„Wozu die Mühe?“

Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1

KILIAN SPRAU, BERLIN

In seinem 1949 erschienenen Buch *The Well-Tempered Accompanist* erzählt der in den Niederlanden gebürtige Liedpianist Coenraad Valentijn Bos (1875–1945), von berufener Stelle als „the doyen of accompanists of his time“¹ tituiert, über seine einzige Begegnung mit Clara Schumann. Im Jahr 1895, ein Jahr vor ihrem Tod, hatte Bos durch Vermittlung seines Lehrers die Gelegenheit zu einer Unterrichtsstunde erhalten, von der er später feierlich erklärte, sie habe seine „musical conceptions“² für ein ganzes Berufsleben geprägt. Manches, was er von „der Witwe eines der größten deutschen Komponisten“³ erfuhr, befremdete ihn freilich:

„From my playing of one of Schumann’s Lieder a discussion of the extended closing section, a peculiar and highly individual characteristic of his genius, arose. Madame Schumann told me that, in many instances, Schumann’s markings for postludes were idealistically conceived by him, and while these might be appropriate if one were playing the songs for one’s own enjoyment, or in a small room for a few friends, they would prove anti-climactic in public performance, and, consequently, should be ignored.“⁴

Konkret habe „Madame Schumann“ diese Auffassung am Beispiel eines Lieds ihres Mannes erläutert:

„[She] explained that in such a song as *Frühlingsnacht* [op. 39 Nr. 12], in which the singer ends ecstatically, a *diminuendo* should not be made, as marked at the end, but, rather, the mood should be sustained by the accompanist throughout the piano postlude, until the final close. Otherwise, she explained, the song would fail in its effect upon an audience, and its total artistic result be weakened.“⁵

Bos selbst war musikalisch als Kind des 19. Jahrhunderts sozialisiert,⁶ in einer Tradition, deren Genauigkeit im Umgang mit Notentexten sich bekanntlich von dem unterschied, was heutigen Musikhörern selbstverständlich erscheint. Doch seine Ausbildung am Konservatorium in Amsterdam

1 Gerald Moore, *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*, London 1962, S. 188.

2 Coenraad V. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, Bryn Mawr (PA) 1949, S. 41.

3 „[T]he widow of one of Germany’s greatest composers“ (ebd., S. 41). Der Ausdruck steht im Original in einfachen Anführungszeichen. Vgl. zum Folgenden auch den Beitrag von Martin Günther im vorliegenden Band „Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen“, S. 64–84.

4 Ebd., S. 41.

5 Ebd., S. 42. Ergänzungen des Verfassers.

6 Vgl. ebd., bes. S. 62.

hatte ihm bereits ein Texttreueideal vermittelt, zu dem die hier von Clara Schumann vertretenen Maximen in Widerspruch standen: „in my studies at the Conservatory I had been taught to regard every dynamic marking of the composer as sacrosanct.“⁷ Letztlich vermochte ihn allerdings die Autorität der Komponistenwitwe „whose regard for the spirit of her husband’s works transcended mere adherence to the letter“⁸ zu überzeugen: Im direkten Anschluss an seinen Bericht nennt Bos eine Reihe weiterer Lieder, bei deren öffentlicher Aufführung analog verfahren werden solle.⁹

Tatsächlich erscheint es frappant, aus dem Mund einer Lehrerin, die für ihren akribischen Umgang mit den Spielanweisungen musikalischer Partituren bekannt war,¹⁰ zur ‚Ignoranz‘ gegenüber ebendiesen Anweisungen aufgefordert zu werden, und dann auch noch mit dem Hinweis auf deren defizitäre Publikumswirksamkeit. Doch muss bei der Einschätzung dieser Äußerung Clara Schumanns mehreres in Rechnung gestellt werden: Neben der historisch zutreffenden Andeutung, dass ein Lied wie „Frühlingsnacht“ zu seiner Entstehungszeit noch nicht zwangsläufig mit öffentlichen Aufführungen vor großem Publikum zu rechnen hatte, gilt auch, dass die Liedbegleitung im 19. Jahrhundert generell einen verhältnismäßig liberalen Zugang zur Textgestalt pflegte. Abweichungen vom Notentext des Klavierparts, die Liedbegleiter*innen jener Zeit vornehmen konnten, um flexibel auf die Umstände konkreter Aufführungssituationen, etwa auf spezifische Bedürfnisse der jeweiligen Sängerpersönlichkeit zu reagieren, sollen im Folgenden als ‚Lizenzen‘ bezeichnet werden. Ihnen und ihrem allmählichen Schwinden aus der Aufführungspraxis im Laufe des 20. Jahrhunderts widmet sich der vorliegende Beitrag. Zunächst führt er mehrere solcher typischen ‚Begleiterlizenzen‘ an, belegt ihren Gebrauch im Rekurs auf einschlägige Quellen und zeichnet ihre allmähliche Abschaffung anhand von aufführungspraktischer Literatur zur Liedgestaltung im 20. Jahrhundert nach. Anschließend verfolgt er das Schwinden einer bestimmten Begleiterlizenz anhand eines analytischen Vergleichs von Liedeinspielungen zwischen 1911 und 1999.¹¹ Zum Schluss werden die quellenanalytischen Befunde vor dem Hintergrund allgemeiner performance- und interpretationsstilistischer Entwicklungen gedeutet.¹²

7 Ebd., S. 42.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd. Vgl. auch die analoge Überlieferung bei Ivor Newton, *At the Piano – Ivor Newton*, London 1966, S. 53.

10 Vgl. Janina Klassen, „[Schumann,] Clara Josefine“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Sp. 328–336, hier Sp. 334.

11 Ich danke herzlich der Leitung und den Mitarbeiter*innen des *Richard-Strauss-Instituts* Garmisch-Partenkirchen für die Möglichkeit zur Nutzung des dortigen Schallarchivs.

12 Zum Begriff ‚Performancestil‘ (Performance Style) vgl. Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London 2009 <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>> (26.12.2019), Kapitel 8, Absatz 18. Der folgende Text gebraucht die Termini ‚Performance‘ und ‚Interpretation‘ in wechselseitiger Abgrenzung. Der letztgenannte Begriff bezieht die Aktivität des Musizierens traditionell auf die Kategorie eines zu interpretierenden ‚Werks‘; das Musizierverhalten von Musiker*innen folgt aber auch anderen Gesetzmäßigkeiten als denen der Werkinterpretation. Auf diese Aspekte des Musizierens, eben z. B. die Manifestation individueller oder kollektiver Performancestile, wird im Folgenden der Begriff ‚Performance‘ bezogen. Vgl. hierzu Gerold W. Gruber, „Analyse“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 577–591; Hermann Danuser, „Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hrsg. von

Zwischen Autonomie und Anpassung: Begleiterlizenzen

Die im Folgenden genannten ‚Lizenzen‘ zur Veränderung des Notentexts reagieren auf sehr unterschiedliche Gegebenheiten, mit denen Liedbegleiter*innen des 19. und früheren 20. Jahrhunderts konfrontiert sein konnten. Sie reichen von allgemein erwarteten Mitteln autonomer künstlerischer Gestaltung (etwa in der musikalisch-strukturellen Variation von Liedstrophen) über die Abfederung unerwarteter bzw. schwer berechenbarer sängerischer Verhaltensweisen (etwa eines agogisch stark verbreiterten Spitzentons) bis hin zu notwendigen Pragmatismen (etwa einer mehr oder weniger raumgreifenden Vorbereitung der Tonart bzw. des Einsatztons zu Beginn eines Liedvortrags).

Variation von Strophenliedern

Der späterhin vor allem als Musiktheoretiker prominent gebliebene Adolph Bernhard Marx (1795–1866) bemerkt in seiner ersten umfangreichen Buchpublikation *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch* (1826) hinsichtlich der Gestaltung von Strophenliedern: „Nach dem etwai- gen Bedürfnisse der verschiedenen Verse können Veränderungen mit dem Vortrage und der Komposition selbst vorgenommen werden.“¹³ Zwar merkt er einschränkend an: „Je sparsamer dies geschieht, desto mehr wird der musikalische Ausdruck der Grundidee erhalten, desto gelungener ist daher der Vortrag des Ganzen.“¹⁴ Doch anders als das Überbrücken unpassender Atempausen¹⁵ und dynamischer Differenzierung¹⁶ erscheint etwa die Maßnahme der Augmentation von Notenwerten zur Steigerung des Ausdrucks als verhältnismäßig massiver Eingriff: „Durch diese Ausdehnung des einen Taktes in zwei wird [...] der letzte rhythmische Abschnitt von drei Takten in einen von vier verwandelt und dadurch dem Schlusse des letzten Verses ein größerer Nachdruck gegeben.“¹⁷ Eine solch substanzielle Veränderung des Notentextes, die ja auch Auswirkungen auf die Struktur der Klavierbegleitung hat, findet sich in Schriften des 20. Jahrhunderts nicht mehr. Zwar bezeichnet Bos 1949 das Variieren der einzelnen Strophen als unverzichtbar, nennt neben der allgemeinen Kategorie „expression“ als konkret

Sabine Ehrmann-Herfort et al., Kassel 2002, S. 1115–1165, hier S. 1129; Detlef Giese, *„Espressivo“ versus „(Neue) Sachlichkeit“*. *Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin 2006, S. 9 und 101f.; Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 1; Camilla Bork, „Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella et al., Stuttgart etc. 2013, S. 383–401, hier S. 383, Anm. 1; Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York 2013, S. 249–287; Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella et al., Stuttgart etc. 2013, S. 184–200, hier S. 188f.

13 Adolph Bernhard Marx, *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch*, Berlin 1826, S. 280.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd., S. 282f.

16 Ebd., S. 283.

17 Ebd., S. 284, am Beispiel von Johann Friedrich Reichardts Lied *Das Veilchen* (Goethe).

veränderliche Gestaltungsebene jedoch nur die Dynamik.¹⁸ Gerald Moore (1899–1987) empfiehlt Variantenbildung hinsichtlich „expression, tempo, phrasing, dynamics“¹⁹. Weitergehende Eingriffe in die Struktur des Klavierparts erscheinen Moore allenfalls bei der Begleitung von Volksliedern zulässig.²⁰

Überspielen agogischer Dehnungen

Wie man sich die Veränderung von Klaviersätzen bei der von Marx beschriebenen Dehnung von Notenwerten vorstellen kann, darauf gibt eine Publikation von Wilhelm Kienzl (1857–1941) aus dem Jahr 1880 Hinweise. Der nachmals als Komponist der Oper *Der Evangelimann* (1894) zu Weltruhm gelangte Komponist befasst sich in seiner Promotionsschrift *Musikalische Declamation* in erster Linie mit kompositorischen Fragen der Sprachvertonung, gibt jedoch auch vereinzelte Hinweise zur Aufführungspraxis. So notiert er über die „Ausführung der Clavierbegleitungen“ von Liedern:

„Es kommt bekanntlich vor, dass Sänger in Liedern, welche eine rasche figurirte Begleitung haben, den Notenwert einzelner Töne über Gebühr verlängern oder überhaupt Ritardandos anbringen. Da entsteht nun die Frage: Soll der Begleiter die Noten seiner schnell fliessenden Begleitungsfiguren *auch* verlängern oder in längeren Zwischenräumen voneinander trennen? Ich kann diese Frage nur mit *nein* beantworten.“²¹

Als einen „speciellen Fall“, den er selbst „sehr häufig erlebt“ habe, nennt Kienzl eine Stelle aus Franz Schuberts Lied „Wohin?“ D 795 Nr. 2: Für den Fall, dass „ein Sänger so geschmacklos“ wäre, in Takt 71 der Komposition (Notenbeispiel 1a) auf seinem expressiven Septimsprung „die Noten langsamer zu machen“, empfiehlt Kienzl dem Begleiter, „die Figur im Sinne Schubert’s mit passenden Noten [zu erweitern], und zwar so, dass nicht etwa die Rhythmik darunter leide“²². Den von ihm notierten Realisierungsvorschlag gibt Notenbeispiel 1b wieder; dessen adäquate Umsetzung setzt eine Temporeduktion ab Taktbeginn voraus, die die Zweiund-dreißigstel-Nonole der rechten Klavierhand den im Original notierten Sechzehntel-Sextolen angleicht.

