

**Die bessere Werktreue
(Über Instrumentations-Retuschen)**

Viele klassische und romantische Orchesterwerke können nicht ohne weiteres so gespielt werden, wie sie notiert sind. Damit der Sinn eines Werkes deutlich wird, muss mindestens die Dynamik adaptiert werden. Oft sind aber sogar Eingriffe in die Instrumentation nötig. Dies gilt in besonderem Masse für die Sinfonien Robert Schumanns. Der Dirigent Michael Gielen stellt Retuschen von Gustav Mahler und George Szell zur Diskussion.

La meilleure fidélité à l'oeuvre
(A propos de retouches de l'instrumentation)
Maintes oeuvres orchestrales classiques et romantiques ne peuvent, sans autres, être jouées de la façon dont elles sont notées. Pour que le sens de l'oeuvre devienne compréhensible, il faut au moins adapter la dynamique. Souvent même des interventions dans l'instrumentation sont nécessaires. Ceci vaut particulièrement pour les symphonies de Robert Schumann. Michael Gielen discute ici des retouches de Gustav Mahler et de George Szell.

Von Michael Gielen

Es gibt keine objektiv richtigen Aufführungen, und es ist eine Binsenwahrheit, dass jedes aufzuführende Werk durch die Person des Interpreten, bei Orchestermusik durch den Dirigenten, gefiltert wird und dass dieser nach seinem Verständnis den Text interpretiert. Diese Subjektivität ist nicht nur unausweichlich, sondern auch notwendig, weil die Werke ihren Sinn nicht von selber hergeben.

Das erste Gesetz jeder Darstellung ist die Deutlichkeit. Die klassischen und romantischen Komponisten haben aber nicht immer so notiert, dass der Sinn eines Stückes deutlich würde, wenn es «blind» (oder taub) so gespielt wird, wie es dasteht. Wenn bei Beethoven oder Schubert alle *ff* spielen, weil es dasteht, kommt ein Unsinn heraus. Es gibt keine sinnvolle Aufführung eines Orchesterwerks, in der nicht zumindest die Dynamik adaptiert wird. Jede solche Änderung ist eine Retusche. Ein ty-

solch eine Aufführung wäre sinnlos, obwohl doch denkbar wäre, dass Beethoven die Substanz durch die «Begleitung» verschleiern wollte. Zumindest müssen wohl beide Ereignisse gleichwertig zu hören sein.

Bei der meist kleinen Streicherbesetzung zu Beethovens Zeit stellte sich das Problem gar nicht. Auch war das Blech schwächer als heute. Heinrich Schenker empfiehlt in seinem Buch über die IX. Sinfonie diese radikale Kur in seiner Polemik gegen Richard Wagners Instrumentalretuschen. Er hat aber zugegeben, dass die Hörgewohnheit des historisch gewachsenen Orchesters heute so stark ist, dass die Hörer von einer Aufführung in kleiner Besetzung enttäuscht wären. Deshalb schlägt er vor, dass Streicher und Blech in viertaktigen Wellen *ff-diminuendo* spielen sollen, also der 1., 5., 9. Takt *ff* und dann jeweils *diminuendo*. Das ist sicherlich kein geringer Eingriff – aber er macht die Struktur klar. Richard Wagner hatte empfohlen, was heute allgemeine Praxis geworden ist, nämlich die Hörner zur Verstärkung der Holzbläser heranzuziehen – und evtl. sogar die Trompeten. Unser Stilgefühl, das auch eine subjektive und geschichtsbedingte Kategorie ist, sagt, dass einerseits die Streicher laut bleiben müssen, weil sonst der Charakter der Stelle – eben das Rabiante – verlorengeht, andererseits die Trompeten zu hell, zu trivial klingen würden. Die Retusche der Wahl ist also das Mitspielen der Hörner mit den Oboen, eine Oktave tiefer, und zwar gerade so laut als nötig zur Verdeutlichung.

Bei der Symphonik Schumanns lässt sich nun eine besondere Beziehung zwischen Aufführungspraxis und Werktreue nachweisen, die zu dem Schluss führt, dass die höhere Werktreue darin besteht, die Partitur zu verändern, um Gestalt und Sinn der Musik zu verdeutlichen. Im Abstand von ca. 50 Jahren haben Gustav Mahler und George Szell in die Instrumentation eingegriffen im Bestreben, Schumann, den sie liebten, zu dienen. In Schumanns Symphonik



Beispiel 1

pisches Beispiel ist die Stelle T. 99 ff. im Scherzo der IX. Symphonie von Beethoven (Beispiel 1). Wenn man es spielt, wie es dasteht, wird das Wichtigste, die thematische Substanz in den Holzbläsern, verdeckt von der rabiaten Begleitung der Streicher, die immer wieder den ersten Takt des Scherzos wiederholen. Ich glaube, man kann getrost sagen,

Lebhaft *al. ee* *grz*

Flauti
Oboi
Clarinetten in Bb
Fagotti
Corni in Eb
Trombe in Eb
Timpani in Eb

Lebhaft

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

Beispiel 2

steht Gelungenes neben Stellen, wo die Ideen nicht deutlich zur Darstellung gelangen. Ganz gelungene Sätze sind z.B. der langsame Satz aus der II. oder der es-moll-Satz aus der III. Diese Sätze wurden weder von Mahler noch von Szell angerührt.

