

Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur

DANIEL TIEMEYER, HEIDELBERG

Johann Nepomuk Hummel hat mit seiner im Jahre 1819 publizierten fis-Moll-Sonate ein Werk vorgelegt, das im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sehr populär war, heute aber nahezu aus dem Repertoire der Pianisten verschwunden ist. Hummel galt als talentiertester Schüler Wolfgang Amadeus Mozarts, etablierte sich mit seinen Konzerttourneen durch Europa als einer der ersten reisenden Virtuosen und galt als einer der größten Improvisatoren seiner Zeit.¹ Nachdem er die Nachfolge von Joseph Haydn als Kapellmeister am Schloss Esterházy angetreten hatte, wechselte er im Jahre 1816 an den Württembergischen Hof nach Stuttgart. Nach dem Tod des Kapellmeisters August Eberhard Müller am 3. Dezember 1817 suchte man in Weimar einen Nachfolger, von denen Carl Maria von Weber, Peter von Lindpainter und Hummel die aussichtsreichsten Kandidaten waren. Laut Mark Kroll wurde Weber von Goethe favorisiert, die Großfürstin Maria Pawlowna, Schwester des Zaren Alexander I. und seit 1804 Erbprinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach, setzte sich jedoch für Hummel ein.² Sie selbst war eine ausgezeichnete Pianistin und schätzte sowohl den Ruhm des Virtuosen als auch dessen Verbindungen zu Haydn, Mozart und Beethoven.³ Der Vertrag wurde offiziell am 23. Februar 1819 in Weimar unterzeichnet. Aufgrund dieser Protektion und Förderung durch die Fürstin erscheint es nachvollziehbar, dass Hummel ihr mit der fis-Moll Sonate Op. 81 seine neueste und bedeutendste Klavierkomposition widmete. Das Titelblatt der bei Steiner in Wien erschienenen Erstausgabe weist das damals übliche Querformat auf und eignet die „Grosse Sonate für das Piano-Forte Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Erb Grossherzogin Maria von Sachsen Weimar etc. etc. in tiefster Ehrfurcht“⁴ zu.

Die Sonate wurde am 25. Mai 1819 in Wien durch Ignaz Moscheles uraufgeführt, worüber ein anonymer Konzertbericht in der *AmZ* Auskunft gibt. Die harmonischen und formalen

1 Weiterführend zu Hummels Biographie, Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*, Lanham (Maryland) 2007. Speziell zu Hummels Wirken als Virtuose, vgl. S. 90–170.

2 Ebd., S. 190.

3 Vgl. Wolfram Huschke, *Musikort Weimar. Von Luther bis Liszt*, Köln 2017, S. 163f.

4 Johann Nepomuk Hummel, *Grosse Sonate für das Piano-Forte*, S.A. Steiner und Comp., Plattennummer 2897, Wien 1819. Vgl. hierzu auch Dieter Zimmerschied, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim am Taunus 1971, S. 122f.

Besonderheiten entsprachen allerdings weder dem Geschmack noch der Erwartungshaltung des Rezensenten. Dementsprechend fiel das Urteil über die Sonate sehr kritisch aus:

„So vollendet in jeder Hinsicht sein [Moscheles, D.T.] Vortrag in diesem äusserst schweren Stücke war, so eine grosse Vorliebe Ref. seit langem für alle Arbeiten dieses Meisters hegt, so wenig konnte er sich überwinden, diesem, man möchte sagen, grässlich rhapsodischen Tongemälde den wahren Geschmack abzugewinnen.“⁵

Aus diesem Zitat lassen sich zwei wesentliche Aussagen extrahieren, die die Rezeption der Sonate weiter prägten, zum einen die Betonung der außerordentlichen pianistischen Anforderungen und zum anderen die Problematik der Form, die hier mit dem pejorativen Etikett des „grässlich Rhapsodischen“ versehen wird.