18 Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 37–39 (Zitat: S. 39), am Beispiel von Franz Schuberts Lied „Das Wandern“ D 795 Nr. 1.

19 Gerald Moore, *Farewell Recital. Further Memoirs*, London 1978, S. 63, am Beispiel derselben Komposition. Vgl. Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles. With Thoughts on Performance*, London 1975, S. 3.

20 Vgl. Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*, Revised Edition, London u. a. 1984, S. 95. Vgl. auch Martin Katz, *The Complete Collaborator. The Pianist as Partner*, New York 2009, S. 89–92.

21 Wilhelm Kienzl, *Musikalische Declamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges. Musikalisch-philologische Studie*, Leipzig 1880, S. 140. Hervorhebungen im Original.

22 Ebd.

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, „Wohin?“ D 795 Nr. 2, T. 71; a) Original²³ b) Wilhelm Kienzl, aufführungspraktische Variante.²⁴

Kienzl macht deutlich, dass er das unterstellte Verhalten des Sängers für einen „Fehler“²⁵ hält, lässt aber keinen Zweifel an der aufführungspraktischen Gängigkeit des geschilderten Falls und nennt weitere Lieder, in denen Begleiter mit ähnlichen Anforderungen konfrontiert werden können.²⁶

Bos berichtet von einer ähnlichen Maßnahme, die ihm der Komponist Richard Strauss (1864–1949) mit Bezug auf ein eigenes Lied, das schon damals vielgesungene „Ständchen“ op. 17 Nr. 2, empfohlen habe. Bos begleitete Pauline Strauss-de Ahna mit Kompositionen ihres Gatten und berichtet von den Proben, bei denen häufig auch der Komponist zugegen war. Strauss habe ihm geraten, der Sängerin am Höhepunkt des Lieds auf dem Wort „hoch“ (T. 81) ein nicht ausnotiertes Verweilen zu gestatten und dabei Glieder der fortlaufenden Klavierfiguration zu wiederholen.²⁷ Lotte Lehmann bestätigt, dass diese Praxis vom Komponisten selbst geübt wurde, wenn er begleitete.²⁸ Auf der Aufnahme, die Strauss 1942 mit Lea Piltti eingespielt hat, lässt sich nachvollziehen, wie er selbst die gegenüber Bos geäußerte Anweisung umsetzt.²⁹ Von Bos gefragt, warum er die Variante nicht in den gedruckten Notentext übernehme, wenn sie ihm so lieb sei, soll Strauss geantwortet haben: „Wozu die Mühe?“³⁰

23 Das Notenbild folgt der Ausgabe *Schubert-Album. Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung* 1, hrsg. von Max Friedländer, Leipzig o. J.

24 Kienzl, *Musikalische Declamation*, S. 141.

25 Ebd.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 57f.

28 Vgl. Lotte Lehmann, *More than Singing. The Interpretation of Songs*, New York 1945, S. 95. Vgl. auch Martin Günther und Thomas Seedorf, „Zwischen Tradition und Moderne [20. und 21. Jahrhundert]“, in: *Aufführungspraxis Sologesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel etc. 2019, S. 362–382, hier S. 369.

29 Für einen Nachweis der in diesem Beitrag analysierten Aufnahmen siehe Anhang, S. 121–125.

30 Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 58 („Why go to the trouble?“).

Asynchroner Anschlag

Ein auf frühen Tonaufnahmen häufig zu hörendes, aus der Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts stammendes pianistisches Stilmittel ist der asynchrone Anschlag von Tönen, die strukturell derselben Zählzeit zugehören, etwa im Arpeggieren von Akkorden oder gegenüber dem Melodieton vorweggenommenen Bassnoten. Hier handelt es sich natürlich nicht um ein Phänomen der Liedbegleitung im Besonderen, sondern um ein typisches Element des zeitgenössischen Klavierspiels überhaupt.³¹ Allerdings hat dieses Verfahren für die Begleitpraxis spezifische Relevanz, insofern es eine gewisse Flexibilität im Zusammenspiel mit dem Gesang ermöglicht: Wenn sich der Zeitpunkt, zu dem eine Zählzeit erklingt, vervielfacht, dehnt er sich gewissermaßen auf einen Zeitraum aus; für das Zusammentreffen von sängerischem und pianistischem *Timing* verwandelt sich dadurch der eine passende Moment in ein ganzes Spektrum von geeigneten Zeitpunkten. Der asynchrone Anschlag wird in den Schriften Gerald Moores scharf kritisiert, als „a relic of bygone days“³², als Ausweis von Vulgarität³³ und Dilettantismus³⁴. Nach den ästhetischen Maßstäben Moores verhindert nämlich gerade die Tatsache, dass der genaue Zeitpunkt, zu dem eine Zählzeit erklingt, bei asynchronem Anschlag nicht mehr feststellbar ist, exaktes Zusammenspiel zwischen Gesang und Klavier, anstatt es zu begünstigen, möglicherweise, weil koordiniertes Musizieren sich in diesem Fall der Beweisbarkeit entzieht.³⁵ Falls Zusammenklänge aufgrund ihrer Spannweite mit einer Hand nicht zu greifen sind, rät Moore dazu, eher einen der Akkordtöne fortzulassen als diese zu arpeggieren.³⁶ Doch dass, allen Invektiven zum Trotz, das „most undesirable habit“ des „Keyboard kerplunking“³⁷ selbst am Ende des 20. Jahrhunderts noch gelegentlich Anhänger findet, legt Millers Warnung von 1999 nahe: In seinen Hinweisen zum Vortrag von Schumannliedern beruft sich Miller auf die dem Prinzip der Texttreue verpflichtete Auffassung „when Schumann wishes such an effect he writes it“³⁸.

31 Vgl. Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992, S. 47; David Milsom und Neal Peres Da Costa, „Expressiveness in historical perspective: Nineteenth-century ideals and practices“, in: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, hrsg. von Dorottya Fabian et al., New York 2014, S. 80–97, hier S. 85 und 88–90; Anselm Gerhard, „‘You do it!’ Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik“, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi et al., Schliengen 2009, S. 159–168.

32 Gerald Moore, *Furthermoore. Interludes in an Accompanist's Life*, London 1983, S. 52.

33 Vgl. Gerald Moore, *Singer and Accompanist. The Performance of Fifty Songs*, London 1982, S. 196.

34 Vgl. Moore, *Farewell Recital*, S. 30 und *Furthermoore*, S. 52.

35 Moore, *The Schubert Song Cycles*, S. 216.

36 Vgl. Moore, *Singer and Accompanist*, S. 183, mit Bezug auf Richard Strauss, „Morgen!“ op. 27 Nr. 4. Vgl. auch ebd., S. 200.

37 Richard Miller, *Singing Schumann. An Interpretive Guide for Performers*, New York etc. 1999, S. 20.

38 Ebd.

Präludieren

Als letzte der im Laufe des 20. Jahrhunderts aus den Konzertsälen verschwundenen Begleiterkonventionen sei hier die Gewohnheit des Präludierens angeführt. Für das 19. Jahrhundert darf das Improvisieren von Klaviervorspielen als gängige Praxis angenommen werden,³⁹ die neben eher künstlerischen Zwecken wie der Einführung in die poetische Stimmung auch ganz pragmatische Ziele, etwa die Vorbereitung der Gesangsstimme auf die jeweilige Tonart verfolgte. Noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein finden sich Zeugnisse für die Praxis des überleitenden Improvisierens,⁴⁰ in der zweiten Jahrhunderthälfte weicht diese dann allerdings einer puristischen, ostentativ ‚texttreuen‘ Haltung. Moore bezeichnet zumindest das gewohnheitsmäßige „strumming between the songs“ als „unpleasant mannerism“ und „bad habit“⁴¹: Anstatt die Phantasie der Zuhörer*innen zu stören und ihren Ohren rastlose Aktivität zuzumuten, sei die innerliche Vorbereitung auf das kommende Lied dem Publikum selbst zu überlassen.⁴² Sei der erste Einsatz für Sängerin oder Sänger, mangels notierten Vorspiels, ohne klingende Intonationshilfe zu heikel, genüge ein einzelner Akkord oder Ton.⁴³ Wenn Katz jedoch mit Blick auf den *Notentext* für ein Lied wie Schuberts *Heidenröslein* D 257 davon ausgeht, dass „there is no introduction [i.S. eines Klaviervorspiels]“⁴⁴, so ist diese Auffassung mit Blick auf die historische *Aufführungspraxis* zu relativieren. Auf Liedeinspielungen vor historisch informiertem Hintergrund ist jedenfalls in jüngerer Zeit eine Renaissance der Praxis des Präludierens zu erleben.⁴⁵ Auch Helmut Deutsch zählt 2019, „[d]as Hinzufügen einiger Einleitungstakte“ zu „nach meiner Ansicht recht harmlose[n] Eingriffe[n] im Sinne des Komponisten“⁴⁶.

Fallbeispiel: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Takt 25

Der zweite Teil des vorliegenden Beitrags verfolgt die Spuren einer der genannten Lizenzen in Liedeinspielungen des 20. Jahrhunderts und zeigt dabei, dass diese Spuren sich im Laufe der Jahrzehnte verlieren. Die vergleichende Tonträgeranalyse liefert somit Belege dafür, dass der schriftlichen Kritik an lizenziösem Verhalten von Klavierbegleiter*innen ein tatsächlicher Rückgang dieser Lizenzen in der musikalischen Praxis entsprach. Im Fokus der Untersuchung steht

39 Vgl. Claudio Bacciagaluppi, „Die Kunst des Präludierens“, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi et al., Schliengen 2009, S. 169–188; mit konkretem Bezug auf Schuberts Lieder vgl. Walther Dürr, „Vorwort“, in: *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Lieder. Band 1a*, Kassel etc. 1970, S. XI–XXVII, hier S. XIV.

