

## Sichtweisen auf die Hammerklaviersonate

### Symposium zum 200. Geburtstag von Beethovens Sonate Opus 106

Edwin Beunk bei seinem Vortrag und mit seinen Hammerflügeln.



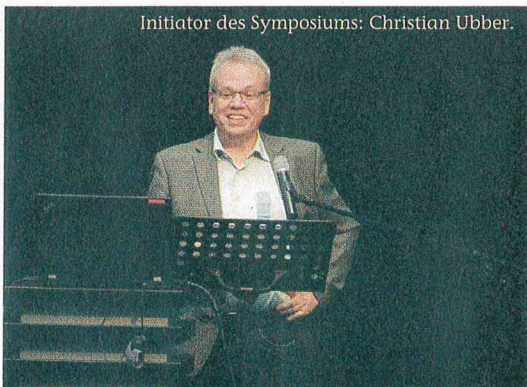
Austragungsort: Das Stadtmuseum Siegburg.

Von: Carsten Dürer

Ausgerechnet im Geburtshaus von Engelbert Humperdinck in Siegburg hatte man sich dazu entschlossen im September 2019 ein dreitägiges Symposium zum 200. Geburtstag der Klaviersonate Opus 106 von Ludwig van Beethoven, der sogenannten „Hammerklaviersonate“, zu initiieren. Natürlich war das heutige Stadtmuseum Siegburg, das auch gleichzeitig das Geburtshaus des Komponisten der berühmten Oper „Hänsel und Gretel“ ist, nur der Tagungsort und hatte letztendlich nichts mit dem Thema zu tun. Viele Referenten waren gekommen, um sich der Klaviersonate Opus 106, die 1819 beendet wurde, von unterschiedlichen Blickwinkeln zu nähern. Wir wollten wissen, was die Wissenschaftler und Pianisten umtreibt, wenn es um dieses so bedeutende Werk aus Beethovens Feder geht.

**C**hristian Ubber, der Leiter der Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg, ist Musikwissenschaftler und hat mit diesem Symposium bereits einen frühen Beitrag zum Beethoven-Jahr 2020 im September dieses Jahres geleistet. Und dies teilweise in Zusammenarbeit mit dem Beethoven-Fest Bonn. Doch das zentrale Anliegen war ihm, Wissenschaftler und Experten aus unterschiedlichen Genres einzuladen, um sich den oftmals diskutierten Sichtweisen auf die Sonate Opus 106 zu nähern.

Initiator des Symposiums: Christian Ubber.



Was sind die offenen Fragen, die einen Interpreten wie einen Musikliebhaber umtreiben, wenn es um diese große Sonate Beethovens geht? Eine zentrale Frage ist und bleibt wohl die nach den Tempi. Auf der anderen Seite sind es aber auch viele kleine Fragen der Interpretation.

#### Die Metronomangaben

Natürlich sind die Metronomangaben bei Beethovens „Hammerklaviersonate“ immer ein Thema und es wird immer wieder – gerade bei Aufnahmen – von Klavierenthusiasten verglichen. Doch dieses Thema der Richtigkeit von Beethovens Angaben war schon in den 1980er Jahren aktuell gewesen. Aufgebracht hatte es der Niederländer Willem Retze Talsma spätestens mit seinem Buch „Wiedergeburt der Klassiker, Bd. 1: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik“ im Jahre 1980. Eine heiße Verfechterin der Theorie, dass Beethoven Mälzels Metronom falsch benutzt habe und anstatt jeden Schlag des Metronoms zu zählen, den Doppelschlag meinte, war die Kölner Pianistin und Musikwissenschaftlerin Grete Wehmeyer. Das war in den späten 1980er Jahren. Immer noch gibt es Verfechter dieser scheinbar längst ad absurdum geführten Theorie, doch wurde das Thema nur noch als Randerscheinung diskutiert. Nun, in Siegburg, flammte die Diskussion zu einem Großteil in dem gesamten Symposium wieder auf.