Dem gegenüber steht die Rezension in der *AmZ* vom 16. Februar 1820. Der ebenfalls anonyme Autor führt zur Einleitung einen sprachlich umständlichen Vergleich mit der Erweiterung der Gattung der Symphonie durch Beethoven an. Diese sei der „Erfindung und Ausführung“ nach auf eine „neue Art“ gehoben und der „Phantasie ein Uebergewicht und viel freyerer Spielraum zugestanden“ worden. Gleiches habe Hummel mit seinem Werk für die Gattung der Sonate geschaffen, wobei der Rezensent auf die Einflüsse Beethovens und Webers verweist, aber „nach dem Urtheil nicht Weniger, eben hier die Mitbewerber alle sogar besiegt“⁶ habe. Mit großem Lob fährt der Rezensent fort: „Die Gedanken [...] sind würdig, ungewöhnlich, bedeutend und ansprechend; der Ausdruck und Charakter durchaus edel, und, mit eben so viel Geist und Geschmack, als Maas und Erfahrung festgehalten [...]. Die Ausarbeitung ist ganz meisterhaft“⁷. Darüber hinaus entspreche das Werk dem Gipfel der bisher im Bereich der Sonate erbrachten Leistungen:

„ohngeachtet seltener Kunst und bewundernswerther Solidität, nirgends und nicht im Geringssten steif oder gezwungen: dabey bietet sie einen wahren Schatz an neuen Figuren, Lagen und harmonischen Wendungen, so dass eben dies (die Ausarbeitung) der Punkt ist, wo wenigstens nach des Rec. Urtheil, diese Sonate allen den andern ihrer Art vorzuziehen seyn möchte.“⁸

Anschließend geht der Kritiker auf die enormen technischen Schwierigkeiten ein und stellt heraus, dass „diese Sonate wohl die schwierigste von allen bis jetzt existierenden seyn“⁹ möge. Es folgt eine Rechtfertigung der von Hummel verlangten Virtuosität, denn, „es wird mit jedem Schweren, Künstlichen, Sonderbaren wirklich etwas ausgesagt, und etwas, das auf andere, auf leichtere und bequemere Weise sich entweder gar nicht oder doch nicht so gut hätte aussprechen lassen.“¹⁰ Nach der Kurzbeschreibung der Einzelsätze, die sich auf die Tempoangabe und die Anzahl der Druckseiten beschränkt, wünscht der Rezensent zum Abschluss den

5 „Nachrichten. Concerte“, in: *AmZ* 21, H. 25 (1819), Sp. 428–430, hier Sp. 430.

6 „Grosse Sonate für das Pianoforte“, in: *AmZ* 22, H. 7 (1820), Sp. 114.

7 Ebd., Sp. 114f.

8 Ebd., Sp. 115.

9 Ebd., Sp. 115.

10 Ebd., Sp. 115.

„ausgezeichneten Klavierspielern, die dieses Werk vollkommen bezwingen können“¹¹ viel Glück. Im Zentrum der Besprechung stehen somit erneut die Vielfalt der musikalischen Gedanken und die außerordentlichen technischen Herausforderungen an die Interpreten.

Zu den „ausgezeichneten Klavierspielern“ gehörte auch der junge Robert Schumann, dessen pianistische Ausbildung bei Friedrich Wieck durch seine Tagebücher gut dokumentiert ist. Demnach widmete sich Schumann ab dem 24. Januar 1829 der fis-Moll Sonate.¹² Parallel zu dem Studium des Einzelwerks schaffte sich Schumann ab Mitte Februar die Klavierschule Hummels¹³ an, deren Übungen er bis Anfang April jeden Morgen exzessiv ausführte.¹⁴ Hummel begann mit der Arbeit an seiner Klavierschule bereits kurz nach seiner Übersiedlung nach Weimar, stellte sie Anfang Oktober 1825 fertig und widmete sie dem frisch gekrönten Zaren Nikolaus I. Schumann zeigte sich von der Sonate begeistert und schrieb seinem Lehrer Wieck in einem Brief vom 6. November 1829:

„Ich studire jetzt den letzten Satz der Hummel’schen Fis moll Sonate ein, ein wahrhaft großes, episches Titanenwerk u. das Gemälde eines ungeheuren, ringenden, resignirten Geistes. Dies soll das Einzige seyn, was ich Ihnen zu Ostern vorspielen will u. zugleich ein Maaßstab für Ihre Kritik über meine Fortbildung.“¹⁵

Darüber hinaus fasste er kurzzeitig den Plan, nach Weimar zu gehen, um dort bei Hummel Klavier zu studieren. Ein weiteres Mal rückten Sonate und Klavierschule Anfang Juli 1831 in den Fokus von Schumanns Studien. In einem Tagebucheintrag vom 9. Juli gibt Schumann über sein tägliches „Übe-Procedere“ Auskunft. In den Morgenstunden von 7 bis 10 Uhr widmete er sich Frédéric Chopins Variationen über *La ci darem la mano* und ab ca. 11 Uhr Trillerübungen von Carl Czerny.¹⁶