40 Vgl. Bacciagaluppi, „Die Kunst des Präludierens“, S. 185–187.

41 Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 73.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. Moore, *Singer and Accompanist*, S. 16f. und *The Unashamed Accompanist*, S. 73.

44 Katz, *The Complete Collaborator*, S. 94. Ergänzung des Verfassers.

45 Vgl. Bacciagaluppi, „Die Kunst des Präludierens“, S. 171f.

46 Helmut Deutsch, *Gesang auf Händen tragen. Mein Leben als Liedbegleiter*, Leipzig 2019, S. 174.

die von Kienzl und Bos beschriebene Technik, eine zeitliche Dehnung der rhythmischen Abläufe im Gesang durch fortlaufende Klavierfiguration zu überbrücken, ohne dabei zwangsläufig die Geschwindigkeit des metrischen Pulses zu vermindern. Das Verfahren wird aufgesucht an einer Stelle, die sich aufgrund ihrer kompositorischen Gestaltung besonders zu seiner Anwendung anbietet: in Takt 25 des Lieds „Zueignung“ op. 10 Nr. 1 von Richard Strauss (Notenbeispiel 2).

Notenbeispiel 2: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 24–26.⁴⁷

Das 1885 entstandene Lied basiert auf einem Text des Tiroler Dichters Hermann von Gilm (1812–1864), einer feierlichen Apostrophe an eine geliebte Person, deren drei Abschnitte jeweils in den emphatischen Ausruf „habe Dank!“ münden. In der dritten, „mit Weihe“⁴⁸ vorzutragenden Strophe folgt diese Danksagung auf den dramaturgischen Höhepunkt des Lieds, den Spitzenton der Gesangsstimme (notiert a^2) zu den Worten „bis ich [...] heilig, heilig an's Herz dir sank“ (auf dem ersten der beiden ‚heilig‘). Das Partiturnotat sieht für diesen Hochtön die Dauer einer Viertelnote vor. „Zueignung“, zweifellos u. a. aufgrund seiner beeindruckenden Wirkung eines der berühmtesten Lieder des Komponisten, gehört zu den schon sehr früh aufgenommenen und insgesamt meisteingespielten Strauss-Liedern.⁴⁹ Aus naheliegenden Gründen neigen Sänger*innen – vor allem auf Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära, doch auch noch in späterer Zeit – dazu, auf dem Spitzenton a zu verweilen, mit der Folge einer teils beträchtlichen Ausdehnung von Takt 25, auf welche die Klavierbegleitung reagieren muss. Auffälliger Weise verändert der Komponist genau an der betreffenden Stelle die Begleitfiguration: Im übrigen Verlauf des Stücks ist sie meist von triolisch ‚rollenden‘ Akkordbrechungen geprägt (vgl. Notenbeispiel 3), die nur an wenigen Stellen ausgesetzt werden, und dann jeweils zugunsten von Akkordrepetitionen wie in Takt 25.⁵⁰

47 Die Notenbeispiele zu Strauss' op. 10 Nr. 1 folgen der Ausgabe *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29*, hrsg. von Andreas Pernpeintner (= Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe 2.2), Wien 2016, die in den wesentlichen Punkten mit der früher gebräuchlichen Ausgabe *Richard Strauss. Lieder. Gesamtausgabe* (4 Bde.), hrsg. von Franz Trenner, London 1964, Bd. 1 übereinstimmt.

48 Vgl. Pernpeintner, *Lieder mit Klavierbegleitung*, S. 4 (T. 21).

49 Vgl. Peter Morse und Christopher Norton-Welsh, „Die Lieder von Richard Strauss. Eine Diskographie“, in: *Richard Strauss-Blätter* 5 (1974), S. 81–123, hier S. 83.

50 Vgl. hierzu Peter Revers, „Wenn meine bescheidenen Compositionen dazu beitragen könnten, den Namen

Notenbeispiel 3: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 1–3.

Technisch gesehen prädestiniert der Wechsel der Figuration die Klavierbegleitung in Takt 25 zur Anwendung der von Kienzl beschriebenen Lizenz, also zur agogischen Dehnung nicht durch Reduktion des Tempos, sondern durch Erweiterung der Spielfigur bei beibehaltener Geschwindigkeit. Nichts scheint ja einfacher, als die repetierten F-Dur-Akkorde der ersten Hälfte von Takt 25 um ein paar Exemplare zu vermehren, bis die Gesangsstimme ihren Spitzenton beendet hat. Die folgende Untersuchung von Tonaufnahmen zeigt, dass Klavierbegleiter*innen von dieser Möglichkeit tatsächlich Gebrauch gemacht haben. Dass dies vor allem auf Aufnahmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist, bestätigt den allmählichen Rückgang liedbegleiterischer Lizenzen nach 1900. Dass das Mittel gelegentlich auch noch in späteren Jahrzehnten zum Einsatz kommt, scheint dem zu widersprechen, lässt sich aber durch eine entscheidende Differenz zur Praxis früherer Aufnahmen plausibel machen; hierauf wird weiter unten näher eingegangen.

Richard Strauss' eigene Einspielungen

Prinzipiell bestehen für die Klavierbegleitung neben der Kienzl'schen Lizenz natürlich noch andere Möglichkeiten, auf sängerisches Verweilen in Takt 25 zu reagieren. Ein sorgfältig mit der Dauer des Spitzentons koordiniertes Ritardieren kommt hierfür ebenso in Betracht wie eine Ausführung der Akkordrepetitionen a Tempo mit anschließender Pause, bevor dann gemeinsam mit dem Gesangston g^2 („[hei-]lig“) der vollverminderte Septakkord auf Zählzeit 2.3 einsetzt. Es ist unter diesem Aspekt interessant, die drei Einspielungen von „Zueignung“ miteinander zu vergleichen, die der Komponist selbst vorgelegt hat. Strauss, der über viele Jahre hinweg in Konzerten als Begleiter seiner eigenen Lieder auftrat, hat rund 50 Aufnahmen hinterlassen, in denen er als Klavierpartner bedeutender Sänger*innen seiner Zeit (ausschließlich mit eigenen

der vertonten Poeten zur gerechten Würdigung von Seite des für gewöhnlich nicht lyrische Gedichte lesenden Publikums zu verhelfen, so wäre niemand glücklicher als ich.' Zum Verhältnis von Gedicht und Vertonung im Liedschaffen von Richard Strauss", in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017* (2018), S. 101–113, hier S. 105.

Liedern) zu hören ist.⁵¹ Eine erste Serie von acht akustischen Aufnahmen entstand 1921 bzw. 1922 für das Label Polydor (u. a. mit dem Bariton Heinrich Schlusnus).⁵² Über 40 weitere Einspielungen hat Strauss dann in den Jahren 1942 und 1943 für den damaligen Reichssender Wien gemacht, elektrische Aufnahmen im Duo mit Sängerinnen und Sängern der Wiener Staatsoper, darunter die Sopranistin Maria Reining und der Tenor Anton Dermota.⁵³

Als Klavierspieler steht Strauss, etwa in der Tendenz zu rhythmischen und agogischen Freiheiten, zu veränderlicher Temponahme und asynchronem Anschlag, in der performance-ästhetischen Tradition des 19. Jahrhunderts.⁵⁴ Als Begleiter verfügte er damit über ein Repertoire von Gestaltungsmöglichkeiten, das ihm erlaubte, spontan und flexibel auf Gegebenheiten einer konkreten Aufführungssituation zu reagieren.⁵⁵ Dass er diese Möglichkeiten auch im Aufnahme-studio nutzte, belegen Erinnerungen Dermotas, aus denen eindeutig hervorgeht, dass die Lieder zum Zeitpunkt der gemeinsamen Einspielung keinesfalls ‚überprobt‘ waren:

„Da gab es keine langen Erklärungen, aber auch keine Proben. Wir improvisierten und musizierten einfach drauflos. Leistete sich der Sänger einmal ein Ritardando oder eine Fermate, die nicht in den Noten stand, konzedierte der Meister das und gab nach, ja mehr noch, er freute sich sichtlich darüber, wenn ein lang ausgehaltener hoher Ton besonders gut gelang und honorierte ihn mit einem freundlichen Lächeln. Das Ergebnis war von bestechender Lockerheit.“⁵⁶

Dass Strauss seine Interpret*innen auch sonst nicht unbedingt auf penible Texttreue verpflichtete, ist vielfach belegt: Als er erfuhr, der Tenor Lauritz Melchior habe das Lied „Heimliche Aufforderung“ op. 27 Nr. 3, entgegen den Angaben in der Partitur, „with a tremendous tonal outburst“ beendet, soll er geäußert haben, in solch einem Fall sei das (zart verklingende) Nachspiel fortzulassen: „If the singer sings loud [...] you must also end loud. But then you must end

51 Zum Liedbegleiter Strauss vgl. Carson Becke, *Richard Strauss and the Piano*, PhD., University of Oxford 2019, besonders S. 152–195. Vgl. außerdem Barbara A. Petersen, *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, übersetzt von Ulrike Steinhauser, Pfaffenhofen 1986, S. 188–214; Kilian Sprau, „Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14 (2017), S. 285–314, <<https://doi.org/10.31751/943>>, 26.12.2019; Stephan Mösch, „Metamorphosen der Verbindlichkeit. Zur Interpretationsgeschichte der Klavierlieder von Richard Strauss“, in: *Richard-Strauss-Jahrbuch 2017* (2018), S. 137–148, hier S. 145–147; Kilian Sprau, „..... denn ich spiel's ganz anders'. Richard Strauss als Klavierbegleiter eigener Lieder. Untersuchungen zu historischer Performancepraxis am Fall der Doppeleinspielung von *Ruhe, meine Seele* op. 27 Nr. 1“, in: *Aspekte, Perspektiven, Diskussionen zur performativen Expressivität des Klaviers. Beiträge des Symposiums München, 27.–28. April 2018*, hrsg. von Claus Bockmaier et al. (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 13), München 2020, S. 129–154.

52 Vgl. Morse/Norton-Welsh, „Die Lieder von Richard Strauss“, S. 87, 89, 91, 93, 94, 96, 98 und 104. Aufnahmejahr 1921 geben an: Ulrich Hein, „Richard Strauss als Interpret eigener und fremder Werke. Die Aufnahmen auf Compact Disc. Diskographie“, in: *Richard Strauss. Autographen · Porträts · Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1999, S. 311–314, hier S. 311f.; Raymond Holden, *Richard Strauss. A Musical Life*, New Haven (CT) 2011, S. 229.

53 Vgl. Hein, „Richard Strauss als Interpret“, S. 311f.

54 Vgl. Petersen, *Ton und Wort*, S. 188–214; Sprau, „Breit über mein Haupt“; Sprau, „..... denn ich spiel's ganz anders“.

