten Temponahme etwa findet keine Berücksichtigung (allerdings werden *Temporelationen* in kursorischen Ausführungen thematisiert; vgl. 17–20). Auch finden sich durchaus nicht selten normative Formulierungen, die einer näheren Begründung wohl wert wären, ohne mit der an anderen Stellen waltenden Akribie annotiert zu sein, etwa bei Aussagen über Intentionen und Bewusstseinsinhalte von Komponisten (vgl. etwa 52, 60, 65) oder über die Angemessenheit pianistischer Mittel (»sfp-Zeichen, die nur dann einen Sinn haben, wenn sie als agogische Zeichen aufgefasst werden«; 37). Nicht immer orientieren sich die Inhalte der Kapitel ausschließlich an den von den Überschriften formulierten Themenvorgaben; wiederholt finden sich ausführlichere Exkurse, wie erwähnt etwa zur relativen Temponahme oder auch zum praktischen Umgang mit Taktvorzeichnungen (39–46). Besonders in solchen Passagen glaubt man dem Autor im Unterrichtsraum einer Musikhochschule gegenüber zu sitzen: Der inhaltliche Verlauf seiner Ausführungen entspricht dem frei sich entwickelnden Gespräch zwischen Lehrer*in und Schüler*in, das seinen Mittelpunkt in den Gegebenheiten der

8 Vgl. van Beek 1997, 244–246.

9 Vgl. etwa die ausführlicheren Erläuterungen zum »zweiten Akkord« der linken Hand ebd., 249–252.

10 Ebd., 252.

11 Vgl. u.a. Cook 1995 und Cook 2013, z.B. 56–90 (*What the Theorist Heard*).

konkreten pädagogischen Situation, nicht aber zwangsläufig in einer übergeordneten argumentativen Struktur findet. Zu dieser quasi improvisatorischen Komponente des Texts tragen auch gelegentliche polemische Spitzen gegen aktuelle Tendenzen des Klavierspiels bei, die in generalisierender Weise, ohne Bezugnahme auf konkrete Informationsquellen, gesetzt werden, etwa im Hinblick auf Pedalgebrauch (54) und Anschlagkultur (67, 70). So erscheint das Buch insgesamt als Behältnis eines in künstlerischem Forscherdrang gehobenen Wissensschatzes, der in einem durch pädagogische Erfahrung legitimierten Stil an künftige Generationen von Pianist*innen weitergegeben werden soll. Man wird nicht fehlgehen, die Publikation als Dokument eines künstlerisch-pädagogischen Vermächtnisses zu verstehen.

Relevanz aus musiktheoretischer Sicht

Der Vortrag eines Klavierstücks hat, so van Beek, als ›Klangrede‹ den Zweck, den ›Sinnzusammenhang‹ des vorgetragenen Werks zu Gehör zu bringen. Insofern im musikalischen Werk, so die Auffassung des Autors, ›Sinnzusammenhang‹ und ›Struktur‹ in eins fallen, ist Voraussetzung einer ›adäquaten Wiedergabe‹ die Erfassung der werkeigenen musikalischen Strukturen (7). Die gültige Darbietung eines Musikwerks setzt nach dieser Vorstellung die (intuitive oder bewusste) analytische Erfassung struktureller Zusammenhänge voraus. Dadurch, dass van Beeks Buch diese Auffassung an zahlreichen musikalischen Originalbeispielen exemplifiziert, wird es für die musiktheoretisch orientierte Lektüre interessant. Denn die Begründung seiner Vorstellungen davon, was ›adäquate‹ Wiedergabe im Einzelfall bedeutet, liefert der Autor, seinen eigenen Prämissen entsprechend, durch analytische Beobachtungen am jeweiligen Notentext. Dies gilt freilich nicht für alle Kapitel gleichermaßen. Der Abschnitt zum ›ungedämpften Register‹ etwa enthält eher instrumentenbautechnische und repertoirebezogene Informationen als musikalisch-strukturanalytische; Ähnliches gilt für das Kapitel zum ›Legato-Anschlag‹. Eindrucksvoll jedoch, dass andere Themenbereiche, die ebenfalls