„Dann kamen die Hummelschen Fingerübungen in den 4 Classen ihren Intervallumfang nach, denen ich jeder an jeden Tage fünf neue hinzugab. Den Nachmittag hab’ ich ganz zur Disposition meiner Laune bestimmt, fahre aber doch sicher u. regelmäßig in der Fis moll Sonate von Hummel fort.“¹⁷

Sein Fortschritt bei der Einstudierung der Klavierübungen dokumentiert Schumann regelmäßig und verkündet am 30. Juli: „Heute werd’ ich mit Hummel’s Fingerübungen ganz fertig. [...] Mit

11 Ebd., Sp. 116.

12 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1 (1827–1839), hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 169.

13 Vgl. hierzu Hartmut Grimm, „Johann Nepomuk Hummels Klavierschule“, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, hrsg. von Anselm Gerhard und Laurenz Lütteken, Kassel 2003, S. 89–102.

14 Vgl. hierzu die jeweiligen Eintragungen, die zumeist mit „Hummel’sche Uebungen“, oder schlicht „früh Uebungen“ in dem Tagebuch vermerkt sind, vgl. Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 174–186. Ein vollständiges Exzerpt der entsprechenden Tagebucheinträge findet sich in Matthias Wendt, „Schumann und Hummel“, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, hrsg. von Anselm Gerhard und Laurenz Lütteken, Kassel 2003, S. 125.

15 Robert Schumann an Friedrich Wieck vom 6. November 1829, in: *Schumann Briefedition*, Serie I, Familienbriefwechsel, Bd. 2, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck*, hrsg. von Eberhard Möller, Köln 2011, S. 37. Hervorhebungen im Original.

16 Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 347.

17 Ebd., S. 347f.

der *Fis moll* Sonate hab' ich Noth und Sonnenblicke."¹⁸ Am 14. August nahm sich Schumann Großes vor, nämlich „Hummel's sämtliche Fingerübungen einmal hintereinander zu spielen, um das Ganze einmal zu überschauen“¹⁹. Ein kurz darauffolgendes „*niente*“ lässt jedoch darauf schließen, dass dieses ehrgeizige Vorhaben nicht in die Tat umgesetzt wurde. Die gleichzeitige Beschäftigung Schumanns mit Hummels Sonate und der Klavierschule erfolgte nicht zufällig: Bei der Durchsicht des Studienwerks fällt auf, dass viele technische Schwierigkeiten, die dem Pianisten in der Sonate abverlangt werden, in der Klavierschule systematisch behandelt werden. So findet sich beispielsweise das Thema des Finales als Nr. 260 in der zweiten Sektion des zweiten Teils.²⁰

Die jahrelange Auseinandersetzung mit Hummels Werk schlug sich bei Schumann auch kompositorisch nieder, wie Joel Lester²¹ und Matthias Wendt²² anhand der Doppelgriffpassagen und Schumanns Toccata Op. 7 dargelegt haben. Zudem lässt sich die Tonartenwahl von Schumanns erster Klaviersonate als Referenz an Hummel deuten.

In seinem Beitrag „Sonaten für das Clavier“ aus dem Jahre 1839 nahm Schumann eine knappe Positionsbestimmung der zeitgenössischen Sonatenproduktion vor und ordnet in diesem Kontext auch die *fis-Moll* Sonate ein: „Auf Mozart'schem Wege war es namentlich Hummel, der rüstig fortbaute, und dessen *Fis-Moll*-Sonate allein seinen Namen überleben würde.“²³ Schumann stellt deutlich heraus, dass es sich um Hummels bedeutendste Komposition handelt. Zu dieser Einschätzung gelangt auch Anselm Gerhard. Das Werk steht „als herausragende Komposition nicht nur für Hummels kompositorische Ambition und sein subtiles kontrapunktisches Handwerk, sie bezeichnet auch den Höhepunkt eines kompositorischen Œuvre, in dem sich immer wieder die Suche nach neuen klanglichen Möglichkeiten zeigt.“²⁴ Schumann gibt zudem mit seinem Verweis auf Mozart einen entscheidenden Hinweis auf die formale Organisation des Werkes.