55 Vgl. Martha Elliott, *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven etc. 2006, S. 188.

56 Anton Dermota, *Tausendundein Abend. Mein Sängelerleben*, Wien etc. 1978, S. 125.

with the singer. Do not play the postlude.”⁵⁷ Dem Begleiter Coenrad Bos gegenüber riet er, wie erwähnt, mit Bezug auf eine Stelle seines Lieds „Ständchen“ op. 17 Nr. 2 zur Anwendung der Kienzl’schen Lizenz. Auch die Sopranistin Elisabeth Schumann wurde von Strauss ihren eigenen Erinnerungen zufolge ermuntert: „Halten S’ doch die hohen Töne ruhig länger, nicht immer so genau singen“⁵⁸. Die Sopranistin Lotte Lehmann erinnert sich: „Strauss, in any event, was not the sort of person to insist on imposing his own concept upon that of a performer, provided the latter’s approach was based on genuine conviction.”⁵⁹

Insgesamt dreimal hat Strauss sein Lied „Zueignung“ aufgenommen, zunächst 1921/22 mit Heinrich Schlusnus, dann nochmals 1942 mit Maria Reining und Anton Dermota. Auf allen drei Aufnahmen verweilt der Gesang in Takt 25 auf dem Spitzenton, und es ist interessant zu beobachten, wie Strauss diese Maßnahme auf jeweils eigene Weise unterstützt. In der Aufnahme mit Schlusnus startet Strauss die Repetitionen quasi a Tempo, verlangsamt jedoch anschließend, um dann nach einer kurzen Zäsur mit dem vollverminderten Septakkord auf Zählzeit 2.3 fortzufahren (Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 25, Aufnahme 1921/22 (Heinrich Schlusnus, Richard Strauss), Transkription der agogischen Gestaltung (transponiert in die Originaltonart).

In der Aufnahme mit Maria Reining vermehrt Strauss hingegen die Anzahl der repetierten Akkorde um einen (insgesamt fünf Anschläge) und repetiert durchweg a Tempo; der anschließende Halt vor dem verminderten Septakkord erfährt dadurch eine starke zäsurbildende Wirkung (Notenbeispiel 5).

57 Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 75.

58 Zitiert nach Kurt Wilhelm und Paul Sessner, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1984, S. 221.

59 Lotte Lehmann, *Singing with Richard Strauss*, London 1964, S. 106.

Notenspiel 5: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 25, Aufnahme 1942 (Maria Reining, Richard Strauss), Transkription.

Notenspiel 6: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, T. 25, Aufnahme 1942 (Anton Dermota, Richard Strauss), Transkription.

In der Aufnahme mit Anton Dermota schließlich repetiert Strauss ebenfalls *a Tempo*, vermehrt jedoch die Zahl der Anschläge auf acht, sodass sich ein durchgehendes Pulsieren bis zum verminderten Septakkord ergibt (Notenspiel 6).

Fast scheint es, als wollte Strauss in seinen drei Aufnahmen ein kleines Kompendium der begleiterischen Möglichkeiten liefern, auf den gehaltenen Hochtönen des Gesangsparts zu reagieren: durch Pausieren, durch Ritardieren und durch die Kienzl'sche Lizenz, also in diesem Fall das Vermehren der Repetitionen. (Nicht zufällig dienen Carson Becke in seinen tiefen Ausführungen zum „improvisatory approach“⁶⁰ des Klavierspielers Strauss gerade die Mehrfacheinspielungen von „Zueignung“ als ideale Demonstrationsobjekte.⁶¹) Nur von einer denkbaren Variante macht Strauss in seinen Aufnahmen keinen Gebrauch: von einem *Ritardando*, das ohne Vermehrung der Akkorde, aber auch ohne Pause vor dem verminderten Septakkord über den gehaltenen Hochtönen hinweg führen würde. Dies ist dann, wie sich unten zeigen wird, diejenige Maßnahme, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Standard wird.

Insgesamt weist alles darauf hin, dass Strauss als Liedpianist das lange Aushalten des Spitzentons begünstigte. Dermota bestätigt dies grundsätzlich, wenn er über das Verhalten des Begleiters Strauss während der Wiener Aufnahmeserie schreibt, „der Meister“ habe spontane agogische Freiheiten toleriert, sich sogar gefreut, „wenn ein lang ausgehaltener hoher Ton besonders gut gelang“⁶². Dass Strauss das Verweilen auf dem hohen *a* in „Zueignung“ für selbstverständlich hielt, bestätigt auch die von ihm selbst erstellte Orchesterfassung, die er im Jahr 1940 für die Sopranistin Viorica Ursuleac anfertigte: Hier schreibt der Komponist die Dehnung des Spitzentons rhythmisch aus; dies ermöglicht eine fortlaufende Orchesterbegleitung (ohne

60 Becke, *Richard Strauss and the Piano*, S. 192; vgl. ebd., S. 38.

61 Vgl. ebd., S. 185–195.

62 Dermota, *Tausendundein Abend*, S. 125.

zur Überbrückung des sängerischen Spitzentons, die Strauss auf seinen Aufnahmen demonstriert – Ritardando; Fermate auf dem letzten der repetierten Akkorde; Erweiterung der Akkord-repetition –, wurden auch von anderen Liedbegleiter*innen im 20. Jahrhundert genutzt. Dass die einzelnen Varianten allerdings nicht zu jeder Zeit in gleicher Häufigkeit in Gebrauch waren, zeigt Tabelle 1.

Aufnahmejahr	Sänger*in	Pianist*in
1911	Carl Burrian	?
1919	Richard Tauber	?
1921/22	Heinrich Schlusnus	Richard Strauss
1922	Karl Aagaard Oestvig	?
1923	Mary Grasenick	Otto Urack
1928	Leo Slezak	Heinrich Schacker
1928	Franz Völker	Johannes Heidenreich
1928	Heinrich Schlusnus	Franz Rupp
1929	Dusolina Giannini	Michael Raucheisen
192x	Alfred Wilde	?
1930	Alexander Kipnis	Arthur Bergh
1930	Koloman von Pataky	Franz Rupp
1936	Dusolina Giannini	Edwin McArthur
1936	Karl Schmitt-Walter	Michael Raucheisen
1938	Heinrich Schlusnus	Sebastian Peschko
1941	Lotte Lehmann	Paul Ulanowsky
1942	Maria Reining	Richard Strauss
1942	Anton Dermota	Richard Strauss
1943	Heinrich Schlusnus	Michael Raucheisen
1949	Peter Anders	Günther Weißenborn
194x	Peter Anders	Günther Weißenborn
1951	Anton Dermota	Hilde Dermota
1956	Dietrich Fischer-Dieskau	Gerald Moore
1958	Jussi Björling	Frederick Schauwecker
1959	Jussi Björling	Frederick Schauwecker
1960	Elisabeth Schwarzkopf	Jacqueline Bonneau
1962	Dietrich Fischer-Dieskau	Gerald Moore
1962	Grace Bumbry	Erik Werba
1962	Elisabeth Schwarzkopf	Hermann Reutter
1963	Lisa Della Casa	Arpád Sándor
1963	Helge Rosvaenge	Otto Seyfert
1964	Hermann Prey	Gerald Moore
1964 (1965?)	Evelyn Lear	Erik Werba
1965	Zinka Milanov	?
1967	Birgit Nilsson	John Wustman
1967	Dietrich Fischer-Dieskau	Gerald Moore

Aufnahmejahr	Sänger*in	Pianist*in
1967	Hans Hotter	Walter Klien
1969	Irmgard Seefried	Erik Werba
1972	Hermann Prey	Wolfgang Sawallisch
1975	Birgit Nilsson	János Sólyom
1976	Håkan Hagegård	Thomas Schuback
1979	Montserrat Caballé	Alexis Weissenberg
1979	Jessye Norman	Phillip Moll
1980	Helen Donath	Klaus Donath
1980	Glenda Maurice	Dalton Baldwin
1980	Gerda Hartman	Christian Ivaldi
1981	Theo Adam	Norman Shetler
1981	Rita Auvinen	Pentti Koskimies
1983	Jessye Norman	Geoffrey Parsons
1983 (1984?)	Susan Kessler	Geoffrey Parsons
1984	Lucia Popp	Wolfgang Sawallisch
1985	Leontyne Price	David Garvey
1985	Benita Valente	Cynthia Raim
1985	Roberta Alexander	Tan Crone
1985 (1986?)	Brigitte Fassbaender	Irwin Gage
1985 (1986?)	Hermann Prey	Leonard Hokanson
1986	Margaret Price	Wolfgang Sawallisch
1987	Jan-Hendrik Rootering	Hermann Lechler
1987	Francisco Araiza	Irwin Gage
1988	Marjana Lipovšek	Erik Werba
1988	Gwyneth Jones	Geoffrey Parsons
1988	Glenda Maurice	Graham Johnson
1989	Udo Reinemann	Roger Vignoles
1989	Elizabeth Ritchie	Jennifer Purvis
1989 (1991?)	Thomas Mohr	Theo Wiedebusch
1990	Edita Gruberová	Friedrich Haider
1991	Barbara Hendricks	Ralf Gothoni
1991	Alexei Martynov	Aristotel Constantinidi
1991	Thomas Pfeiffer	Karl Michael Komma
1991	Alfredo Kraus	Edelmiro Arnaltes
1992	Cheryl Studer	Irwin Gage
1992	Dieter Schnerring	Anton Illenberger
1993	Andreas Schmidt	Rudolf Jansen
1993	Marie McLaughlin	Graham Johnson
1993 (1994?)	Olaf Bär	Geoffrey Parsons
1993 (1994?)	Mitsuko Shirai	Hartmut Höll

Aufnahmejahr	Sänger*in	Pianist*in
1994	Edith Wiens	Rudolf Jansen
1995	Gabriela Beňačková	Ronald Schneider
1996	Gail Gilmore	Raymond Janssen
1997	Angela Gheorghiu	Malcolm Martineau
1998	Barbara Bonney	Malcolm Martineau
1999	Birgit Remmert	Jan Schultsz

Repetitionen ohne Pause

Repetitionen + Pause

Repetitionen vermehrt

Tabelle 1: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, ausgewertete Einspielungen

Der Untersuchung liegt ein Korpus von insgesamt 82 Einspielungen zugrunde, deren Entstehungsdaten sämtliche Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ab den 1910er Jahren umfassen.⁶⁶ Grundsätzlich ist über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg eine Neigung der Sänger*innen zu beobachten, den Spitzenton in Takt 25 zeitlich zu dehnen, allerdings mit im Laufe der Jahrzehnte global abnehmender Tendenz hinsichtlich der Verweildauer. Die farblichen Markierungen beziehen sich auf den Umgang der jeweiligen Klavierbegleitung mit den Akkordrepetitionen, die während des Spitzentons erklingen. Grün markiert sind Aufnahmen, in denen die Anzahl der Akkordrepetitionen dem Notentext entspricht (vier) und zugleich ein durchgehender Musizierfluss aufrechterhalten wird, überwiegend mithilfe eines mehr oder weniger ausgeprägten Ritenuto bzw. Ritardando. Rot markiert sind Aufnahmen, in denen die Zahl der repetierten Akkorde ebenfalls auf vier beschränkt bleibt, das Klavierspiel jedoch auf dem letzten F-Dur-Klang (Zählzeit 2.2) zum Stehen kommt, um das Ende des ausgehaltenen Spitzentons im Gesang abzuwarten; dies kann eine vorangehende Temporeduktion einschließen oder auch nicht. Blau markiert sind schließlich Aufnahmen, in denen die Klavierspieler*innen die Anzahl der repetierten F-Dur-Akkorde erhöhen; diese Maßnahme wird in der Regel (doch nicht immer) zur Aufrechterhaltung eines durchgehenden Musizierflusses genutzt⁶⁷ und wirkt in jedem Fall dem Risiko eines überproportionierten Bewegungsstopps entgegen. Tabelle 2 verdeutlicht die Häufigkeit, mit der die drei Varianten auftreten, sortiert nach Jahrzehnten.