ins Ressort der pianistischen Spieltechnik fallen oder dem Bereich der performativen Ausdrucksgestaltung zuzurechnen sind, vom Autor explizit mit musikanalytischen Fragestellungen verknüpft werden. Im Mittelpunkt steht dabei stets die zentrale Forderung seines Buchs, in der praktischen Ausführung des Werks müsse dessen musikalische Struktur zu Gehör gebracht werden. Struktureller Zusammenhang wird dabei als ›syntaktische‹ Kohärenz des Werkganzen verstanden, als ›gedankliche‹ Zusammengehörigkeit (29) ggf. weit voneinander entfernter musikalischer Einzelereignisse, die ›ihren Charakter, ihre Identität, [...] kurz: ihre Bedeutung, von der Ganzheit [bekommen], zu der sie gehören (und die sie erst realisieren) und die der Spieler oder Sänger immer mitdenken, ja, die er zuallererst im Sinn haben muss.« (13) Für dieses ganzheitliche Konzept der Werkbetrachtung scheint u.a. Heinrich Schenker Pate zu stehen, indirekt ausgewiesen durch die selbstverständliche Verwendung eines Begriffs wie ›Oktavzug‹ (37), direkt durch sein wiederholtes Auftreten im Quellenapparat (wo er allerdings nur als Verfasser praktisch-instruktiver Erläuterungsausgaben, nicht als Musiktheoretiker im engeren Sinn zu Wort kommt). So ist, wie erwähnt, nach Überzeugung van Beeks die Aufgabe agogischer Gestaltung nicht etwa, subjektiv-emotionale Interpretenbefindlichkeit zum Ausdruck, sondern ›die einzelnen Elemente der Musiksprache [...] in ihrem Zusammenhang zur Geltung‹ (8) zu bringen. Anhand verzierter Melodien bei Haydn und Mozart etwa demonstriert er, wie sich mithilfe agogischer Akzente¹² bzw. subtiler Rubato-Nuancen ›Haupttöne‹ (31) des melodischen Verlaufs hervorheben lassen, sodass ›Töne, die in der Notation unter Umständen weit voneinander entfernt sein können, gedanklich verbunden werden‹ (47). Der Autor prägt hierfür den Begriff des ›syntaktischen Legato‹, in Analogie zum Fingerlegato, das auf hierarchisch untergeordneter Ebene dieselbe Funktion übernimmt. Ziel dieses syntaktischen Legato ist es, ›Töne, deren Kohärenz

12 Zum Begriff ›agogic accent‹ vgl. Philip 1992, 41f.

im Notentext nicht ohne Weiteres [d.h.: nicht ohne strukturanalytische Betrachtung] ersichtlich ist« (47), miteinander zu verbinden. Dass van Beeks praktische Ratschläge diesbezüglich durch die Praxis der Diminution von Gerüstsätzen inspiriert sind, demonstrieren seine Anmerkungen zu Schuberts *Moment musical* cis-Moll D 780 Nr. 4 (50) ebenso wie seine Auffassung, diese wichtige Satztechnik müsse im Tonsatzunterricht eingehender trainiert werden (30). Auch Erörterungen zur metrischen Platzierung von Verzierungen (Auf dem Schlag? Nach dem Schlag?) untermauert van Beek auf strukturanalytische Weise, z.B. in Abhängigkeit von der Frage, welcher Ton einer Figuration vom diastematischen Zusammenhang als Strukturton ausgewiesen wird (80f.), oder vor dem Hintergrund satztechnischer Gegebenheiten (»Spielt man die Verzierung antizipierend, gibt es parallele Quinten«, 82). Ähnlich fordert er bei der Untersuchung von satztechnischen Konstellationen auf ihren Hemiolien-Charakter, neben der »Formation eines solchen Gebildes« stets auch dessen »Funktion« im Rahmen des musikalischen Kontexts zu überprüfen (91). Man braucht nicht mit allen Ausführungen von Beeks fachlich konform zu gehen, um die Seriosität und Gewissenhaftigkeit dieses Ansatzes, der musikalische Praxis auf theoretische Einsicht gründet, wertzuschätzen. So erscheint mir etwa seine analytische Interpretation der Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz im Kopfsatz der Beethoven'schen Klaviersonate As-Dur op. 110 (83–86) nicht in jeder Einzelheit überzeugend¹³, ohne dass dadurch der Gesamteindruck beeinträchtigt würde: Musterhaft demonstriert der Autor hier, wie

ein reich figurierter Satz auf sein strukturelles Gerüst reduziert werden kann und wie die im Zuge dieser Reduktion gemachten Beobachtungen konkrete Hinweise auf die klangliche Realisierung des Notentexts generieren (83–86). Ein aus lebenslanger pianistisch-künstlerischer Praxis erwachsener Blick auf die Partitur trifft mit einem tiefgreifenden Verständnis für Anliegen und Potenzial musikanalytischer Werkbetrachtung zusammen.