Im Gegensatz zu den dialektisch konzipierten, dynamischen Sonatenformen Beethovens, in deren Zentrum stets die motivisch-thematische Arbeit steht, legt Hummel, ähnlich wie Mozart, den Fokus auf ein reihendes Formkonzept. Nicht die evolutionäre Entwicklung der Themen bildet den Kern der kompositorischen Aufmerksamkeit, sondern die Zurschaustellung der Mannigfaltigkeit der musikalischen Gedanken. So weist der Kopfsatz der *fis-Moll*-Sonate eine Fülle kleingliedrig aneinandergereiheter Motivbausteine und Spielfiguren auf, wodurch

18 Ebd., S. 358. Hervorhebungen im Original.

19 Ebd., S. 361.

20 S. Johann Nepomuk Hummel, *Klavierschule. Zweiter Theil*, Abschnitt II Untersetzen des Daumens und andere Finger, Nr. 260, Verlag Tobias Haslinger Wien, Plattennummer 5201, S. 246.

21 Joel Lester, „Robert Schumann and Sonata Forms“, in: *19th-Century Music* 18, H. 3 (1995), S. 189–210, hier S. 199ff.

22 Wendt, „Schumann und Hummel“, S. 114f.

23 Robert Schumann, „Sonaten für das Clavier“, in: *NZfM* 10, H. 34 (1839), S. 134f., hier S. 134.

24 Anselm Gerhard, „Hummels Klaviersonaten“, in: *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, hrsg. von Anselm Gerhard und Laurenz Lütteken, Kassel 2003, S. 65.

die sicht- und hörbare Differenzierung zwischen Haupt- und Seitensatz mehr und mehr an Bedeutung verliert und einer Vielzahl unterschiedlicher Subeinheiten weicht. Zwar bleiben die harmonischen Proportionen der Exposition, die den Hauptsatz in der Moll-Tonika und den Seitensatz in der Tonikaparallele präsentieren, gewahrt, die unvermittelte Ausweichung nach C-Dur, das während eines formal folgenschweren Zwischenspiels erklingt, sowie die ungewöhnliche Verbreiterung der nicht wiederholten Exposition selbst, verschieben den Fokus jedoch vom Tonartendualismus auf eine äußerst heterogen reihende Organisation des musikalischen Verlaufs.

Der zweigliedrige Hauptsatz mit eröffnendem Motto in Doppeloktaven und anschließendem „rhapsodischen“ Thema erklingt von Takt 1 bis 22.²⁵ Im Anschluss folgt eine kurze Überleitung, die harmonisch mit einem Septakkord von E-Dur operiert und den Eintritt des Seitensatzes in A-Dur vorbereitet. Dieser erfolgt regelkonform in Takt 28 mit einer stufenweise abwärts geführten Sequenzkette. In Takt 36 schließt sich die unvermittelte mediantische Rückung nach C-Dur an. Damit hebt zugleich die reihende Präsentation unterschiedlicher musikalischer Gedanken an, so dass „der Phantasie ein Uebergewicht und viel freyerer Spielraum zugestanden“²⁶ wird. Der weitere Fortgang der Exposition wartet mit einer Fülle unterschiedlicher Spielfiguren und Passagen auf, die eben genau auf jene von Schumann angeführte Mozart'sche Mannigfaltigkeit zurückverweist. So erklingen nach der absteigenden Doppelgriffpassage Akkordzerlegungen mit chromatischer oberer Durchgangsnote (T. 40–43), eine mechanisch stampfende authentische Kadenzfloskel (T. 44f.) sowie eine hochvirtuose Wechselnoten-Motivik, die mit großen Sprüngen und Überkreuzungen beider Hände operiert (T. 46–50). Ab Takt 53 folgen mehrere rasch aufsteigende Zweiunddreißigstel-Skalen, bei denen es sich um eine humoristische Brechung oder ein Zitat der Papageno-Rufe aus der *Zauberflöte* zu handeln scheint. Dieser akustischen Wegmarke folgen nach einer weiteren Überleitung eine erste Doppelgriffpassage (T. 64–69), erneute rasch aufsteigende Skalen (T. 70ff.), eine Repetitions-Figurationen in der rechten Hand (T. 76ff.), eine kantabile Episode mit markantem Quartsprung (T. 79–86), eine weitere Doppelgriffpassage (T. 87–90) und schließlich ein markant weitgriffiges Arpeggio in beiden Händen, das den Abschluss der Exposition in Takt 95 forciert. Die „regelkonforme“ Präsentation von Haupt- und Seitensatz ist bereits in Takt 36 abgeschlossen, im Anschluss wird die Exposition des Kopfsatzes jedoch um weitere 60 Takte gestreckt, was eine eklatante Verlagerung der Proportionen des Sonatensatzes zur Folge hat.