⁶⁶ Detaillierte Einzelnachweise der Aufnahmen im Anhang, S. 121–125.

⁶⁷ So verharret die Begleitung von Alfred Wilde (1920er Jahre) nach einer Erweiterung der repetierten F-Dur-Akkorde von vier auf fünf Anschläge zusätzlich fermatenartig auf dem zuletzt angeschlagenen Klang.

Jahr- zehnt	Ausführung der Repetitionen																			
1910 ff.																		1	2	
1920 ff.	1	2																1	2	3
1930 ff.	1	2	3															1	2	
1940 ff.	1																	1	2	3
1950 ff.	1																	1	2	
1960 ff.	1	2	3	4	5	6	7	8										1	2	3
1970 ff.	1	2	3	4																
1980 ff.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	
1990 ff.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8

Tabelle 2: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Takt 25, Verteilung der Realisierungsvarianten pro Jahrzehnt

Grafik 1 stellt die Häufigkeit der einzelnen Varianten pro Jahrzehnt dar.

Grafik 1: Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, Takt 25, Häufigkeit der Realisierungsvarianten pro Jahrzehnt

Freilich darf die statistische Aussagekraft der Datenerhebung im Detail nicht überschätzt werden: So erlaubt etwa die verhältnismäßig geringe Zahl der für das Jahrzehnt zwischen 1910 und 1919 vorliegenden Aufnahmen keinen direkten Vergleich mit den Ergebnissen der letzten beiden

Dekaden des Jahrhunderts, für die jeweils 22 bzw. 17 Aufnahmen zur Verfügung standen. Dennoch können einige globale Aussagen getroffen werden:

- Der Bewegungsstopp auf der letzten Akkordrepetition, der die Wirkung einer Fermate hat, erfreut sich zu Beginn des Jahrhunderts einer weit höheren Beliebtheit als gegen Ende. In den Aufnahmen der 1970er und 1990er Jahre ist diese Variante kein einziges Mal zu beobachten. (Gelegentlich begegnen allerdings Grenzfälle: Wie lange nach einem vorangehenden Ritardando auf dem letzten F-Dur-Akkord verweilt werden kann, ohne dass das Ergebnis einem eigentlichen ‚Anhalten‘ der Musik entspricht, ist ja u. a. eine Frage des subjektiven Empfindens.⁶⁸)
- Hierzu verhältnismäßig steigt in der Gunst der Musizierenden (wie mutmaßlich auch des Publikums) der kontinuierliche Bewegungsfluss, der in der Regel durch eine mehr oder weniger deutliche Temporeduktion während der Akkordrepetitionen ermöglicht wird. In den 1990er Jahren stellt dies überhaupt die einzig zu verbuchende Variante dar. In den Jahren vor 1930 hingegen tritt diese Maßnahme nur ein einziges Mal auf, und zwar überdies als Grenzfall (das Musizerverhalten von Johannes Heidenreich 1928 könnte wohl auch als ‚Bewegungsstopp‘ eingeordnet werden).

Diese Feststellungen passen zur oben zitierten Kritik an Begleiterlizenzen im 20. Jahrhundert: Geht man grundsätzlich von einer gewissen Flexibilität des Metrums aus – was für spätromantische Liedkompositionen selbst bei ‚disziplinierter‘ Ausführung angenommen werden darf – erscheint eine Verlangsamung des Tempos als weniger massiver Eingriff in die Textgestalt als ein gänzliches Anhalten des musikalischen Flusses. Das von den beiden Tabellen gezeichnete Bild harmoniert also mit der im Laufe des 20. Jahrhunderts global zunehmenden Skepsis gegenüber Abweichungen vom Notentext. (Allerdings findet sich in Aufnahmen jüngerer Datums das gegenüber früheren Jahrzehnten neue Phänomen eines vom Gesang geradezu durchteilten, quasi ‚durchstürmten‘ Höhepunkts,⁶⁹ und in einzelnen solcher Fälle ist zu beobachten, dass Begleiter die Zahl der notierten Akkordrepetitionen um eins *verkürzen*, wie etwa Graham Johnson in seinen beiden Aufnahmen aus den Jahren 1988 und 1993.⁷⁰)

Das Untersuchungsergebnis bestätigt außerdem, dass Strauss mit der Anwendung der Kienzl’schen Lizenz nicht alleine steht. In den analysierten Aufnahmen der 1920er Jahre wird diese Maßnahme ebenso häufig ergriffen wie die des ‚Bewegungsstopps‘, am großzügigsten von Heinrich Schacker (1928): Er erweitert die Zahl der F-Dur-Akkorde in einer Art repetitivem Exzess von vier auf 18 und wendet dasselbe Verfahren gleich anschließend nochmals in der ersten Hälfte von Takt 26 an (dort jedoch mit geringerem Multiplikationsfaktor). In den übrigen Fällen gerät die Vermehrung der Akkordanschläge freilich nicht so üppig: Michael Raucheisen

68 Vgl. etwa die Aufnahmen Lipovšek/Werba (1988) und Wiens/Jansen (1994).

69 Vgl. die Aufnahmen Caballé/Weissenberg (1979); Rootering/Lechler (1987); Kraus/Arnaldes (1991).

70 Vgl. auch die Aufnahmen Della Casa/Sándor (1963), Milanov/? (1965) und Kraus/Arnaldes (1991).

und die Begleitung von Alfred Wilde (1920er Jahre) erweitern die Anzahl von vier auf nur fünf Akkordanschläge, desgleichen später Hilde Dermota (1951) und Otto Seyfert (1963). Richard Strauss kommt in seiner Aufnahme mit Anton Dermota von 1942, wie erwähnt, auf acht statt vier.

Bemerkenswert ist allerdings, dass die Kienzl'sche Lizenz auch nach den 1960er Jahren nicht gänzlich an Attraktivität eingebüßt zu haben scheint: Noch in den 1970er und 1980er Jahren findet gelegentlich eine Erweiterung der Repetitionenfolge statt, in den 1980er Jahren sogar auf zwei Aufnahmen. Doch wird bei genauerem Hinhören ein substanzieller Unterschied erkennbar, der zumindest zwei dieser drei späteren Aufnahmen von den vorangegangenen differenziert; es handelt sich um eine Differenz, die, obgleich sie grundsätzlich zwei Spielarten lizenziösen Verhaltens markiert, auf ihre Weise dennoch Nähe zur Texttreue-Idee demonstriert. Die erste dieser beiden Aufnahmen ist die Einspielung mit Birgit Nilsson und János Sólóyom von 1975, die zweite diejenige mit Jessye Norman und Geoffrey Parsons von 1983. In beiden Fällen ist die Erweiterung der Repetitionenfolge so gestaltet, dass dem metrisch empfindenden Hören ein Fortlaufen des übergeordneten, triolisch geteilten Viertelpulses signalisiert wird. Dabei entspricht die Umsetzung bei Norman/Johnson im taktmetrischen Ablauf exakt der Variante, die Strauss selbst seiner eigenen Orchesterfassung zu Grunde legt (vgl. Notenbeispiel 7); die Gestaltung bei Nilsson/Sólóyom kommt dieser immerhin nahe⁷¹. Anders als die Aufnahmen früherer Jahrzehnte vermitteln diese späteren Aufnahmen also nicht das Gefühl einer metrisch in-exakten, quasi spontanen Dauernerweiterung, sondern den Eindruck einer kontrollierten, dem musikalischen Kontext präzise eingepassten Längung, durch welche die Hörwahrnehmung in ihrem kontinuierlichen metrischen Empfinden nicht irritiert wird. Dieses Verfahren unterscheidet sich deutlich von den früheren Umsetzungen der Kienzl'schen Lizenz, die in keinem Fall die triolische Gliederung von Viertelzählzeiten weiterführen: Nicht nur ist es durch seine demonstrative ‚Ordentlichkeit‘ vom Ruch interpretatorischer Kaprice denkbar weit entfernt, es erhält durch die große Nähe zu Strauss' eigener Orchesterfassung außerdem noch einen ‚texttreuen‘ Anstrich. Einzig die Aufnahme des Duos Mohr/Wiedebusch von ca. 1990 erscheint in diesem Kontext als Reminiszenz an einen mittlerweile historisch gewordenen Performance- bzw. Interpretationsstil: Hier wird die Zahl der Repetitionen in Takt 25 noch einmal von vier auf fünf F-Dur-Akkorde erweitert. Insgesamt lässt sich also sagen, dass Liedbegleiter auch im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts noch von der Möglichkeit Gebrauch machen, die sängerische Dehnung des dramaturgischen Höhepunkts der „Zueignung“ in Abweichung vom Notentext durch erweiterte Akkordrepetition abzufedern, dass dabei aber andere ästhetische Voraussetzungen deutlich werden als in früheren Jahrzehnten.

71 In Takt 25 (vgl. Notenbeispiel 8) lässt Sólóyom auf Zählzeit 3 ein Triolenachtel fort; die letzten beiden Zählzeiten von Takt 27 erweitert er auf die Dauer von insgesamt 4 Viertelnoten.

Ästhetischer Hintergrund: Texttreuebewegung und Sachlichkeitsstreben

Die vergleichende Analyse von Einspielungen des Lieds „Zueignung“ bestätigt, dass den eingangs zitierten Kritiken an Begleiterlizenzen im 20. Jahrhundert entsprechende Veränderungen in der Musizierpraxis entsprachen. Dass sich somit die Ästhetik der Liedbegleitung in diesem Zeitraum gegenüber den aus dem 19. Jahrhunderts überkommenen Usancen maßgeblich verändert hat, erhält Plausibilität vor dem Hintergrund allgemeiner performance- und interpretationsstilistischer Entwicklungen, welche die kunstmusikalische Aufführungspraxis westlicher Prägung im 20. Jahrhundert stark beeinflusst haben. Zu nennen sind im vorliegenden Zusammenhang mindestens drei Entwicklungen, die theoretisch voneinander differenzierbar, in der Praxis aber miteinander verzahnt sind: erstens die Texttreuebewegung, zweitens die Abkehr von spätromantischer Expressivität im Musizierverhalten und drittens die Emanzipation der Liedbegleitung zur selbstständigen Partnerschaft mit der Sängerin bzw. dem Sänger.