In den Beispielen, die folgen, sind einige der Veränderungen der beiden genannten Dirigenten zu sehen. (Die Originale setze ich als allgemein zugänglich voraus.) In Mahlers Fassung der III. (Beispiel 2) steuern Oboen und Klarinetten auf das c² im 3. Takt zu, das bedeutend verstärkt wird als Höhepunkt der Phrase, auch das 1. Horn hilft dazu, und die Flöten spielen eine Oktave höher. Bei Schumann sind sie unhörbar. Für die Artikulation wird der Hauptstimm ein *sf* auf der zweiten Note (die schwächer ist) und eine Pause hinzugefügt, die den Ansatz der 3. Note hörbar macht. In der Basslinie wird jedesmal

vor dem punktierten Rhythmus die Note verkürzt. Dadurch kommt der thematische Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ heraus. Die Zeichnung ist deutlicher.

Mahler lässt die 2. Violine und Viola zum Teil eine Oktave höher spielen, der Klang wird aufgelichtet und das c im 3. Takt weiter verstärkt. Schliesslich beachte man die Veränderung der Trompeten und Pauken. Nach nur einem Takt wird die Farbe ausgespart und dadurch der Klang bunter, abwechslungsreicher. Wenn alle immer spielen, tendiert der Klang zum Grau.

Zur Bezeichnung dessen, was in *Beispiel 3* geschieht, möchte ich den Begriff der poetischen (im Gegensatz zur nur verdeutlichenden) *Retusche* einführen. Es handelt sich hier um eine Änderung der Klangfarbe, die zugleich eine Änderung des poetischen Gehalts der Stelle mit sich bringt. Schumann hat gegen Ende der Durchführung eine Scheinreprise komponiert, d.h. dass vor dem offiziellen Wiedereintritt des ersten Themas dieses schon erscheint, wenn auch auf der Dominante – und das entpuppt sich gleich als falscher Alarm, weil eine neue Steigerung dann zur endgültigen Reprisi-

Beispiel 3

se führt. Bei Schumann spielen die Hörner diese Stelle «offen», stark. Mahler jedoch lässt sie «gestopft» spielen, was der Stelle einen gespenstischen, irrationalen Charakter gibt, als hätte er da an die Loreley oder eine andere Phantasmagorie gedacht. Um die Wirkung der gestopften (daher leisen) Hörner zu unterstützen, verdünnt er den ganzen Klang; er reduziert die Geigen auf die Hälfte und lässt Flöten und Oboen überhaupt schweigen. Nachdem die gestopfte Stelle vorbei ist, spielen Hörner, Fagotte und Klarinetten leise weiter, so dass der Effekt der grossen Steigerung, die zur Reprise führt, aufgespart wird.

Eine andere Situation finden wir bei der IV. Symphonie vor. Nach einer ersten Fassung, die schon 1841 aufgeführt wurde, hat Schumann selber eine zweite erstellt, die neben kompositorischen Änderungen eine weitgehend neue, kräftigere Instrumentation aufweist. (Brahms zog übrigens die 1. Fassung wegen ihrer poetischen und lyrischen Qualität vor.)

Musical score for Example 4a, featuring woodwinds and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tr.), Trombones (Tromb.), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Beispiel 4a

Musical score for Example 4b, featuring woodwinds and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tr.), Trombones (Tromb.), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Beispiel 4b

Musical score for Example 4c, featuring a single instrument. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tr.), Trombones (Tromb.), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Beispiel 4c

Musical score for Example 5, featuring woodwinds and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tr.), Trombones (Tromb.), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Beispiel 5

Im Vergleich (Beispiel 4a/b) sehen wir in der 2. Fassung eine verdoppelte Geschwindigkeit der Streicherbewegung, einen prägnanteren Bläsersatz und eine «dichtere» Komposition. Auch das schien den Dirigenten nicht eindeutig genug, und Weingartner fügte den Holzbläsern noch die Trompeten hinzu (Beispiel 4c).

