

Thomas Glaser

Zu René Leibowitz' Auseinandersetzung mit Rudolf Kolischs Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Thomas Glaser

Zu René Leibowitz' Auseinandersetzung mit Rudolf Kolischs Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«

Einleitung

Während René Leibowitz' Hauptschriften¹ der 1940er Jahre zur Wiener Schule um Arnold Schönberg Eingang in die Fachforschung gefunden haben und Leibowitz' Stellung innerhalb der europäischen musikalischen Avantgarde bis Anfang der 1960er Jahre aufgearbeitet wurde,² harren seine Publikationen zum Themenfeld musikalische Interpretation ebenso wie die von ihm geleiteten musikalischen Produktionen bisher einer ausführlichen Untersuchung.

Dass der Interpret Leibowitz nicht ausschließlich die Rekonstruktion früherer Aufführungsbedingungen als wesentliche Aufgabe einer jeden Aufführung begreift, sich sein Verständnis von musikalischer Interpretation vielmehr aus dem Geist einer gegenwärtigen Musikkultur bestimmt, fußt auf einem geschichtsphilosophisch begründeten Modell der abendländischen Polyphonie, das sich des aktuellen Stands des Komponierens annimmt und die Werke Schönbergs, Alban Bergs und Anton Weberns als Kulminationspunkte der Kompositionsgeschichte begreift.

Generell handelt es sich bei Leibowitz um die Engführung von Kompositions- und Aufführungstheorie und unterhalb dieser Ebene von Kompositions- und Aufführungsgeschichte; entsprechend einem Wissenszug der Wiener Schule: Dieser zugehörige Komponist/-innen haben sich in der Regel auch auf dem Feld der Praxis, als Dirigent/-innen oder Pianist/-innen, betätigt und als Theoretiker/-innen sich oft beiden Gebieten gewidmet. Vor diesem Hintergrund wird nach Leibowitz' Rezeption theoretisch-hermeneutischer und aufführungspraktischer Ansätze der Aufführungslehre der Wiener Schule gefragt. Gemeinsamkeiten in musikästhetischen wie interpretatorischen Positionen zeigen sich u. a. in Leibowitz' Werk-treuebegriff der »lecture radicale«³ und im Propagieren einer eingehenden Strukturanalyse als Voraussetzung, jedoch nicht als eine der Aufführung genügende Bedingung. Keineswegs wird einer positivistischen Realisierung der in der Analyse ermittelten Ergebnisse das Wort geredet. Das ästhetische Potenzial eines Werktexts befördert vielmehr eine jeweils neu einsetzende interpretatorische Annäherung.⁴

Unter der Prämisse, dass durch das Medium des Notentexts die Intentionen des Komponisten / der Komponistin nicht in vollem Umfang vermittelbar sind, wird das nachschöpferische Potenzial des Interpreten / der Interpretin, das sich in der praktischen Handhabung von Partitureingriffen manifestiert, in sein Recht gerückt. Leibowitz' Annotationen können Auskunft geben über einen Werkbegriff, der die Konkretion des musikalischen Kunstwerks in dessen klanglicher Realisierung begreift. Methodisch bedient sich die Aufarbeitung von Leibowitz' Interpretationsverständnis der Verknüpfung einer theoretisch-

¹ René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'Étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947; ders., *Qu'est ce que [sic] la musique de douze sons ? Le Concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, Liège 1948; ders., *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour Orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris 1949.

² Vgl. dazu Achilles Ziakris, *In Search of Certitude. René Leibowitz and the Schoenbergian Legacy*, Dissertation Toronto 2005; Sabine Meine, *Ein Zwölfstörer in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 10). Vgl. zur Biografie: Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Dissertation Wien 2010.

³ René Leibowitz, »Avant-Propos«, in: ders., *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris 1986 [erweiterte Neuauflage der 1. Auflage Paris 1971], S. 7–10, hier: S. 8.

⁴ Vgl. ders., »Splendeurs et misères du microsillon«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 509–526, hier: S. 526: »[...] le style d'interprétation est changeant par essence, [...] chaque époque se forge le style qui lui est propre.«

hermeneutischen Analyse der von ihm annotierten Partituren mit einer Untersuchung der auf dieser Grundlage entstandenen Tonaufnahmen als praktizierter Interpretation.

Zur Aufführungslehre der Wiener Schule

Schönbergs Verständnis von Komposition und musikalischer Interpretation stellt den Aspekt der Aufführung gegenüber einer das Komponierte fokussierenden Betrachtung, die sich der Vermittlung des musikalischen Bedeutungszusammenhangs annimmt, zurück.⁵ Denkt Schönberg bekanntlich den komponierten Gegenstand nicht getrennt von dem klingenden Werk, so nimmt die Aufführung dennoch keinen Einfluss auf die Wesensform des Musikwerks.⁶

Die an den Interpreten / die Interpretin gestellte Forderung, den kompositorischen Schaffensprozess in einer geistigen Synthese nachzuvollziehen, geht aus dieser »theoretischen« Fokussierung hervor und macht deutlich, dass sich die Aufführungspraxis über eine vorgängige Imagination der kompositorischen Sachverhalte bestimmt. In dem von dem Komponisten verwendeten Zeichensystem findet der musikalische Gedanke eine konkrete Bestimmtheit, so dass die Verbindlichkeit des Notentexts bei Schönberg die Verbindlichkeit der Aufführung impliziert, der niedergeschriebene Text also mehr darstellt als eine bloße Handlungsanweisung für die musikalische Praxis.⁷