Die kurze Durchführung knüpft direkt an den Schluss der Exposition an und unterzieht diesen einer harmonischen Revision. So wird das breite Arpeggio von A-Dur unwillkürlich nach Fis-Dur (T. 97) und F-Dur (T. 101) gesetzt, bevor das zweite Segment der Durchführung in Takt 104 in B-Dur anhebt. In dessen weiteren Verlauf steht nicht die motivisch-thematische

25 Bemerkenswert ist neben der dramatisch-deklamierenden Agogik auch die Fülle unterschiedlicher Tempo- und Interpretationsanweisungen.

26 *AmZ* 22 (1820), H. 7, Sp. 114.

Verarbeitung von Haupt- und Seitensatz im Fokus, sondern Hummel greift auf das figurative Zwischenspiel, das der mediantischen Rückung nach C-Dur in Takt 40 folgte, zurück. Im Anschluss erklingen die authentische Kadenzfloskel (T. 108f.) sowie eine neue etüdenhafte Spielfigur, die mit der „Schüttelung“ der rechten Hand mit dem Intervall der Sexte operiert (T. 110f.). Hinzu treten große Sprünge in der linken Hand, die erneut zu weitgriffigen Überkreuzungen führen, bevor in Takt 125 der harmonische Orgelpunkt auf *Cis* forciert wird. Diesem folgt die Reprise in Takt 134 mit dem durchbruchsartigen Eintritt des Motto-Themas.

Die Reprise erweitert die Proportionen von Anfang und Schluss der Exposition noch einmal. Das zeigt sich zum einen an der Erweiterung der technischen Anforderungen bei der Präsentation des Mottos, das *con Energia* in die Bassoktaven der linken Hand verlegt wird, während es figurativ von der rechten Hand kontrastiert wird. Diese neue, dramatisierte Art der Präsentation wird sogleich im Anschluss mit einem Stimmtausch wiederholt, so dass das viertaktige Motto in der Reprise auf acht Takte erweitert wird (T. 134–141). Trotz geringfügiger Modifikationen der Zwischenspiele und Überleitungspassagen sowie harmonischen Ausweitungen bleibt der weitere Ablauf der Reprise zunächst analog zur Exposition. Der Seitensatz erklingt in Fis-Dur (T. 165), während das doppelgriffige Zwischenspiel nun in der Mediante A-Dur erscheint (T. 173). Eine harmonische Überraschung ereignet sich bei den „Zauberflöten“-Skalen, da die Doppeloktaven nicht auf dem leitereigenen *dis* zum Stehen kommen, sondern auf dem Ton *d*, was eine unerwartete harmonische Rückung nach G-Dur – statt Fis-Dur – in Takt 193 zur Folge hat. Die Coda operiert mit ausnotierten Arpeggien (*Pianissimo legato assai*), wodurch eine Analogie zu dem rhapsodischen Hauptthema hergestellt wird. Anschließend manifestiert sich das Fis-Pedal im Bass und der Kopfsatz wird über einem langgezogenen Crescendo mit einem energischen Fis-Dur Arpeggio abgeschlossen.

Im Zentrum des Kopfsatzes steht somit nicht die motivisch-thematische Arbeit, sondern das Prinzip der Reihung unterschiedlicher musikalischer Einfälle, was sich auch an den Taktproportionen der drei Formteile zeigt:

Exposition: 95 Takte	Durchführung: 38 Takte	Reprise: 114 Takte
----------------------	------------------------	--------------------