Vertreter, die versuchten, diese Theorie zu untermauern und darzustellen, dass die bisherigen Forscher recht ungenau gearbeitet hätten, waren

Dr. Johann Sonnleitner, Professor in Basel und Zürich, und Bernhard Ruchti aus der Schweiz. Sie teilten sich am Beginn des zweiten Tages einen Vortrag, in dem sie versuchten nachzuweisen, dass es durchaus Gründe gäbe, dass Beethoven Mälzels Metronom – neben anderen Komponisten – falsch verwendete. Doch wie sähe eine Hammerklavier-sonate in halbem Tempo aus, wie würde sie klingen? Da bemerkte man seitens der Vertreter, dass anscheinend diese Tempoangaben (Einzelschlag des Metronoms oder Doppelschlag-Verständnis) flexibel genutzt worden wären. Dies sei von den Interpreten auch verstanden worden.

Doch seither war das Thema kaum mehr so in den Fokus gestellt worden, wie in diesem Symposium in Siegburg. Vor allem gab es schnell zwei Parteien, die sich erst am Schluss der drei Tage in einer Diskussionsrunde annäherten und beruhigen ließen. Denn Stefan Gottfried, Leiter des „Conventus Musicus Wien“ und Lehrender am Beethoveninstitut der Universität in Wien, griff den Faden von Sonnleitner und Ruchti auf und entfachte auch nach seinem Vortrag eine angeregte (meist aber aufgeregte) Diskussion um die Tempoangaben in der Sonate Opus 106. Am Ende stand dann aber ein Konsens: Es sind zu viele Unbekannte in dieser Diskussion vorhanden, so dass jeder Interpret – nach heutigem Forschungsstand – für sich entscheiden muss, in welchem Tempo er gerade die Ecksätze der Sonate spielt. Dass man bei beiden Ansichten sicherlich unterschiedliche Feinheiten zum Ausdruck bringen kann, steht außer Frage, denn bei langsamerem Spiel werden selbststrebend Harmonien hörbar, die man bei dem rasanten Spiel, das versucht den Motronomangaben Beethovens nahe zu kommen, kaum hören kann. Ob dann aber die emotionale Aussage zum Tragen kommt, muss jeder Pianist letztendlich für sich entscheiden.

Christian Ueber führte zudem ins Feld, dass zu dieser Zeit die Metronomangaben letztendlich aufgrund des Spiels von Beethoven durch den Neffen Karl auf das Metronom übertragen wurden, die dieser dann dem Komponisten mitteilte. Allein in dieser Übertragungsphase hätte es schon zahlreiche Fehlerquellen geben können. Ob dies allerdings auch für die Sonate Opus 106 gilt, steht aufgrund der Quellenlage in den Sternen.

## Quellenlage und historische Gegebenheiten

Wie die Quellenlage sich für die Sonate Opus 106 darstellt, konnte Dr. Jochen Reutter von der Wiener Urtext Edition genau beleuchten. Es gibt nun einmal kein Autograf von dieser Sonate, sondern nur Erstausgaben, eine aus Wien und eine aus England, die von dem Beethoven-Freund Ferdinand Ries auf Wunsch des Komponisten in England veröffentlicht wurde. Vor der Drucklegung gab es eine Korrekturphase, und wir haben von Beethoven Dokumente mit den Korrekturen, die aber letztendlich nur zum Teil angebracht wurden – auch bezüglich der Metronomangaben. Immer wieder finden die Forscher neue Dokumente, die in Zusammenhang mit der Sonate Opus 106 gebracht werden können. Welche der momentan auf dem Markt befindlichen, sogenannten Urtext-Aus-

gaben nun die bessere ist, sei dahingestellt. Dennoch gaben die Ausführungen von Dr. Jochen Reutter einen tiefen Einblick in die minutiöse Arbeit der Wissenschaftler, die sich immer wieder Gedanken über Neuauflagen einer Edition machen. Dass auch in diesen etliche Fragezeichen bleiben, versteht sich

von selbst. Die diskussionswürdigen Fragen oder die Entscheidungen der Herausgeber werden entsprechend in den kritischen Berichten niedergelegt, und der Leser der Ausgabe bzw. der Interpret muss dann beim Vergleich selbst entscheiden, welche Ausgabe ihm in Nuancen mehr zusagt als eine andere.