So setzt mit der Komposition bereits die Konkretion des musikalischen Gedankens ein. Wenngleich der Interpret / die Interpretin diese Idee nochmals konkreter fassen und aktualisieren wird, zeigt sich in dieser Überlegung Schönbergs Abkehr von einem dem Werk ausschließlich zugeschriebenen Wirkungszweck.⁸ Und obgleich aus einer theoretischen Beschäftigung, der systematischen Untersuchung der in Partiturform dargelegten kompositorisch-technischen Aspekte und Interdependenzen, in denen sich das Komponierte ausgestaltet, sich eine Dynamik entwickelt, die in die Aufführungspraxis wirkt, bildete eine Vortragslehre nicht das Zentrum von Schönbergs theoretischen Reflexionen.⁹ Vielmehr nehmen seine Bemühungen ihren Ausgang von der objektiven Kategorie des musikalischen Gedankens, zu dessen Verdeutlichung subjektive Kategorien, »eigentlich nur Mittel des Vortrags«,¹⁰ dienen. Rudolf Kolischs Intention, diese subjektiven Aufführungselemente in technischen Kategorien zu erfassen,¹¹ verweist auf die das Denken der Wiener Schule prägende kategoriale Vorstellung von der Unzulänglichkeit der musikalischen

⁵ Vgl. Hermann Danuser, »Zu Schönbergs »Vortragslehre«, in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«.* Wien, 12. bis 15. Juni 1984, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 253–259.

⁶ Vgl. Reinhard Kapp, »Performance« bei Arnold Schönberg und John Cage«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien u. a. 2002 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 3), S. 455–467.

⁷ Vgl. Leonard Stein, »Schoenberg: Five Statements«, in: *Perspectives of New Music* 14 (1975), Nr. 1, S. 161–173.

⁸ Vgl. dazu auch die »Statuten« des Vereins für musikalische Privataufführungen: Alban Berg, »Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen«, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (*Musik-Konzepte* 36), S. 4–7. Vgl. auch Schönbergs Kommentare zu Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt*, Frankfurt a. M. 1974, S. 64–65.

⁹ Vgl. Martina Sichardt, »Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion«, in: Grassl/Kapp, *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 31–44.

¹⁰ Arnold Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, in: *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976 (*Gesammelte Schriften* 1), S. 215–218, hier: S. 215. Erstmals in: *Pult und Taketstock* 3 (1926), S. 71–75.

¹¹ Vgl. Rudolf Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, München 1983 (*Musik-Konzepte* 29/30), S. 15. Schönberg wiederum thematisiert im Gegensatz zu Kolisch eine solche Systematisierung der Aufführungselemente nicht. Vgl. Reinhard Kapp, »Partiturbild und Notentext, übersetzt in Klang. Zur musikalischen Aufführung«, in: *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, hrsg. von Gabriele Leupold und Katharina Raabe, Göttingen 2008, S. 199–233.

Schrift.¹² Das Hinzutreten eines »Subjektiven« bestimmt sich nicht aus der Person des Interpreten / der Interpretin, sondern aus der Musik selbst, bezeichnet also ein stilistisches Wissen, wofür Kolisch den Begriff des Wiener *Espressivo* für die Musik von Joseph Haydn bis Webern prägte, ohne damit tradierte Vorgaben implizieren zu wollen.¹³ Webern selbst hat sein Verständnis von Komposition und Interpretation gleichsam in Beziehung zu den »Leerstellen« des traditionellen Zeichensystems gesetzt und daraus sowohl Folgerungen für die grafische Abbildung des musikalischen Gedankens als auch für die klangliche Wiedergabe gezogen. Eine Nuancierung zeigt sich gleichwohl, wenn er zum Verständnis des Werksinns sich primär auf die Klangrealisation zu berufen scheint und hinsichtlich der Darstellungsmöglichkeiten der Notenschrift eine Unterscheidung zwischen »früherer Musik« und seinem Spätwerk trifft. So berichtet Peter Stadlen über das Erarbeiten von Weberns *Variationen für Klavier* op. 27, das gemeinsam mit dem Komponisten im Vorfeld der Erstaufführung von 1937 stattfand:

»Wichtig sei, sagte er, daß ich lerne, wie das Werk gespielt werden solle, nicht, wie es gemacht ist. Um so merkwürdiger, daß diese Partitur so wenig Vortragszeichen enthält, wenn doch das, was er in jenen über mehrere Wochen sich erstreckenden Zusammenkünften immer wieder als den Sinn seiner Musik bezeichnete, aus den Noten keineswegs so unmittelbar abgelesen werden kann, wie das bei früherer Musik der Fall ist.«¹⁴

René Leibowitz und Rudolf Kolisch

Von seiner zeitweise sehr engen Zusammenarbeit mit dem Geiger und Schönbergsschüler Kolisch zeugen Leibowitz' mehrfache Verweise auf die Verbindlichkeit von dessen Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music«.¹⁵ Resultate dieser Zusammenarbeit während der 1960er-Jahre sind sowohl Einspielungen von Beethovens und Schönbergs Violinkonzert als auch die unter Leibowitz' Leitung entstandene

¹² Vgl. Rudolf Kolisch, »Interpretationsprobleme bei Schönberg« [1966], Radiovortrag im Norddeutschen Rundfunk (NDR), NDR-Schallarchiv, Archivnummer F840710 000: »Einen Komponist [sic] interpretieren heißt, seinen Text lesen zu lernen. Interpretation darf nichts anderes sein als der Versuch, die Lücken auszufüllen, welche die grobe für die fortschreitende Differenzierung des Materials immer weniger ausreichende Schrift übrig lässt.«; auch abgedruckt in: *Musiktheorie* 24 (2009), S. 273–281. Eduard Steuermann nennt die Notenzeichen »übernommene Kulturübereinkommen« und spricht von deren Vieldeutigkeit: Eduard Steuermann, »Urtext und praktische Ausgabe«, in: *Pult und Takstock* 5 (1928), S. 85–87, hier: S. 86.