Zusammenfassung

In seinem Buch *Klangrede am Klavier* setzt Johan van Beek Impulse, die aus Sicht des Fachs Musiktheorie nur begrüßt werden können. Die adäquate Wiedergabe eines Klavierstücks ist nach seiner Auffassung lediglich aufgrund analytischer Durchdringung des jeweiligen Notentexts möglich. Das theoretische Niveau, auf dem seine analytischen Ausführungen angesiedelt sind und das sie damit vom Leser einfordern, setzt gründliche musiktheoretische Schulung voraus. Insofern kann das Buch als Plädoyer für eine Durchdringung von »Theorie und Praxis« gelesen und dabei als Aufforderung an beide Seiten verstanden werden: Einerseits regt es Vertreter*innen des Fachs Musiktheorie zu praktisch umsetzbaren, die künstlerische Interpretation inspirierenden Formen musiktheoretischer Werkbetrachtung an; andererseits formuliert es den Anspruch an ausübende Musiker*innen, sich für diese Art der Werkbetrachtung zu öffnen und sie für ihr eigenes Musizieren fruchtbar zu machen. Der Autor ordnet sich damit in eine Tradition des »wissenden« Musikertums ein, die in prominenten Persönlichkeiten wie etwa Wilhelm Furtwängler (der ebenfalls bei Heinrich Schenker Anregungen für seine Beethoven-Interpretationen fand¹⁴) oder Nikolaus Harnoncourt (der den Mattheson'schen Begriff der »Klangrede« einem modernen Publikum neu vermittelte¹⁵) große Vorbilder besitzt.

Kilian Sprau

14 Vgl. Cook 1995.

15 Vgl. Harnoncourt 1982, bes. 171–182.

13 Die harmonischen und diastematischen Fortschreitungen der Modulation ab Takt 17 zielen nach van Beek auf einen Ganzschluss in der Dominanttonart Es-Dur; die Passage von Takt 18.3 bis 21.2 fungiert nach seiner Auffassung als Prolongation der Kadenz B⁷-Es. Mir erscheint es jedoch plausibler, als Ziel der Passage ab Takt 17 einen Halbschluss auf der Dominante B-Dur anzunehmen, die in Takt 19 angesteuert, dann allerdings »überspielt« wird, sodass es nicht zur Bildung einer Mittelzäsur der Exposition kommt.

Literatur

- Beek, Johan van (1997), »Der zweite Takt des Rezitativs in Beethovens Klaviersonate As-Dur opus 110«, *Musiktheorie* 12/3, 235–254.
- Brendel, Alfred (1977), »Wie wörtlich darf man Liszt nehmen?«, in: ders., *Nachdenken über Musik*, München: Piper, 140–146.
- Cook, Nicholas (1995), »The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony«, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, hg. von John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 105–125.
- (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992), *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, Laaber: Laaber.
- Day, Timothy (2000), *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven: Yale University Press.
- Elste, Martin (1992), »Technische Reproduktion«, in: *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 401–414.
- Harnoncourt, Nikolaus (1982), *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg: Residenz.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (21.5.2017)
- Milsom, David / Neal Peres Da Costa (2014): »Expressiveness in Historical Perspective: Nineteenth-Century Ideals and Practices«, in: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*, hg. von Dorottya Fabian, Renee Timmers und Emery Schubert, New York: Oxford University Press, 80–97.
- Philip, Robert (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Thiele, Alfred (2014), »Seine Schüler schwärmen noch heute. Ehemaliger Trossinger Hochschullehrer und Pianist Johan van Beek wird 80«, *Schwäbische*, 27.10.2014.