Die interpretationsästhetische Vorstellung, die Darbietung eines musikalischen Werks habe als möglichst exakte Verklanglichung des in der Partitur fixierten Notenbilds zu geschehen, avancierte spätestens in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Standard. Vorgezeichnet worden war sie durch die philologischen Errungenschaften der Musikwissenschaft seit dem späteren 19. Jahrhundert; nach dem Ersten Weltkrieg hatte die Idee der Texttreue dann zunehmend auf die musikalische Praxis eingewirkt.⁷² Im Schulterschluss mit dieser „literalist ideology“⁷³, dem Eintreten also für eine quasi ‚wörtliche‘ Wiedergabe des Notentexts, vollzog sich ein grundsätzlicher Wandel des kollektiven Performancestils, den man als Abwendung von der spätromantischen Ausdruckskultur beschreiben kann, zugleich als Hinwendung zu einer ‚Neuen Sachlichkeit‘ des Musizierens, die sich dann ebenfalls in der zweiten Jahrhunderthälfte als Charakteristikum des kollektiven Performancestils etablierte.⁷⁴ ‚Versachlichung‘ manifestierte sich unter anderem in wachsender Skepsis gegenüber Vortragsstilmitteln, wie sie für die ‚Hyperexpressivität‘ des Musizierens im späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts charakteristisch gewesen waren.⁷⁵ Exzessiver Gebrauch etwa von sängerischem Portamento oder flexibler

72 Vgl. Danuser, „Werktreue und Texttreue“, S. 1117; Giese, „*Espressivo*“ versus „(Neue) Sachlichkeit“, S. 272–275 und 441–452. Für eine Historisierung bzw. Problematisierung des Texttreueideals vgl. *Musikalische Interpretation* (= NHdb 11), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1992, S. 36–38 und Cook, *Beyond the Score*, S. 223.

73 Cook, *Beyond the Score*, S. 219. Vgl. Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 4, Abs. 44; Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven etc. 2000, S. 142–147.

74 Vgl. Day, *A Century of Recorded Music*, S. 142–147, 160–162 und 190–194; Giese, „*Espressivo*“ versus „(Neue) Sachlichkeit“, S. 274–276, 344–360, 421, 476f., 572 und 577; Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 4, Abs. 31, 44 und 46 sowie Kap. 7, Abs. 27; Jürg Stenzl, *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation* (= Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, Bd. 7), Würzburg 2012, S. 21–23; 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, S. 581–583.

75 „hyperexpressivity“: Daniel Leech-Wilkinson, „Recordings and Histories of Performance Style“, in: *The Cambridge companion to recorded music*, hrsg. von Nicholas Cook et al., New York etc. 2009, S. 246–262, hier S. 258. Vgl. Cook, *Beyond the Score*, S. 3 und 219.

Agogik wich nunmehr einer Tendenz zu stabiler Tongebung und Temponahme,⁷⁶ zu „Klarheit“⁷⁷, „Mäßigung“ und „Zurückhaltung“⁷⁸ im Ausdruck. Nicht zufällig ist in Publikationen zur Musizierpraxis des Kunstlieds im 20. Jahrhunderts häufig vom disziplinierten Umgang mit dem Tempo die Rede.⁷⁹

Texttreuebewegung und Sachlichkeitsstreben begünstigten gemeinsam die dritte der oben genannten Entwicklungen: die Aufwertung der Liedbegleitung zum eigenständigen, gegenüber dem Gesang gleichberechtigten Teil einer Lieddarbietung. Denn die moralische Verpflichtung der Musizierenden auf ein ‚Treueverhältnis‘ gegenüber dem Notentext⁸⁰ betraf auch den Klavierpart von Kunstliedern; es existierte prinzipiell kein Grund, ihm einen geringeren Anteil an der Kodifizierung der sakrosankten Werkgestalt zuzugestehen als dem Gesangspart. Und die Abwertung der Ausdrucksmittel eines „excessive emotionalism“ hatte Sänger*innen und Sänger vom Druck befreit, eine ostentativ „subjective interpretation“⁸¹ zu liefern: Das allgemeine Einschwenken auf eine ‚sachlichere‘ Art der Musikdarbietung reduzierte mithin die Notwendigkeit für Klavierbegleiter*innen, sich an bewusst unvorhersehbares, eventuell kapriziöses Musizerverhalten von Sängerinnen und Sängern anzupassen. Der Anspruch an die genaue Koordination von Gesangs- und Klavierpart wuchs; zunehmend wurde erwartet, dass der gemeinsame Liedvortrag sich als Ergebnis akribischer Probenarbeit erweisen solle, was noch im frühen 20. Jahrhundert keineswegs gängige Praxis gewesen war: Es handelt sich um die Geburt des Lied-Duos im Sinne einer kammermusikalischen Formation.⁸² So schreibt der als Konzertsänger hochgeschätzte irische Bariton Harry Plunket Greene im Jahr 1912, adressiert an ein britisches Publikum:

„Not so very long ago the accompanist in this country counted for nothing in interpretation. [...] Voice and vocal effects, and the personality of the individual [singer], were all that mattered; the individual sang, made his effects, stopped the song where he liked, picked it up where he liked, and the accompanist ‚followed‘. We have changed all that. The modern song is not a voice-part furnished with an accompaniment, but a work of art woven out of the two.“⁸³

76 Vgl. Leech-Wilkinson, *The Changing Sound*, Kap. 4, bes. Abs. 44. Mit konkretem Bezug auf sängerisches Rubato vgl. John Potter, „Beggar at the Door. The Rise and Fall of Portamento in Singing“, in: *Music and Letters* 87 (2006), S. 523–550.

77 Giese, „Espressivo“ versus „(Neue) Sachlichkeit“, S. 296.

78 Ebd., S. 270.

79 Vgl. Harry Plunket Greene, *Interpretation in Song*, New York 1912, Reprint New York 1979, S. 37, 86f. und 168; Franziska Martienßen[-Lohmann], *Die echte Gesangkunst. Dargestellt an Johannes Messchaert*, Berlin etc. 1920, S. 91; Moore, *Singer and Accompanist*, S. 182f.

80 Vgl. Plunket Greene, S. 36; Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 43.

81 Cook, *Beyond the Score*, S. 219. Vgl. ebd., S. 3.

82 Vgl. Plunket Greene, *Interpretation in Song*, S. S. 89–91 und 196f.; Martienßen-Lohmann, *Die echte Gesangkunst*, S. 91; Moore, *Am I Too Loud?*, S. 120f. und *The Unashamed Accompanist*, S. 45f.; Kurt Adler, *The Art of Accompanying and Coaching*, Minneapolis (MN) 1965, S. 238–240; Philip Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, London 1970, S. 15f. und 26; Dietrich Fischer-Dieskau, *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*, Stuttgart etc. 1985, S. 453 und 459.

83 Plunket Greene, *Interpretation in Song*, S. 87. Ergänzung des Verfassers. Vgl. auch ebd., S. 88.

Ähnlich formuliert 1970 der Komponist und Begleiter Philip Cranmer, die Aufführung eines Lieds solle klingen, „as if it has been conceived by a composite mind“⁸⁴. Vor diesem Hintergrund liegt Kritik an der vermeintlichen abwertenden Bezeichnung des Liedpianisten als ‚Begleiter‘ nahe; so schreibt Richard Miller 1999: „In almost all of the Lied repertory the pianist is not an accompanist but a collaborator.“⁸⁵ Wesentlich beigetragen haben zu diesem grundsätzlichen Aufstieg der Liedpianistik im öffentlichen Ansehen überragende Vertreter ihrer Zunft, wie der auch als Musikschriftsteller fruchtbare Gerald Moore, der während seiner jahrzehntelangen Konzerttätigkeit (ca. 1920–1967) zum wohl weltweit führenden Repräsentanten seines Fachs avancierte. Zur älteren, aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Tradition einer künstlerisch subalternen Funktion des Begleiters distanzierte sich Moore explizit und dezidiert,⁸⁶ nicht zuletzt im Namen des aufzuführenden Werks und des substanziellen Beitrags, den der Klavierpart zu dessen Darstellung leiste⁸⁷.

Freilich war das Schwinden liedbegleiter-typischer Lizenzen aus der Konzertpraxis ein sehr allmählicher Vorgang. Während Plunket Greene bereits 1912 davon spricht, die allgemeine Einstellung zu Wert und Anspruch der Liedbegleitung habe sich gegenüber früheren Zeiten substanziell verändert, äußert Cranmer noch im Jahr 1975, der Zustand eines allgemeinen „lack of respect given to accompanists“ sei erst seit „twenty or thirty years“⁸⁸ überwunden. Gemessen an den zunehmenden Erwartungen, die an eine wohlgeprobte, texttreue Lieddarbietung gerichtet wurden, fällt jedenfalls auf, wie lange sich bestimmte pragmatisch orientierte Konventionen des Liedvortrags noch im 20. Jahrhundert in der Konzertpraxis halten konnten. Unter den markantesten dieser Gebräuche rangiert die Erwartung, ein Liedbegleiter müsse imstande sein, seinen Part zu transponieren, wenn die Umstände es nötig machten. Dass die Tonart eines Lieds gegebenenfalls der Stimmlage eines Sängers oder einer Sängerin angepasst werden muss, ist im Konzertbetrieb eine Selbstverständlichkeit, die die Verlage durch die Edition von Liedern in Ausgaben für ‚hohe‘, ‚mittlere‘ und ‚tiefe Stimme‘ unterstützen und die, obgleich nicht unwidersprochen,⁸⁹ offenbar nicht prinzipiell dem Verdacht der ‚Textuntreue‘ ausgesetzt ist.⁹⁰ Die Auffassung aber, die Fähigkeit auch zur eigenständigen Transposition sei notwendige Voraussetzung für die Liedbegleitertätigkeit, ist heute weniger selbstverständlich.⁹¹ Doch wird

84 Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, S. 26.

85 Miller, *Singing Schumann*, S. 20.

86 Vgl. Gerald Moore, *Poet's Love. The Songs and Cycles of Schumann*, New York 1981, S. 136 und Moore, *Am I Too Loud?*, S. 188f.

87 Vgl. Moore, *Farewell Recital*, S. 62.

88 Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, S. 7.

89 Vgl. die von Newton (Newton, *At the Piano*, S. 60) überlieferte ablehnende Haltung des bedeutenden Liedsängers Raimund von Zur Mühlen (1854–1931) gegenüber Abweichungen von der durch den Komponisten vorgesehenen Originaltonart.

90 Vgl. Graham Johnson, „The Lied in performance“, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, hrsg. von James Parsons, Cambridge (MA) 2004, S. 315–333, hier S. 321f.