¹³ Vgl. Reinhard Kapp, »Von der Sprache der Seele«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), S. 292–300. Vgl. auch Theodor W. Adorno, »Kolisch und die neue Interpretation«, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 19: *Musikalische Schriften VI*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1984, S. 460–462, hier: S. 462: »Er [Kolisch] hat das Musikantenideal, das seine jedem Konformismus abholde Praxis tilgte, zugleich festgehalten; er hat es wirklich im viel mißbrauchten Hegelschen Doppelsinn »aufgehoben«. Die strukturellen Momente, die sein Spiel offenbar werden läßt, bleiben nicht Selbstzweck, sondern werden, wie nach Valéry's Wort jegliches Technische in der Kunst, Träger des Gehalts. Er überflügelt alle Sachlichkeit. In dem Idiom, das Kolischs Geige spricht, kehren die Musizierimpulse sublimiert, versöhnt wieder.« Bei diesem idiomatischen Element, das er in den Aufzeichnungen zur Reproduktionstheorie dem musikalischen Text elementar zurechnet (»Im Idiom vertritt der Interpret gegen das Werk dessen Material – gewissermaßen die Musik gegen die Komposition. Das Idiom, das absolut Besondere, ist gerade gegenüber dem Werk das Allgemeine. – Vielleicht läßt sich vom Charakter des interpretierenden Subjektes reden.«; ders., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001 [*Nachgelassene Schriften. Fragment gebliebene Schriften* 2], S. 75 [Hervorhebung im Original]), handele es sich, so Adorno an anderer Stelle, darum, »lax gesprochen, [zu] wissen, wie diese Musik geht.«; ders., *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 15, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1976, S. 157–402, hier: S. 162.

¹⁴ Peter Stadlen, »Das pointilistische Missverständnis«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 27 (1972), S. 152–161, hier: S. 156. Stadlens Handexemplar liegt vor: Anton Webern, *Variationen für Klavier* op. 27. *Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplares mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, hrsg. von Peter Stadlen, Wien 1979. Vgl. dazu auch: Siegfried Mauser, »Konstruktion oder Ausdruck: Webern spielen...«, in: *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hrsg. von Claus Bockmaier, Laaber 2009 (*Schriften zur musikalischen Hermeneutik* 10), S. 315–321; Martin Zenck, »Weberns Wiener *Espressivo*. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven«, in: *Anton Webern I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (*Musik-Konzepte*, Sonderband), S. 179–206.

¹⁵ Rudolf Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, in: *The Musical Quarterly* 29 (1943), S. 169–187 und S. 291–312; als überarbeitete Version in deutscher Übersetzung: ders., *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, München 1992 (*Musik-Konzepte* 76/77).

Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien, über deren Entstehungsprozess der Briefwechsel mit Kolisch ebenso unterrichtet.¹⁶ Leibowitz' praktische Arbeit wird dabei stets von theoretischen Einlassungen sekundiert.¹⁷ Anhand des von Leibowitz propagierten *close reading* – ein solches ist ebenso für Kolischs Aufsatz methodisch kennzeichnend¹⁸ – wird deutlich, dass diese Auffassung nicht ausschließlich im Sinne historisch-rekonstruktiver Maßnahmen hinsichtlich früherer Aufführungsbedingungen, sondern als Erschließen des Werkcharakters in historischer Perspektive zu verstehen ist. So werden Fragen der musikalischen Interpretation von Leibowitz aus dem Geist der gegenwärtig als am fortschrittlichsten betrachteten Musiksprache abgehandelt.¹⁹

Kann für die genannten Produktionen ein Ansatz von musikalischer Interpretation geltend gemacht werden, der den Notentext als maßgebliche Instanz einer jeden Aufführung betrachtet,²⁰ so erschließt sich für Leibowitz der Sinngehalt eines musikalischen Werks durch »une double prise de conscience du caractère musical appréhendé.«²¹ Wird technische Perfektion, die Beherrschung von Dirigier- und Spieltechniken, von Leibowitz vorausgesetzt, so könne diese jedoch nicht als alleiniges Ziel interpretatorischer Anstrengungen gelten. Im Rahmen des gemeinsam mit Kolisch veranstalteten Rundfunkvortrags zu Beethovens Violinkonzert bemerkt Leibowitz zu diesem Punkt, »daß die Technik nur ein praktisches Korrelat des geistig-kompositorischen Inhalts der musikalischen Werke darstellt.«²² Auch spricht er von »la primauté de la pensée musicale dont la technique n'est que le support matériel et qu'il faut considérer non pas comme un »but, mais comme un »moyen.«²³ Zugleich betont er die Objektivierung spieltechnischer Fähigkeiten im Vorgang des Erlernens und betrachtet wie Kolisch den fortgeschrittensten Stand der Spieltechnik als verbindlich bei der Einstudierung und Aufführung von musikalischen Werken der Vergangenheit.²⁴ Leibowitz macht deutlich, dass nicht ausschließlich die praktische Erfahrung den Gehalt eines Kunstwerks eröffne, sondern es ebenso eines theoretischen Zugangs bedürfe, womit er ein wesentliches Merkmal der Aufführungslehre der Wiener Schule, die Wechselseitigkeit von Vortrag und Analyse, auf die u. a. Theodor W. Adorno in seinem Nachruf auf Eduard Steuermann verweist,²⁵ aufgreift. Nur im

¹⁶ Vgl. Briefwechsel Rudolf Kolisch / René Leibowitz, Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel (nachfolgend SRL, PSS). Während das Symphonieprojekt kommerziell verlegt wurde, ist man bei beiden Konzerten auf Rundfunkmitschnitte angewiesen.