Das Largo *con molt'Espressione* beginnt mit einer kantablen Melodie in h-Moll, das im weiteren Verlauf mit einer ausdrucksstarken Koloraturtechnik variiert wird. Hierbei klingt sowohl die funktionale Aufteilung zwischen der harmonischen linken und den virtuoson Fiorituren der rechten Hand ebenso durch wie ein geradezu orchestrales Dialogprinzip zwischen Bass- und Diskantregionen. Formal folgt der langsame Satz einer dreiteiligen Liedform, in der der A-Teil jeweils mit einer barschen Unisono-Geste im *Fortissimo* markiert wird (T. 1 sowie T. 57). Der kontrastierende B-Teil erklingt in der Paralleltonart D-Dur und zeichnet sich ebenfalls durch ein profundes harmonisches Fundament und eine ausladende Koloraturtechnik aus. Besonders markant erscheint die quasi-Kadenz in Takt 42, die mit einer rasanten Wechselnotenfigur in der rechten Hand ausgestaltet ist und auf Liszts virtuoson Stil zu verweisen scheint.

In dem dramatischen Finale kommt das reihende Prinzip noch deutlicher zum Tragen. Die Form gestaltet sich bei der ersten Betrachtung als traditioneller Sonatensatz mit der klaren Differenzierung eines leidenschaftlich-vorwärtsdrängenden Hauptsatzes in fis-Moll und eines kontrastierenden, als barockisierendes Fugato²⁷ gestalteten Seitensatzes in der Tonikaparallele A-Dur, der bei seiner Wiederkehr im Verlauf der Reprise in der Varianttonart Fis-Dur erklingt. Damit erschöpfen sich bereits die Übereinstimmungen mit dem klassischen Sonatenkonzept, da eine prozessuale Durchführung im eigentlichen Sinne nicht vorhanden ist und einer Abfolge zwischen thematisch griffigeren Abschnitten und virtuoson Zwischenpartien Platz macht. Die Themen werden nicht verarbeitet, sondern in unterschiedlichen Tonarten aneinandergereiht. Darüber hinaus operiert Hummel mit der Verschiebung und Auslassung formaler Abschnitte, wodurch die Sonatenform zusätzlich irritiert wird.²⁸

Anders als im Kopfsatz weisen die drei Hauptabschnitte der Exposition, die ebenfalls nicht wiederholt wird, gleichmäßigere Proportionen auf. Das *Vivace* beginnt mit dem Hauptthema in fis-Moll (T. 1–20). Im Anschluss folgt nach einer kurzen Überleitung eine Zwischenepisode, die aus Dreiklangszerglegungen in fis-Moll besteht (T. 25–34); gerade dieses Dreiklangsthema führt im weiteren Verlauf in struktureller Hinsicht zur Irritation der Sonatenform. Zunächst erklingt jedoch nach einer weiteren Überleitung der Seitensatz mit dem kontrastierenden Fugato, das mit einer altväterisch-barockisierenden Kadenzfloskel abgeschlossen wird (T. 47–63). Direkt im Anschluss setzt die zweigliedrige Schlussgruppe ein, die reichlich mit technischen Feinheiten gespickt ist, knapp 30 Takte umfasst und den ersten Formabschnitt deutlich mit einer leeren A-Oktave abschließt (T. 63–91). Spieltechnisch innovativ sind die *con Bravura*-Figuren der rechten Hand, die mit einer diffizilen Oktav-Terz-Bewegung operieren (T. 63f.), eine „gehämmerte“ (*martellato*) Doppelterztonleiter (T. 68f.) sowie eine Doppelgriffpassage (T. 75f.). Der Blick auf die Taktproportionen dieser einzelnen Figurationen legt Hummels reihendes Verfahren offen, da sich die Gestaltung der Schlussgruppe nahezu ausschließlich aus Zweitakttern addiert.

Die Pseudo-Durchführung ähnelt ihrem Kontrapart aus dem ersten Satz zunächst insofern, als dass sie genau wie diese ein vorgegebenes Modell sequenziert (T. 91/92–101). Dem folgen eine barockisierende *Syncopatio* (T. 102–105) sowie ein harmonisches Pedal auf Fis (T. 106–114). Dieses löst sich in eine Schein-Reprise nach h-Moll auf, in dem das Hauptthema kurzzeitig erklingt (T. 115ff.). Analog zur Exposition schließt sich nach einer ausgeweiteten Überleitung das Dreiklangsthema der Zwischenepisode, allerdings in gis-Moll, an (T. 134–142). Dieses kippt am Schluss nach H-Dur, das sich wiederum authentisch nach e-Moll auflöst, in dem erneut das Hauptthema folgt und somit die Hörerwartung der Reprise durchkreuzt (T. 145f.). Anschließend wird die Dominanthermonie Cis-Dur mit virtuoson Spielfiguren im Unisono beider Hände forciert; diesem folgt schließlich in Takt 165 der Eintritt der ‚richtigen‘ Reprise in der Tonika