91 Vgl. etwa Katz, *The Complete Collaborator*, S. 278f.

sie etwa noch von Moore unmissverständlich vorausgesetzt: „At recitals and in recordings with singers I am transposing half the time and so is every other accompanist.“⁹² Untadeliger Texttreue gefährlich dürfte dabei vor allem die noch weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitete Praxis einigermaßen spontaner Transposition selbst auf dem Konzertpodium gewesen sein. So schreibt Cranmer noch im Jahr 1970:

„to be able to transpose at a moment's notice is as useful as to be able to sight-read. Singers often manage to acquire a sore throat between the final rehearsal and the concert, and they sometimes bring the wrong music or none at all, so that the only available copy is in the wrong key“⁹³

(eine Darstellung, die übrigens hinsichtlich des Notenmaterials Fragen an die gewissenhafte Vorbereitung des Begleiters zulässt). Moore schließt seinen offenherzigen Bericht über die *Ad hoc*-Transposition einer anspruchsvollen Liedpartitur, deren Missglücken im Konzert für eine peinliche Situation gesorgt habe und den Sänger in ungünstigem Licht habe erscheinen lassen: „This was the end of a beautiful friendship.“⁹⁴ Unter dem Aspekt der Texttreue bemerkenswert ist, dass noch ein Liedbegleiter unserer Tage, Helmut Deutsch, berichtet, er habe in „einigen großen Balladen Schuberts [...] manchmal einzelne Teile für bestimmte Sänger transponiert, weil sie sonst nicht in der Lage gewesen wären, die Stücke zu singen“⁹⁵.

Insgesamt ist es wohl nicht überraschend, dass schriftliche Mahnungen zu Texttreue und diszipliniertem Musizerverhalten en gros radikaler ausfallen als deren Befolgung in der konzertanten Praxis. Selbst Moore, der prinzipiell vehement für das Texttreueprinzip eintritt und die Verdopplung von Bassoktaven in einem Schubertlied zum Gesetzesbruch stilisiert,⁹⁶ gesteht mehr oder weniger geringfügige Eingriffe in den Notentext zu, wenn sie technisch höchst fordernden Passagen zu besserer Spielbarkeit (und damit dem Begleiter zu größerer Flexibilität!) verhelfen. Dies verdeutlicht er am Beispiel einer Passage aus Franz Schuberts *Erkönig* D 328.⁹⁷ Doch ungeachtet solcher Details kann kein Zweifel daran bestehen, dass das 20. Jahrhundert insgesamt zahlreiche Lizenzen abgeschafft hat, die sich Liedbegleiter*innen in früherer Zeit von den Angaben des Notentextes erlauben konnten oder, von den Umständen gezwungen, erlauben mussten. Erst mit dem Erstarken der historisch informierten Aufführungspraxis sind gegen Ende des 20. Jahrhunderts fundierte Tendenzen spürbar geworden, zu bestimmten lizenziösen Konventionen früherer Begleitpraxis zurückzukehren.⁹⁸

92 Moore, *Am I Too Loud?*, S. 204. Vgl. ähnlich Adler, *The Art of Accompanying and Coaching*, S. 220f. und 229f.; Newton, *At the Piano*, S. 107f. und 289f.; Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 86f.; Richard Davis, *Geoffrey Parsons. Among Friends*, Sidney 2006, S. 181f.

93 Cranmer, *The Technique of Accompaniment*, S. 40.

94 Moore, *Am I Too Loud?*, S. 206.

95 Deutsch, *Gesang auf Händen tragen*, S. 174f.

96 Vgl. Moore, *The Unashamed Accompanist*, S. 94f.

97 Vgl. Moore, *Singer and Accompanist*, S. 152.

98 Neben den oben im Abschnitt „Präludieren“ gegebenen Hinweisen vgl. etwa auch Deutsch, *Gesang auf Händen tragen*, S. 173–175.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag zeigt auf der Basis schriftlicher Quellen und vergleichender Tonträgeranalyse, dass in der Liedbegleitung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts stärkere Abweichungen vom Notentext üblich waren als in der Konzertpraxis späterer Zeit. Zu den ‚Lizenzen‘ vom Notentext, die Liedbegleiter*innen in Anspruch nahmen, um auf spezifische Aufführungssituationen, etwa bestimmte Bedürfnisse des begleiteten Gesangsvortrags zu reagieren, zählen die variierende Gestaltung des Klavierparts innerhalb von Strophenliedern, die flexible Überbrückung agogischer Haltepunkte, der asynchrone Anschlag und das mehr oder weniger improvisierte Präludieren. Anhand schriftlicher und akustischer Quellen lässt sich das allmähliche Schwinden dieser Lizenzen im 20. Jahrhundert nachzeichnen. Als informative Quellen erweisen sich Publikationen, in denen Berufsbegleiter wie Coenraad V. Bos und Gerald Moore konkrete Berufserfahrungen und die ästhetischen Maximen ihrer Arbeit mitteilen.

Am Beispiel von Aufnahmen des Lieds „Zueignung“ op. 10 Nr. 1 von Richard Strauss lässt sich konkret nachvollziehen, wie bestimmte Veränderungen des Klavierparts, durch die Begleiter*innen dem Gesang das längere Verweilen auf Spitzentönen ermöglichen, im Laufe des 20. Jahrhunderts außer Mode kamen. Das 1880 von Wilhelm Kienzl theoretisch beschriebene Verfahren, eine motorische Klavierfiguration unter einer sängerischen Fermate fortlaufen zu lassen, kann auf Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederholt und in mannigfacher individueller Ausprägung beobachtet werden. Die auf Tonträgern dokumentierten Situationen, in denen der Komponist Strauss selbst von dieser Lizenz Gebrauch macht, erweisen sich als repräsentativ für eine gängige Performancekonvention. In Aufnahmen der zweiten Jahrhunderthälfte tritt das Stilmittel verhältnismäßig seltener auf; Beispiele aus den 1970er bzw. 1980er Jahren lassen eine deutliche Anpassung an mittlerweile dominant gewordene Musizierkonventionen wie Texttreue und ‚Sachlichkeit‘ des performativen Ausdrucksverhaltens erkennen. Typisch für das Performanceverhalten von Liedbegleiter*innen im späten 20. Jahrhundert ist, die Dehnung des Spitzentons durch Retardieren des Tempos abzufangen. Die vergleichende Tonträgeranalyse liefert somit Belege dafür, dass der schriftlichen Kritik an lizenziösem Verhalten von Klavierbegleiter*innen ein tatsächlicher Rückgang dieser Lizenzen in der musikalischen Praxis entsprach.

Anhang: Ausgewertete Aufnahmen

Richard Strauss: „Zueignung“ op. 10 Nr. 1

Aufnahme-jahr	Interpret*innen	Quelle
1911	Carl Burrian/?	<i>Carl Burrian 1870–1924</i> , Court Opera Classics 306, (P) o. J. Seite 2, Track 8.
1919	Richard Tauber/?	Label: Odeon. Katalognummer: Rxx 76755, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig
1921	Heinrich Schlusnus/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> . Membran Music 232597/G, (P) 2011, Track 17.
1922	Karl Aagard Oestvig/?	<i>Lebendige Vergangenheit: Curt Taucher. Karl Aagard Oestvig</i> , Austro Mechana LV 1343, (P) o. J. Seite 2, Track 8.
1923	Mary Grasenick/Otto Urack	Label: Vox. Katalognummer: 2119, Digitalisat: < https://www.youtube.com/watch?v=kJTxqd6ldZE > (25.09.2019).
1928	Leo Slezak/Heinrich Schacker	<i>Lebendige Vergangenheit: Leo Slezak. Lieder und Arien</i> . Austro Mechana Historic Recordings, Mono 89203-I, (P) o. J., Track 20.
1928	Franz Völker/Johannes Heidenreich	<i>Lebendige Vergangenheit: Franz Völker singt Lieder</i> , Austro Mechana Historic Recordings. Mono 89997. (P) o. J., Track 16.
1928	Heinrich Schlusnus/Franz Rupp	Label: Polydor. Katalognummer: 62654, Digitalisat der <i>Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek</i> Dresden.
1929	Dusolina Giannini/Michael Raucheisen	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> , Membran 223078-303/A, (P) 2005, Track 23.
1920er Jahre	Alfred Wilde/?	Label: Parlophone. Katalognummer: P-1207, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig.
1930	Alexander Kipnis/Arthur Bergh	<i>Lebendige Vergangenheit: Alexander Kipnis III (1891–1978)</i> , Austro Mechana. Mono 89130, (P) 1996, Track 14.
1930	Koloman von Pataky/Franz Rupp	<i>Lebendige Vergangenheit: Koloman von Pataky II</i> , Austro Mechana LV 194, (P) o. J. Seite 2, Track 6.
1936	Dusolina Giannini/Edwin McArthur	<i>The Radio Years. Arturo Toscanini and the New York Philharmonic Orchestra. The General Motors Concert Broadcasted on March 1, 1936</i> . RY 46, (P) 1995, Track 5.
1936	Karl Schmitt-Walter/Michael Raucheisen	Label: Telefunken, Katalognummer: A1931B, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig.

1938	Heinrich Schlusnus/Sebastian Peschko	<i>Lebendige Vergangenheit: Heinrich Schlusnus Liederalbum, Vol. II.</i> Historic Recordings, Mono 89206-II, (P) 1993, Track 26.
1941	Lotte Lehmann/Paul Ulanowsky	<i>Lotte Lehmann. The Complete 1941 Radio Recital Cycle</i> , Eklipse 18-2, (P) 1993, Track 8.
1942	Maria Reining/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> , Membran Music 232597/H, (P) 2011, Track 1.
1942	Anton Dermota/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> , Membran Music 232597/H, (P) 2011, Track 3.
1943	Heinrich Schlusnus/Michael Raucheisen	<i>Michael Raucheisen (1889–1984)</i> , Membran 223078-303/A, (P) 2005, Track 2.
1949	Peter Anders/Günther Weißenborn	<i>Peter Anders. Recital. Berlin, 1949–1951</i> , Audite 23.419 [CD 2], (P) 2009, Track 3.
1940er Jahre	Peter Anders/Günther Weißenborn	Label: Electrola, Katalognummer: Da-5418, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig.
1951	Anton Dermota/Hilde Dermota	Label: Decca, Katalognummer: M38124B, Digitalisat des <i>Deutschen Musikarchivs</i> Leipzig.
1956	Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore	Label: Electrola, Katalognummer: DA-5536, Digitalisat der <i>Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek</i> Dresden.
1958	Jussi Björling/Frederick Schauwecker	<i>Jussi Bjoerling at Carnegie Hall</i> , BMG, GD60520, (P) 1991, Track 21.
1959	Jussi Björling/Frederick Schauwecker	<i>Jussi Björling in Concert. Atlanta, 13.4.1959</i> , Myto 912.39, (P) 1991, Track 6.
1960	Elisabeth Schwarzkopf/Jacqueline Bonneau	<i>Elisabeth Schwarzkopf. Festival de Strasbourg 1960</i> , Le chant du monde 278 899, (P) 1988, Track 17.
1962	Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore	<i>Dietrich Fischer Dieskau Live in Salzburg</i> , EMI 7 63168 2, (P) 1989, Track 17.
1962	Grace Bumbry/Erik Werba	<i>Grace Bumbry. Portrait</i> , Deutsche Grammophon 445 431-2, (P) 1994, Track 26.
1962	Elisabeth Schwarzkopf/Hermann Reutter	<i>Elisabeth Schwarzkopf. Liederalbum</i> , Movimento Musica 02.017, (P) 1983, Seite 2, Track 6.
1963	Lisa Della Casa/Árpád Sándor	<i>R. Strauss. Selected Lieder</i> , RCA Classics 74321 405062, (P) 1990, Track 12.
1963	Helge Rosvaenge/Otto Seyfert	<i>Helge Rosvaenge at Carnegie Hall</i> , Preiser Records 3105, (P) o. J., Seite 2, Track 6.
1964	Hermann Prey/Gerald Moore	<i>Lieder von Richard Strauss</i> , Teldec SXL 21083-B, (P) o. J., Seite 1, Track 1.
1965 oder 1964	Evelyn Lear/Erik Werba	<i>Evelyn Lear sings songs by Richard Strauss</i> , VAIA 1080, (P) 1994, Track 26.
1965	Zinka Milanov/?	<i>Zinka Milanov. In Memoriam 1938–1966</i> , Legato Classics BIM-709-2[-2], (P) o. J. Track 10.
1967	Birgit Nilsson/John Wustman	<i>Birgit Nilsson. New York 1967</i> , Melodram 18027, (P) 1989, Track 8.