¹⁷ Vgl. René Leibowitz, »Le Concerto pour Violon et Orchestre d'Arnold Schönberg«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 260–272 (Hervorhebung im Titel im Original). Der Artikel »Comment-interprète-t-on Beethoven?« (erstmalig in: *Les Temps Modernes* 16 [1960/61], S. 630–646) wurde zusammen mit ins Französische übertragenen Auszügen aus Kolischs und Leibowitz' Radiovortrag *Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven*, der im Rahmen der gemeinsamen Einspielung entstand, sowie Anmerkungen zur *Neunten Symphonie* später in *Le Compositeur et son double* aufgenommen. Vgl. ders., »Comment-interprète-t-on Beethoven?«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 142–169. Der vollständige Vortrag wurde postum separat veröffentlicht: Rudolf Kolisch / René Leibowitz, »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, in: *Musica* 33 (1979), S. 148–155.

¹⁸ Vgl. Thomas Y. Levin, »Integral Interpretation. Introductory Notes to Beethoven, Kolisch and the Question of the Metronome«, in: *The Musical Quarterly* 77 (1993), S. 81–89.

¹⁹ Vgl. Leibowitz, *Schönberg et son école*, S. 22.

²⁰ Vgl. ders., »Le Mal du bon musicien«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 49–60, hier: S. 52: »[...] la perfection du métier ne saurait être atteinte que si elle trouve sa source et sa nourriture constante dans l'inspiration purement musicale que l'interprète sait, à chaque instant, recevoir du texte.«

²¹ Ders., »Notes pour une éthique de l'interprétation musicale«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 34–48, hier: S. 37 (Hervorhebung im Original).

²² Kolisch/Leibowitz, »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, S. 149.

²³ René Leibowitz, »Peut-on encore jouer du violon?«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 484–497, hier: S. 487.

²⁴ Weitere Parallelen lassen sich anhand der Kritik an einer haltlosen Betonung subjektiver Vortragskategorien wie Gefühl oder Virtuosität ausmachen, die Leibowitz bezeichnet als »[t]outes sortes de libertés avec le texte [...], une attitude purement »romantique«, issue de cette fameuse pratique musicale arbitraire qui fit tant de ravages au XIX^e siècle [...].«; ders., »L'Art d'interprétation musicale selon F. B. Busoni«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 117–128, hier: S. 126.

²⁵ Vgl. Theodor W. Adorno, »Nach Steuermanns Tod«, in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 311–317.

Zusammenwirken mit einem theoretisch-hermeneutischen Verständnis der Partitur als Ausgangspunkt interpretatorischer Bemühungen, so Leibowitz, garantiere eine detaillierte sachlich-technische Erschließung derselben eine authentische musikalische Praxis, die das Korrektiv zu der theoretischen Grundlegung musikalischer Interpretation darstelle.

Indem sie in ihrem Radiodialog ausgewählte Stellen der Komposition zitieren, um Verfehlungen der Ausführungspraxis aufzudecken, setzen sich Leibowitz und Kolisch nichts Geringeres zum Ziel, als anhand von Beethovens Violinkonzert den Modellfall einer werkgerechten Interpretation zu exemplifizieren. Auch hier liegt Kolischs Postulat, dass Tempo und musikalischer Charakter bei Beethovens aufeinander bezogen sind und jenes »eine objektive Kategorie ist und einen integralen Bestandteil seiner [Beethovens] musikalischen Idee bildet«,²⁶ den Ausführungen zugrunde. Im Gegensatz zu den Symphonien galt es für das Violinkonzert, die Metronomwerte der einzelnen Sätze überhaupt erst zu erschließen. Kolischs Aufsatz »Tempo and Character in Beethoven's Music« fungierte hierbei wie auch für Leibowitz' Unternehmen, Beethovens Egmont-Ouvertüre zu metronomisieren, als maßgebliche Quelle.

Methodische Überlegungen

Vorausgeschickt werden kann: Wie anhand seines Rekurses auf Carl Maria von Weber deutlich wird – und auch die Befassung mit Edmund Husserls *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* ließe sich hier nennen –, misst Leibowitz der Zeitgestaltung eine zentrale Rolle im musikalischen Vortrag bei.²⁷ Und auch die weiteren thematisch verwandten Studien in *Le Compositeur et son double* zeigen, dass Fragen der Tempowahl und -gestaltung für Leibowitz »l'une des catégories principales de l'œuvre musicale et [...] l'un des problèmes fondamentaux de son interprétation«²⁸ darstellen. In der Anwendung von Kolischs Methode auf Franz Schuberts sinfonische Musik, die er in dem Aufsatz »Tempo et caractère dans les symphonies de Schubert« vornimmt, wird diese Schwerpunktsetzung zudem untermauert.²⁹ Auf die Analyse von Tempoverläufen richtet sich daher im Folgenden das Augenmerk.

Leibowitz hebt einerseits »le rôle très salulaire du métronome«³⁰ hervor, mit dem im Vergleich zu den traditionellen tempi ordinarii die Möglichkeit einer exakten Angabe des Vortragstempo gegeben sei, andererseits, dass eine solche Bezeichnung immer auf eine Tempokategorie verweise,³¹ die gewisse Spielräume für die praktische Ausführung offen halte, ohne jedoch den subjektiven Befindlichkeiten des Interpreten / der Interpretin den Vorrang einzuräumen.

²⁶ Kolisch/Leibowitz, »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, S. 151.

²⁷ Vgl. René Leibowitz, »Réflexions sur le tempo«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 92–114.

²⁸ Ebd., S. 92.

²⁹ Vgl. ders., »Tempo et caractère dans les symphonies de Schubert«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 188–211. Um Missverständnissen vorzugreifen, betont Leibowitz ausdrücklich, dass er sich gleichwohl der Stilmerkmale der Musiksprache des jeweiligen Komponisten bewusst sei und sein Unternehmen diese keinesfalls auszublenden beabsichtige. Der Nachweis, den er zu führen versucht, befasst sich mit Analogien von Tempocharakteren: »En fait, l'influence de Beethoven sur Schubert ne se manifeste ici que dans cette seule dimension, à savoir que Schubert emprunte certains modèles caractéristiques du point de vue des catégories agogiques. Il va de soi que, du point de vue de l'expression en général, ainsi qu'au niveau de certains caractères musicaux particuliers, nous avons souvent affaire à des problèmes d'une toute autre nature que ce que pose l'interprétation des symphonies de Beethoven.«; ders., »Additif (mai-juillet 1971)«, in: ders., *Le Compositeur et son double*, S. 11–20, hier: S. 16.