Dabei sind es die minutiösen Kleinigkeiten, die die Unterschiede ausmachen. Neben einzelnen Noten in den über 100 Seiten Notentext, die aber durchaus eine harmonische Veränderung des Klangs ergeben können, sind dies auch musikalische Ausführungsangaben wie Bindebögen oder Staccato-Punkte. Es ist spannend die alten Editionen, die von so vielen Interpreten angefertigt wurden, zumindest einmal anzuschauen. Christian Ueber verwies auf die Ausgabe von Franz Liszt, der auch als Interpret von Opus 106

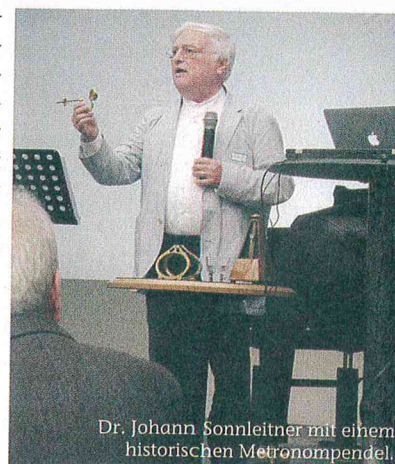
anscheinend seine eigenen Ideen hatte. Denn er hatte beispielsweise an vielen Stellen die von Beethoven angegebenen Fortefortissimo-Angaben in ein Forte übertragen. Nach den Aussagen seiner Schüler hat der große Pianist nämlich gerade in Bezug auf die Dynamik vom feinsten Pianissimo bis zum wohlklingenden Forte gespielt, entgegen der allgemeinen Meinung, Liszt sei ausschließlich der Flügel zertrümmernde Kraftspieler gewesen. Ob dies nun der Entwicklung der lautereren Instrumente zu Zeiten Liszts geschuldet war, ist nur eine Vermutung.

## Rezeption und Instrumente

Da ist man ohnehin an einem Punkt, der niemals außer Acht gelassen werden darf: Die Instrumente, die Beethoven benutzte. Und so hatte man den auf Hammerflügel spezialisierten Klavierrestaurator Edwin Beunk aus den Niederlanden mit sei-



Dr. Jochen Reutter von der Wiener Urtext Edition



Dr. Johann Sonnleitner mit einem historischen Metronompendel.



Der Schweizer Pianist Bernhard Ruchti.

ner Frau, der Pianistin Riko Fukuda, nach Siegburg eingeladen. Beunk hatte drei unterschiedliche originale Hammerflügel mitgebracht, die von seiner Frau angespielt wurden. Er erklärte den Symposiums-Teilnehmern die Unterschiede in den Umfängen der Instrumente und in den Mechaniken. Entsprechend kann man auch nachvollziehen, welche Flügel Beethoven bei der Erarbeitung bestimmter Sonaten nutzte. Dass er sich einen Flügel mit einem Una-Chorda-Pedal wünschte, ist mehrfach belegt. Dies boten aber zu dieser Zeit nur die englischen Flügel. Daher war er glücklich, als er seinen Flügel der Firma Broadwood erhielt. Doch dieser hatte einen anderen Tonumfang als die Wiener Flügel, und so ist es eigenartig, dass die Sonate Opus 106 über den Tonumfang des Broadwood-Flügel, dieser Zeit hinausgeht. Das war ein spannendes Element, das von Beunk ins Feld geführt wurde. Anschließend sprach und demonstrierte die Pianistin Sheila Arnold an den Instrumenten von Beunk die Möglichkeiten der Pedalbehandlung. Für sie ist vor allem eine gewisse Freiheit der Pedalisierung gegeben, wenn Beethoven keine genauen Angaben vorgeschrieben hat. Dies war wichtig, da es mitunter unterschiedliche Pedale auf unterschiedlichen historischen Instrumenten gibt, die dann auch jeweils eine andersartige Wirkung haben. Die Übertragung auf den modernen Konzertflügel bleibt entsprechend eine Interpretationsfrage des Pianisten.

Doch wie sieht es nun mit dem Spiel der Sonate Opus 106 aus? Man hatte den Pianisten und früheren Produzenten der Deutschen Grammophon, Cord Garben, nach Siegburg eingeladen. Dieser musste zwar aufgrund von gesundheitlichen Gründen absagen, entsendete aber seinen Vortrag, der von Christian Ubbert gelesen wurde. Er zeigte – auch anhand von Klangbeispielen – wie unterschiedlich die Interpreten früherer Tage diese Sonate gespielt haben. Solomon Cutner und Svyatoslav Richter fanden vor den Ohren des erfahrenen wie kritischen Produzenten die vielleicht besten Interpretationen.