Im zweiten Beispiel (5) aus der 1. Fassung ist alles einfach, geradezu volksliedhaft gehalten, die Melodie ist nicht stark instrumentiert und die Begleitung besteht hauptsächlich aus dem ostinaten Motiv a aus dem 1. Thema. In der 2. Fassung (die in jeder gedruckten Partitur leicht zugänglich ist) ist die Melodie viel stärker instrumentiert, in den hier angeführten Takten wird sie von beiden Geigengruppen (+ Oboen) statt nur von den Holzbläsern gespielt, das Ostinatomotiv ist verschwunden und stattdessen eine neutrale Begleitfigur aufgetreten, so dass die ganze Aufmerksamkeit auf die Melodik gelenkt wird.

An Beispielen aus der II. Symphonie möchte ich im Vergleich Retuschen von Mahler und Szell aufzeigen. Mahlers Retuschen zu Anfang (Beispiel 6) beziehen sich auf die Farbe: Während im Original das Hauptthema vom 1. Horn, den beiden Trompeten und der 1. Posaune gespielt wird, lässt Mahler nur die Trompeten das Thema spielen und gibt beiden Hörnern den Pedalton, der im 2. Horn zu schwach war. Die Streicher lässt er «sul tasto» (am Griffbrett) spie-

Example 6 shows a musical score for the beginning of a section. The instruments listed are: Corni in C, Trombe in C, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes dynamic markings like *pp* and *pp cresc.*

Beispiel 6

len, was dem Klang Materialität wegnimmt. Ähnlich wie bei den gestopften Hörnern in der III. ändert sich die poetische Situation durch die Retusche. Die Stelle klingt bei Mahler zugleich nackter und intimer.

Im nächsten Beispiel (7) übernimmt Szell, der Fanatiker der Deutlichkeit, erst mal Mahlers Retuschen, geht dann aber weiter: Während im Original ein recht globaler Klang stattfindet, in dem sich die Ereignisse gegenseitig totschlagen, werden die wichtigen Sachen unterstrichen, und es wird gleichzeitig durch andere Massnahmen Platz geschaffen, um die wichtigen Ereignisse zu Gehör zu bringen. Szell lässt die 2. Geigen mit den ersten spielen, ihr früheres indifferentes Tremolo fällt weg. Hörner und Trompeten erhalten am Ende ihres ersten Motivs ein *fp*, das Platz schafft für eine Phrase der Holzbläser, die im Original ziemlich untergeht. Es handelt sich dabei um eine Permuta-

Example 7 shows a musical score for a section. The instruments listed are: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr., and Timpani. The score includes dynamic markings like *p*, *pp*, and *poco a poco cresc.*

Beispiel 7

tion des Hauptmotivs der Streicher (Umkehrung T.1, 5.Viertel bis T.2, 3.Viertel), die in der Überleitung zum Allegro (T. 39ff) deutlich in Erscheinung tritt. Diese Retuschen zur Deutlichkeit sind notwendig, gerade weil an dieser Stelle die grösste Aufregung herrscht, bei reicher Gestaltung der Komposition.

Beim Hauptthema des 1. Satzes (der II. Symphonie) hat man im Original den Eindruck, dass immer alle spielen. Vielleicht gerade, weil das Thema stark von einem einzigen Rhythmus beherrscht ist, fanden die beiden bedeutenden Dirigenten, dass die Farbe nicht so lange ein und dieselbe sein dürfe und haben eingegriffen (Beispiel 8). Sie haben während der ersten acht Takte die Bläser schweigen lassen; diese kommen ab dem 9. Takt zur Verstärkung hinzu. Die erste Note des Themas in den ersten Geigen, die den Abschluss der Einleitung bildet, gehört nicht zum Thema und wird deshalb weggelassen, weil sie gleichzeitig in den Bratschen erscheint. So dann lassen beide Dirigenten die Streicher *pp* anfangen, und im Verlauf der Steigerung hat Szell dann auch noch die einzelnen Streicherstimmen geteilt, sie spielen in Oktaven, der Klang wird aufgelichtet und doch zugleich dichter. Der Bläsersatz ab 9. Takt ist bei Mahler und Schumann identisch.

Szell fand das nicht deutlich genug und hat deshalb den Klarinetten mehr thematische Noten gegeben und an einer

Example 8 shows a musical score for a section. The instruments listed are: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor., VI. I, VI. II, Vla., and Vc. o Cb. The tempo is marked 'Allegro, ma non troppo'. The score includes dynamic markings like *pp cresc.*, *poco a poco cresc.*, and *pp*.

Example 8 (continued) shows a musical score for a section. The instruments listed are: Fl., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr., and Timpani. The score includes dynamic markings like *p*, *pp cresc.*, and *p*.

Beispiel 8