³⁰ Ders., »Réflexions sur le tempo«, S. 96.

³¹ Vgl. dazu Kolischs Ausführungen zur Bestimmung eines durch eine Tempovorschrift bezeichneten Tempos anhand des Verhältnisses von Takt- und Tempoeinheit: Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, S. 181f.

Die Zugänglichkeit und unmittelbare ›Erfahrbarkeit‹ musikalischer Zeitgestaltung, über die ein weitgehender Konsens innerhalb der analysierenden Hörer/-innenschaft zu herrschen scheint, lassen diese in jüngeren Studien zu dem bevorzugten Untersuchungsgegenstand avancieren.³² Mit der Zeitgestaltung wird lediglich ein Element, wenngleich ein grundlegendes, der Musizierweise eines Interpreten / einer Interpretin beschrieben. Metronomische Durchschnittstempi, wie sie auch im nachfolgenden Beispiel präsentiert werden, bringen es mit sich, dass sie die Vielschichtigkeit von Zeitabläufen nur annähernd wiedergeben können und Extremwerte tatsächlich realisierter Tempi innerhalb der gemessenen Passagen ›einlebnen. Eine Aussage über Tempomodifikationen, die das Charakteristische einer Einspielung ausmachen, vermögen sie nicht zu leisten. Ihre Aussagekraft als Vergleichswerte für eine Gegenüberstellung der Tempogestaltung innerhalb verschiedener Satzabschnitte, wie sie hier zur Anwendung gelangen soll, ist gleichwohl nicht zu leugnen. Voraussetzung ist, dass sich der/die Interpretationsforscher/-in stets darüber bewusst ist, dass die Reduktion auf eine Auswahl von Metronomwerten keinesfalls den komplexen Tempofluss eines Musikstücks in Gänze abzubilden vermag; ebenso dass die im vorliegenden Fall angewandte Bestimmung der Abstände zwischen metrischen Impulsen auf einer subjektiven Entscheidung, sprich der Wahrnehmung des Hörers / der Hörerin, beruht und damit bereits einen Vorgang der Interpretation darstellt, in dem das Gehörte mit dem Erfahren von metrischer Zeit verknüpft wird.³³ Der vermeintlich ›objektive‹ Befund, den die Analyse hervorbringen scheint, beruht letztlich auf subjektiv ermittelten Daten. Die Präzision in der Wahrnehmung klanglicher Phänomene können solche Verfahren gleichwohl erhöhen. Tempomessungen stellen, um es deutlich zu sagen, keinesfalls das Ergebnis der vorliegenden Untersuchung dar. Vielmehr bilden sie die Ausgangspunkte weiterführender interpretatorischer Betrachtungen.

Im Rahmen dieser Studie kam die Analysesoftware *Sonic Visualizer* (Version 2.5) zum Einsatz, die sich als ›Werkzeug‹ bewährt und etabliert hat. Ausgangspunkt ist ein in das Programm importiertes Audiofile, dessen Datenbestand zur Auswertung herangezogen wird. Mittels Anschlägen auf einer Computertastatur gesetzte Messpunkte liefern der Software die metrischen Impulse, auf deren Grundlage die Tempobestimmung erfolgt, indem die Datenreihe der Messpunkte in einer Rechenoperation in Metronomzahlen umgeformt wird. Das ›Maß‹ dieser Impulsmarkierungen kann z. B. der von dem Dirigenten / der Dirigentin der Aufnahme gewählten Schlageinheit entsprechen. In einem weiteren Schritt kann die Tempoverlaufskurve dann grafisch visualisiert werden.³⁴

³² Vgl. dazu neuerdings: Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington: Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014. Neben den noch nicht voll ausgereiften technischen Möglichkeiten zu einer umfassenden Bestimmung musikalischer Parameter scheint die Fokussierung auf Phänomene der Zeitgestaltung in der Musik auf Überlegungen zurückzugehen, die die Zeitgestaltung entweder als ›Abbild‹ von Verläufen weiterer Parameter betrachten oder ihr von diesen unabhängig eigene strukturbildende Qualitäten zuschreiben. Vgl. Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996 (*Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 5), S. 163.

³³ Vgl. ebd., S. 162. Vgl. zu computergestützten, automatisierten Verfahren der Tempobestimmung: Meinard Müller, Verena Konz, »Automatisierte Methoden zur Unterstützung der Interpretationsforschung«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz u. a. 2011, S. 193–204; Alexander Lerch, »Software-gestützte Merkmalsextraktion für die musikalische Aufführungsanalyse«, in: von Loesch/Weinzierl, *Gemessene Interpretation*, S. 205–212.

³⁴ Vgl. zur Funktionsweise der Software: Nicholas Cook und Daniel Leech-Wilkinson, »A Musicologist's Guide to Sonic Visualizer«, http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html (aufgerufen am 9.4.2016).