27 Das aus mehreren aufsteigenden Quartan gestaltete Soggetto weist eine gewisse Ähnlichkeit zu Beethovens Thema der Schlussfuge aus Op. 110 auf, insbesondere der augmentierte Einsatz des Themas im oktavierten Bassfundament (T. 53f.).

28 Ein Vorbild für dieses Verfahren findet sich im Kopfsatz von Mozarts D-Dur Sonate KV 311.

fis-Moll mit dem Hauptthema. Deren Verlauf wird von Hummel erheblich verkürzt, indem die Zwischenepisode mit dem Dreiklangsthema komplett eliminiert wird und dem Hauptsatz nach einer kurzen harmonischen Überleitung direkt das Fugato in Fis-Dur folgt (T. 183–201). Analog zur Exposition erklingt die Schlussgruppe (T. 201–228), dessen erstes Segment mit einer neuen Doppelgriffpassage substituiert wird (T. 201f.). Das Fis-Pedal der Oktavtremoli (T. 225ff.) mündet in einem leeren Fis-Klang, dem sich eine bemerkenswerte Coda anschließt.

Diese beginnt nicht nur mit einer überraschenden Vertauschung von Seitensatz und Hauptsatz, sondern knüpft harmonisch an den Kopfsatz an, indem das Fugato analog zur „verrutschten“ *Zauberflöten*-Skala der Reprise ebenfalls statt in Fis-Dur in G-Dur erklingt (T. 230–237). Direkt im Anschluss verschränkt Hummel seine beiden zentralen Themen, da das Motiv des Hauptsatzes als Spielfigur in der rechten, das Fugato-Soggetto jedoch simultan in den oktavierten Bässen *con Forza* in der linken Hand aufscheint (T. 238f.). Die letzte Wiederholung des Hauptthema-Komplexes hebt nach einer weiteren virtuoseren Zwischenpartie in Takt 245 an und leitet den dramatischen Schluss des Werkes ein.

Hummels fis-Moll-Sonate ist in mehrerer Hinsicht bedeutsam: Zunächst stellt es durch die episch-reihende Organisation der Subeinheiten eine Weiterentwicklung der Mozart-Tradition dar, die ein alternatives, der Dynamik Beethovens entgegengesetztes Formkonzept in sich birgt. Weiterhin weist die musikalische Sprache ebenso wie die innovative Klaviertechnik auf die Generation von Schumann, Chopin oder Liszt voraus. Hummels fis-Moll Sonate ist somit zugleich ein zentrales Werk seiner Zeit als auch ein entscheidender Wegbereiter hin zu neuer formaler Gestaltung und pianistischer Virtuosität.

Zitation: Daniel Tiemeyer, „Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 326–334, DOI: 10.25366/2020.74.

Abstract

The article examines the significance of one of Johann Nepomuk Hummel's masterpieces. First, it highlights the circumstances of its production and the contemporary critical acclaim in the *AmZ*. In a second step, Robert Schumann's involvement with this work is shown. In his journal, the sonata of Hummel is mentioned several times which indicates the engagement of the young piano discipline. In a short article, published in the *NZfM* in the year 1839, Schumann links this sonata with the compositional "way of Mozart" and thus gives an important hint to the formal design of the piece itself. Aspects of formal organization and structure of this sonata are analyzed and presented in the third part of the essay. In opposition to Beethoven's motivic development, Hummel pursues another strategy of formal structure by stringing together each of the segments and themes. Thus, the focus shifts from a dynamic design of sonata-form to a more epic layout of the piece. Additionally, technical development and innovations concerning piano techniques and virtuosity are examined.

Kurzvita

Daniel Tiemeyer studierte Musikwissenschaft und Geschichte an den Universitäten Osnabrück und Wien. Von Oktober 2017 bis März 2020 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Assistent) am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, seit April 2020 ist Daniel Tiemeyer als Akademischer Mitarbeiter von Prof. Dr. Christiane Wiesenfeldt am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg tätig.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft
für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.