Dass es heutzutage dann auch anders klingen kann, bewies der junge Japaner Tomoki Kitamura in seinem Klavierabend des zweiten Symposiumstages. Neben anderen Werken spielte er die Sonate Opus 106 mit viel Durchsichtigkeit, wobei er zwar vieles hörbar machte, was man vielleicht ansonsten nicht hört. Aber es wurde auch zeitweise –

gerade in der Fuge des letzten Satzes – die Bedeutung der führenden Stimme etwas von der Transparenz überdeckt.

Ganz anders dagegen Ronald Brautigam, der auf einem Graf-Flügel spielte und die Sonate mit Effekt und ganz im Sinne

historischer Aufführungspraxis einen Abend später, zum Abschluss des Symposiums, darbot.

Da der 200. Geburtstag der Hammerklaviersonate mit dem 200. Geburtstag von Clara Schumann zusammenfiel, referierte Dr. Ingrid Bodsch vom SchumannForum und dem Stadtmuseum Bonn über die große Pianistin früherer Tage als Beethoven-Interpreten. Eindringlich und lebendig erzählte sie von der Entwicklung der jungen Clara Wieck zu einer der wichtigen Beethoven-Interpreten ihrer Zeit. Dass sie die Hammerklaviersonate ebenso tiefgründig spielte, war die eine Sache, doch immerhin empfand sie sie als so schwer, dass sie diese nur 17 Mal öffentlich spielte, während sie andere mehr als hundertfach in ihren Konzerten zu Gehör brachte. Dass auch Clara Schumann selbstverständlich durch ihre unablässige Unterrichtstätigkeit in späteren Jahren eine wichtige Auswirkung auf die Rezeption von Interpreten auf diese Sonate hatte, ist klar. Überhaupt, das erklärte Christian Ubbert eindringlich, ist das Lehrer-Schüler-Verhältnis durchaus wichtig. Denn Carl Czerny, der sich deutlich und auch schriftlich zu den Interpretationen der Beethoven-Sonaten äußerte, war letztendlich der Lehrer von Liszt. Und dieser hat mit Interpreten wie Hans von Bülow, Emil von Sauer und vielen anderen wiederum Pianisten ausgebildet, die sich seine Sicht auf Beethoven aneigneten. Es gibt also eine Lehrer-Schüler-Linie der Interpretation, die nicht zu vernachlässigen ist. Allerdings darf man dabei auch nicht die zahlreichen und den zeitlichen Umständen entsprechenden Veränderungen des Spiels vergessen, die diese Interpreten letztendlich auch in ihr Beethoven-Spiel einfließen ließen, wie allein die Ausgaben der Beethoven-Sonaten von einigen dieser Interpreten belegen.

Eine klangliche Zäsur brachte der kurze Vortrag von Heribert Koch von der EPTA-Deutschland, der zwei Studentinnen mitgebracht hatte. Koch ließ erkennen, welche Wirkung Beethovens Sonate auf Komponisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy und Johannes Brahms hatte. Mendelssohns Sonate B-Dur Opus 106 (die allerdings nicht von ihm selbst aber mit seinem Wissen und Einverständnis diese Opus-Zahl erhielt) und Brahms' Sonate Opus 1 C-Dur zeigen deutliche Anzeichen der Beeinflussung durch die große Sonate von Beethoven. Die junge Serbin Fatjona Maliqi spielte dann Mendelssohns so selten zu hörende und wenig gespielte Sonate B-Dur mit Eindringlichkeit und Finesse. Tetiana Hrabovska aus der Ukraine gestaltete danach die 1. Sonate von Johannes Brahms mit großem Klang und kraftvoller Agogik.

Das Symposium zeigte die vielen Facetten, die man beim Hören und bei der Erarbeitung der „Großen Sonate für das Hammerklavier“, der B-Dur-Sonate Opus 106 von Ludwig van Beethoven, beachten sollte. Wichtig ist aber bei all den Details und den vielen spannenden musikhistorischen und wissenschaftlich ausgewerteten Quellen wohl auch, dass man diese Sonate als das hören sollte, was sie wohl immer bleibt: eine der wegweisenden und immer modern bleibenden Sonaten der Musikgeschichte.



Sheila Arnold bei ihren Ausführungen.