Ein Beispiel aus Leibowitz' dirigentischer Praxis

Welche Relevanz Kolischs Aufsatz für Leibowitz' praktische Arbeit erlangte und welche Bewertung er erfuhr, lassen sich daran ermessen, dass der Dirigent 1953 in der Einspielung von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 2* op. 19³⁵ mit dem Orchestre Radio-Symphonique de Paris und Paul Jacobs als Solist,³⁶ d. h. also noch vor dem Kennenlernen des Aufsatzes,³⁷ in den Außensätzen entschieden hinter Kolischs Temporäumen zurückblieb: So stehen im Allegro con brio 4/4 des ersten Satzes Viertel = 128³⁸ der Angabe Viertel = 184–224 bei Kolisch gegenüber. Im Vorfeld der Gesamteinspielung der Beethoven-Symphonien und der Vorbereitung auf das Violinkonzert mit dem Solisten Kolisch setzte sich Leibowitz dann dezidiert mit dessen Studie »Tempo and Character in Beethoven's Music« auseinander. Und auch 1962 bei der Einspielung der Egmont-Ouvertüre zog er deren Ergebnisse zur Metronomisierung der Coda (Allegro con brio 4/4) heran. Seine spätere Aussage im Rahmen des Radiogesprächs mit Kolisch anlässlich der Einspielung des Beethoven-Violinkonzerts im Jahr 1964 gibt Auskunft über Bedingungen der Aufführungspraxis; wengleich für die Aufnahme des Klavierkonzerts von 1953 der zentrale Kritikpunkt, die Einführung eines »exzessiven Rubato«,³⁹ als nicht zutreffend beschrieben werden kann.

Bekanntlich teilte Beethoven für seine Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel *Egmont* keine Metronomangaben mit. In eine Taschenpartitur,⁴⁰ dem einzigen Musikdruck, der sich zu diesem Werk in Leibowitz' Nachlass findet, ergänzte der Dirigent gleichwohl Bezifferungen.⁴¹ Im abschließenden Allegro con brio 4/4 (T. 287ff.) waren es dabei augenscheinlich Kolischs Ausführungen in »Tempo and Character in Beethoven's Music«, auf die Leibowitz zur Bestimmung der Angabe Viertel = 192 zurückgriff, wengleich die Egmont-Ouvertüre in Kolischs Studie keine Erwähnung gefunden hatte.⁴² Zu dem Typ *Allegro con brio* 4/4, dessen Temporaum er mit Viertel = 184–224 angibt, bemerkt Kolisch:

»For this is the true Beethoven character, unknown before him, and representing him most definitely. Its distinguishing feature is the 16th-note figure, which appears for Beethoven's Promethean mission. Although often externally inconspicuous, taking the form of a mere turn or mordent, it is in reality the surging flame, the fire that Beethoven struck out of his own soul [...].«⁴³

Zur Charakterbestimmung zieht Kolisch u. a. Beethovens *Septett* op. 20 heran, dessen Allegro con brio alla breve im ersten Satz vom Komponisten mit Halbe = 96 metronomisiert wurde. Als eine der von

³⁵ Von diesem Konzert hat sich keine Partitur im Fondo Leibowitz (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna) erhalten.

³⁶ Die Original-LP (Beethoven, *Piano Concerto No. 2 in B-flat, op. 19 / Piano Concerto in E-flat [1784]*, Paul Jacobs, Piano / L'Orchestre Radio-Symphonique de Paris, conducted by René Leibowitz, Oceanic OCS 35) wurde zu Messzwecken digitalisiert.

³⁷ Vgl. Kolisch/Leibowitz, »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven«, S. 148: »Ich erhielt diese Schrift vor ungefähr zehn Jahren. Aus der Korrespondenz und den Diskussionen, die danach entstanden, erklärt sich seither der beste Teil meiner Aktivität. In gewissem Sinne führte dies auch zu unserer heutigen [1964] Aufführung des Beethovenschen Violinkonzerts.«

³⁸ Durchschnittswert ermittelt für T. 1–15. Auch Leibowitz' Forcieren auf Viertel = 140 im folgenden Überleitungsteil bleibt hinter Kolischs Wert zurück. Im Finale schlägt Leibowitz punktierte Viertel = 102 (Durchschnittswert ermittelt für T. 1–22), Kolisch setzt punktierte Viertel = 132 an.

³⁹ Kolisch/Leibowitz, »Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven« S. 151. Und weiter heißt es: »Ja, in den Symphonien konnte ich Beethovens Intentionen realisieren, aber bei Aufführungen der Konzerte war ich den Solisten ausgeliefert.«

⁴⁰ Ludwig van Beethoven, *Ouverture zu Goethes Trauerspiel »Egmont« op. 84*, Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe No. 604, Leipzig u. a., Fondo Leibowitz Bologna.

⁴¹ Instrumentale Retuschen zeigen sich in seiner Partitur bei der Einrichtung eines zweistimmigen Hornsatzes (T. 259–262 und T. 267–270), indem Leibowitz durch Ergänzung der bei Beethoven »fehlenden« Akkordtöne die Stufengänge »auskomponiert«. Für diese Retusche, die einzige in Leibowitz' Ausgabe, ist anzunehmen, dass sie im Bewusstsein der technischen Fortentwicklung der Blechblasinstrumente erfolgte.

⁴² In der revidierten Fassung erfolgt dann ausgehend von dem Allegro 3/4 in T. 25 eine Zuordnung zu ebendiesem Typ mit einem Temporaum von Viertel = 152–168. Vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 53–54.

⁴³ Ders., »Tempo and Character in Beethoven's Music«, S. 294.

Kolisch genannten Verzierungen erscheint in der ersten Violine der Mordent. Für Leibowitz' Partitur ist der hinzugefügte *alla breve*-Eintrag und die Bezifferung Halbe = 96 in T. 295 seiner Ausgabe der *Egmont-Ouvertüre* nun ebenfalls bezeichnend: Ist es an dieser Stelle der Doppelschlag, der für die Motivik charakteristisch ist, so kann für Leibowitz' Wahl beider Tempoziffern und die nachgetragene Taktvorzeichnung festgestellt werden, dass der Dirigent sich hierfür einerseits auf Kolischs Hinweise zu den Charakteristika der von Beethoven verfügbaren Tonumspielungen stützte, andererseits auf die metrischen Relationen abstellte und so aufgrund der Augmentation des Motivs aus den ersten Violinen, das die Bläser nun *fortissimo* vortragen, das *alla breve*-Zeichen in T. 295 folgerte, das nach dem Ostinato einen Wechsel des Grundschlags nahelegt. Die ›Dirigieranalyse‹ der Ouvertüre, die Leibowitz handschriftlich für einen Dirigierkurs verfertigte, gibt über diesen Umstand Auskunft:

»M[e]s.[ure] 286 La coupure est en même temps la préparation (noire = 184–192) qui doit indiquer l'excitation contenue de l'allegro con brio

Ms. 294 Diriger les trompettes (mp < ff) et battue à 2 subdivisé [/] Commence transition au *alla breve*

Ms. 295 *Alla breve* mais sans accélérer (blanche = 96)«⁴⁴

Die beiden vorausgehenden Tempoangaben für das eröffnende *Sostenuto ma non troppo* 3/2 und das *Allegro* 3/4 (T. 25ff.) lassen sich hingegen nicht eindeutig zu Kolischs Aufsatz in Beziehung bringen. Während für die langsame Einleitung in Partitur (Viertel = 92) und Dirigiertraktat (Halbe = 92 – womöglich ein schriftliches Versehen⁴⁵) unterschiedliche Bezifferungen anzutreffen sind, die sich aus Kolischs Typologie nicht herleiten lassen⁴⁶ – die Einspielung bewegt sich bei Viertel = 82⁴⁷ –, können für das *Allegro* folgende Gesichtspunkte hervorgehoben werden: Den Typ *Allegro* 3/4, der bei ihm in einem Bereich zwischen Viertel = 144 und Viertel = 152 rangiert, charakterisiert Kolisch:

»The key to this character is given in the marking of Op. 90. It might be called ›Allegro espressivo‹. The themes consist of quiet, flowing quarter-notes with occasional eighth-note motives.«⁴⁸

Leibowitz' Angabe punktierte Halbe = 72–76 in der Taschenpartitur übersteigt diesen Tempobereich ebenso deutlich wie den von Kolischs *Allegro molto* 3/4 (Viertel = 162–207); wobei sich Leibowitz' realisiertes Tempo von punktierte Halbe = 62⁴⁹ hier einreihen ließe, die von Kolisch herausgearbeitete motivisch-rhythmische Eigenheit jedoch eine andere ist:

»The brio of these movements expresses itself in the figure [gebalkte Achtel-zwei Sechzehntel-Achtel] [...].«⁵⁰

⁴⁴ Leibowitz, *Dirigierkurs in Caracas, 19..?*, SRL, PSS (Hervorhebung im Original). Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung. Für Leibowitz' 1962 getätigte Einspielung der Ouvertüre mit dem Royal Philharmonic Orchestra (Ludwig van Beethoven [1770–1827], *Egmont Ouverture*, The Royal Philharmonic / René Leibowitz, Chesky Records CD-6) lassen sich Halbe = 87 (Durchschnittswert ermittelt für T. 287–300) nachweisen. Mit dem Hervortreten des zweiten Hörnerpaars und der Trompeten in T. 299–300 ist ein leichtes *accelerando* zu verzeichnen.

⁴⁵ Leibowitz' Aufführungsanweisung legt zu Beginn einen Grundschlag in Vierteln nahe: »Ms. 2 Tenuto [/] accentuer [Zählzeit] 1 et 3 [/] 5 sert de couper [/] 6 Forte préparation«, Leibowitz, *Dirigierkurs in Caracas, 19..?*, SRL, PSS. In T. 9 erfolgt dann ein Wechsel auf Halbe: »ne pas battre/ne pas se servir de 6 comme préparation, cela couperait [/] Battu plutôt 3/blanche et abrégé beaucoup la préparation pour la ms. 10«, ebd.

⁴⁶ Bekanntlich erfuhren auch die langsamen Einleitungen in Symphoniesätzen bei Kolisch keine Einordnung.

⁴⁷ Durchschnittswert ermittelt für T. 15–21. Beethovens *espressivo*-Vorschrift in T. 22 (Oboe und Klarinette) ist für Leibowitz Anlass, mittels *ritardando* zum *Allegro* überzuleiten.

⁴⁸ Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, S. 298.

⁴⁹ Durchschnittswert ermittelt für T. 29–36.

⁵⁰ Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, S. 298 (Hervorhebung im Original). Auch in der deutschen Fassung sind diesem Typ Achtel-Sechzehntel-Kombinationen eigen. Vgl. ders., *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 65–66.

Der Artikel in *The Musical Quarterly* weist einen weiteren Typus für ein dreizeitiges Allegro aus, dessen Wert von punktierte Halbe = 84 oberhalb von Leibowitz' Bezifferung liegt. Zudem entstammt dieses *Allegro piacevole 3/4* dem Rondo (dritter Satz) von Beethovens *Sonate für Klavier und Violine* op. 12,2,⁵¹ während der Ouvertüre durchaus eine Sonatensatzform zugrunde gelegt werden kann;⁵² wenngleich ohne eine ›Norm‹ hinsichtlich Tonartenplan und Materialeexposition, deren historische Implikationen eine Verständigung über dieses Formkonzept und dessen inhaltliche Ausgestaltung erst ermöglichen.⁵³ Die typologische Trennung von Rondo- und Sonatensatzform innerhalb seiner Aufstellung hob Kolisch in der revidierten deutschen Fassung auf, wodurch sich Vermischungen ergaben.⁵⁴ Beiden Versionen ist gemein, dass sie das Rondothema von op. 12,2 als Walzer beschreiben.

Im Zuge der Revision wurde diese Violinsonate dann zusammen mit dem ersten Satz der *Sonate für Klavier* op. 28 dem Charaktertyp *Allegro ma non troppo 3/4* mit einem Temporaum von punktierte Halbe = 72–76 zugeordnet.⁵⁵ In *The Musical Quarterly* hingegen ist die Klaviersonate op. 28 dem Typ eines Allegro 3/4 zugeschlagen, dessen Temporaum von Viertel = 144–152, wie gezeigt, die von Leibowitz' gewählte Metronomisierung nicht beinhaltet. Mit der Revision seines Artikels berücksichtigte Kolisch schließlich auch die Egmont-Ouvertüre, die er nun gemeinsam mit den aus *The Musical Quarterly* bekannten Werken – op. 28 sowie die ersten Sätze des *Quintetts für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn* op. 16 und der *Sonate für Klavier und Violine* op. 96, die beide nun als *Allegro ma non troppo 3/4* (Viertel = 116–144) klassifiziert sind, ausgenommen – als *Allegro 3/4* (Viertel = 152–168) ausweist und mit Viertel = 168 an die Obergrenze des Temporaums setzte.

In ihren Details lässt sich Leibowitz' Entscheidung für die Bezifferung punktierte Halbe = 72–76 letztlich nicht gänzlich aus seiner Kenntnis der von Kolisch herausgearbeiteten Tempo- und Charakterbeziehungen bei Beethoven rekonstruieren. Die vorangehende Gegenüberstellung ist daher in der Präsentation von Rückbezügen bewusst offen gehalten. Ob zwischen Leibowitz und Kolisch eine Diskussion über mögliche ›Neuzuordnungen‹ innerhalb von Kolischs Typologie stattfand, geht aus den konsultierten Dokumenten, Leibowitz' Nachlass eingeschlossen, nicht hervor, scheint jedoch nicht sehr wahrscheinlich in Anbetracht der Tatsache, dass für Kolisch und Leibowitz eine praktische Umsetzung der eruierten Ergebnisse und damit ›Korrekturen‹ in der Aufführungspraxis Beethovenscher Musik zunächst eher im Interessenfokus

⁵¹ Vgl. ders., »Tempo and Character in Beethoven's Music«, S. 301.

⁵² Leibowitz' Hinweis in seiner Dirigieranweisung legt den Schluss nahe, dass er in T. 82 den Beginn des Seitensatzes verortet: »Ms. 82 Détendre légèrement le [Tempo]. Les accords bénéficieront de la subdivision (mais pas trop crânement à 3, trop académique et raid). Le 2 presque escamoté. Le 3 petit mais net«, Leibowitz, *Dirigierkurs in Caracas, 19..?*, SRL, PSS. Die Einspielung gibt punktierte Halbe = 60 wieder (Durchschnittswert ermittelt für T. 82–91). Bereits Wagner wies auf eine Zurücknahme des Tempos an dieser Stelle hin. Vgl. Richard Wagner, »Über das Dirigieren« [1869], in: *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig [1911], S. 261–337, hier: S. 304–305. Wagners Dirigerschrift kannte Leibowitz nachweislich. Vgl. René Leibowitz, »Les Maestri et leur maîtrise«, in: Ders., *Le Compositeur et son double*, S. 61–73, hier: S. 64 (Hervorhebung im Titel im Original).

⁵³ Vgl. James Hepokoski, »Back and Forth from Egmont. Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation«, in: *19th-Century Music* 25 (2001/02), S. 127–154.

⁵⁴ Vgl. Regina Busch, »Zur Edition«, in: Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 131–165, hier S. 133; dies., »... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen«, in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien u. a. 1992 (*Studien zur Wertungsforschung* 25), S. 103–121, hier: S. 113–116.

⁵⁵ Vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 44. Zu dem Allegro 3/4, in das er in *The Musical Quarterly* die Klaviersonate op. 28 einordnet, bemerkt Kolisch: »One must not be misled by the organ point at the beginning of Op. 28 into conceiving whole measures as tempo units, in scherzo style, although there are movements externally similar, to which that conception correctly applies.«, Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«, S. 298 Anm. 2. In der deutschen Version beruft sich Kolisch auf den Walzergestus, der für die besagten Sätze von op. 12,2 und op. 28 das gemeinsame Merkmal darstelle: »Diese zwei Stücke sind Walzertypen, also ganztaktig konzipiert. In der Violinsonate ist der Ländlercharakter des Couplets ganz offenbar. Aber auch die Klaviersonate weist sich durch den Ostinato-Baß in Vierteln mit den sanft darüber gleitenden Legato-Figuren deutlich als Walzer aus.«, ders., *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, S. 44.

gestanden haben dürften als eine Überarbeitung typologischer Details⁵⁶ – noch in seinem letzten öffentlichen Vortrag weist Kolisch auf einen in der Aufführungspraxis von Beethovens Werken etablierten »canon of wrongness«⁵⁷ hin –; zumal die Beschäftigung mit der Typologie bei Kolisch erst mit Beginn der 1970er-Jahre und dann nach Leibowitz' Tod wieder an Relevanz gewinnen sollte. Auffällig für beide Textfassungen ist nun gleichwohl, dass die Klaviersonate op. 28 in der älteren Version dem *Allegro 3/4* angehört, dem Kolisch in der überarbeiteten Fassung auch die Egmont-Ouvertüre zuschlägt, während der neu bestimmte Tempobereich für den Kopfsatz von op. 28 (punktierte Halbe = 72–76) mit Leibowitz' Eintrag übereinstimmt, die Zuordnung in der Typologie jedoch eine andere ist.

⁵⁶ So bringt Kolisch in seinem Rundfunkvortrag die Typen *Allegro 3/4* und *Allegro molto 3/4* anhand von Werken zu Gehör, die er auch in der Druckfassung als charakteristische Ausprägungen anführt. Vgl. Rudolf Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* [1961], Radiovortrag im Südwestfunk (SWF), SWR Baden-Baden A-Nr. 01201011.

⁵⁷ Ders., »Lecture delivered at Dartmouth College, April 6, 1977«, in: *Sonus* 1 (1980), Nr. 2, S. 1–13, hier: S. 3.