1967	Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI Classics CDM 7 63996 2, (P) 1991, Track 1.
1967	Hans Hotter/Walter Klien	<i>Lieder von Richard Strauss. Hans Hotter – Walter Klien</i> , Preiser 93367, (P) 1990, Track 10.
1969	Irmgard Seefried/Erik Werba	<i>Große Sänger unseres Jahrhunderts. Irmgard Seefried</i> , Orfeo C 505 991 B, (P) 1999, Track 25.
1972	Hermann Prey/Wolfgang Sawallisch	<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> , Philips 422 245-2, (P) o. J., Track 1.
1975	Birgit Nilsson/János Sólyom	<i>Birgit Nilsson. Songs by Richard Strauss and Jean Sibelius</i> , BIS 15, (P) 1991, Track 1.
1976	Håkan Hagegård/Thomas Schuback	<i>Zueignung. Dedication</i> , BIS 54, (P) 1993, Track 1.
1979	Montserrat Caballé/Alexis Weissenberg	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI 2C 069-16.381, Seite 2, Track 1.
1979	Jessye Norman/Phillip Moll	[Handkopierte CD ohne Quellenangabe: Offenbar Rundfunkmitschnitt, Track 6]. Quelle: <i>Richard-Strauss-Institut</i> Garmisch-Partenkirchen.
1980	Helen Donath/Klaus Donath	[...] <i>Lieder</i> , EMI CDC 7 69099 2, (P) 1987, Track 23.
1980	Glenda Maurice/Dalton Baldwin	<i>Glenda Maurice. Dalton Baldwin. Songs by Brahms[,] R. Strauss[,] Mahler</i> , Globe 5003, (P) 1988, Track 8.
1980	Gerda Hartman/Christian Ivaldi	<i>Richard Strauss. Lieder, Arion</i> 38579, (P) 1980, Seite 2, Track 4.
1981	Theo Adam/Norman Shetler	<i>Theo Adam singt Richard Strauss</i> , Berlin Classics 0091212BC, (P) 1996, Track 9.
1981	Rita Auvinen/Pentti Koskimies	<i>A Lieder Recital</i> , Finnlandia 326, (P) 1982, Seite 1, Track 4.
1983	Jessye Norman/Geoffrey Parsons	[Handkopierte CD ohne Quellenangabe: Offenbar Rundfunkmitschnitt, Track 16]. Quelle: <i>Richard-Strauss-Institut</i> Garmisch-Partenkirchen.
1983 oder 1984	Susan Kessler/Geoffrey Parsons	<i>Plaisirs d'amour</i> , Meridian E77074, (P) 1984, Seite 2, Track 9.
1984	Lucia Popp/Wolfgang Sawallisch	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI CDC 7 49318 2, (P) 1985, Track 1.
1985	Leontyne Price/David Garvey	<i>Leontyne Price Live!</i> , Pro Arte CDD 231, (P) 1985, Track 2.
1985	Benita Valente/Cynthia Raim	<i>Richard Strauss. Hugo Wolf. Lieder</i> , Pantheon D10311, (P) 1987, Track 3.
1985	Roberta Alexander/Tan Crone	<i>Richard Strauss. Lieder, Etcetera</i> KTC 1028, (P) 1985, Track 1.
1985 oder 1986	Brigitte Fassbaender/Irwin Gage	<i>Franz Liszt. Richard Strauss. Lieder</i> , DGG 419 238-2, (P) 1987, Track 13.
1985 oder 1986	Hermann Prey/Leonard Hokanson	<i>Liebeslieder</i> , Denon CO 1254, (P) 1986, Track 25.

1986	Margaret Price/Wolfgang Sawallisch	<i>Margaret Price [...] Lieder</i> , EMI Classics 50999 029232 2 2, (P) 2011, Track 17.
1987	Jan-Hendrik Rootering/ Hermann Lechler	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Calig 50 863, (P) o. J., Track 1.
1987	Francisco Araiza/Irwin Gage	<i>Richard Strauss. Salzburger Liederabende 1956–2010</i> , Orfeo C 894 142 I [CD 2], (P) 2014, Track 15.
1988	Marjana Lipovšek/Erik Werba	<i>[...] Ausgewählte Lieder</i> , Orfeo C 176 891 A, (P) 1989, Track 18.
1988	Gwyneth Jones/Geoffrey Parsons	<i>Richard Strauss. 20 Lieder</i> , Capriccio 10 258, (P) 1989, Track 1.
1988	Glenda Maurice/Graham Johnson	<i>Glenda Maurice [...] Graham Johnson, Etcetera</i> KTC 1099, (P) 1991, Track 23.
1989	Udo Reinemann/Roger Vignoles	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Globe 5024, (P) 1989, Track 1.
1989	Elizabeth Ritchie/Jennifer Purvis	<i>The Best of Classical Song</i> , IMP Classics PCD 987, (P) 1992, Track 17.
1989 oder 1991	Thomas Mohr/Theo Wiedebusch	<i>Lieder und Mélodies der Jahrhundertwende, Vol. 5</i> , Canterino 1015, (P) 1992, Track 22.
1990	Edita Gruberová/Friedrich Haider	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Teldec 2292-44922-2, (P) 1991, Track 2.
1991	Barbara Hendricks/Ralf Gothoni	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , EMI Classics CDC 7 54381 2, (P) 1991, Track 22.
1991	Alexei Martynov/Aristotel Constantinidi	<i>Romantic Album</i> , VIST MK 417025, (P) 1992, Track 25.
1991	Thomas Pfeiffer/Karl Michael Komma	<i>Ein Strauß-Liederabend</i> , Bayer Records 100 235, (P) 1993, Track 2.
1991	Alfredo Kraus/Edelmiro Arnaltes	<i>El arte de ... Alfredo Kraus, Vol. 2</i> , RTVE Música M-36709-92, (P) o. J., Track 7.
1992	Cheryl Studer/Irwin Gage	<i>Cheryl Studer in Salzburg</i> , Deutsche Grammophon 437 784-2, (P) 1993, Track 24.
1992	Dieter Schnerring/Anton Illenberger	<i>Serenade</i> , Sonart AMS 8003-2, (P) 1993, Track 10.
1993	Andreas Schmidt/Rudolf Jansen	<i>Andreas Schmidt sings Richard Strauss</i> , RCA 88843015182 (1), (P) 1999, Track 1.
1993	Marie McLaughlin/Graham Johnson	<i>Songs by Richard Strauss</i> , Hyperion CDA66659, (P) 1995, Track 26.
1993 oder 1994	Olaf Bär/Geoffrey Parsons	<i>Liebeslieder</i> , EMI Classics 7243 5 55345 2 1, (P) 1995, Track 26.
1993 oder 1994	Mitsuko Shirai/Hartmut Höll	<i>Richard Strauss. Ausgewählte Lieder</i> , Capriccio 10 497, (P) 1994, Track 1.1.
1994	Edith Wiens/Rudolf Jansen	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , CBC Records MVCD 1090, (P) 1996, Track 22.
1995	Gabriela Beňačková/Ronald Schneider	<i>Gabriela Beňačková in Prague</i> , Supraphon 3027-2 231, (P) 1995, Track 7.
1996	Gail Gilmore/Raymond Janssen	<i>Gail Gilmore sings Verdi [...] Strauss</i> , Carey Records 21-9-97001, (P) 1997, Track 15.

1997	Angela Gheorghiu/Malcolm Martineau	<i>My World. Angela Gheorghiu</i> , Decca 458 360-2, (P) 1998, Track 14.
1998	Barbara Bonney/Malcolm Martineau	<i>Strauss. Vier Letzte Lieder. 15 Lieder</i> , Decca 460 812-2, (P) 1999, Track 1.
1999	Birgit Remmert/Jan Schultsz	<i>Richard Strauss. Lieder</i> , Harmonia mundi 901751, (P) 2001, Track 1.

Richard Strauss: „Ständchen“ op. 17 Nr. 2

1942	Lea Piltti/Richard Strauss	<i>Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter</i> , Membran Music 232597/H, (P) 2011, Track 6.
------	----------------------------	--

Zitation: Kilian Sprau, „Wozu die Mühe?“ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, ‚Zueignung‘ op. 10 Nr. 1“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 97–126, DOI: 10.25366/2020.86.

Abstract

A performance tradition stemming from the 19th century permitted lied accompanists to deviate considerably from the notated score when a flexible reaction to concrete performance situations was necessary. In this article some of these 'accompanist's licences', as well as their decreasing acceptance in 20th century's performance style, are described according to written sources. A comparative analysis of recordings of the lied "Zueignung" op. 10 No. 8 by Richard Strauss illustrates exemplarily the decline of 'accompanist's licences' during the decades after 1900. Finally, the results are interpreted against the background of general developments in musical performance style.

Kurzvita

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Klavier, Musiktheorie und Gehörbildung in München und Salzburg. Sein vorrangiges Forschungsinteresse gilt dem Kunstlied des 19.–21. Jahrhunderts. 2016 promovierte er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850. 2013–2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Er ist Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und als konzertierender Liedbegleiter tätig.

Die Begleiterin Clara Schumann Lied und Lied- interpretation

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 2**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Die Begleiterin

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

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

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 2

Die Begleiterin

Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

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

DOI: 10.25366/2020.78

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	VII
Rebecca Grotjahn Einleitung	1
Beatrix Borchard „Frau Clara Schumann der besten Sängerin.“	8
Thomas Synofzik „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten?“ – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin	28
Annegret Huber Die Pianistin spricht. Überlegungen zur Epistemologie von Vertonungsanalysen und ihrer Funktion in musikwissenschaftlicher Forschung	44
Martin Günther Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen	64
Ji Young Kim Clara Schumann and Jenny Lind in 1850	85
Kilian Sprau „Wozu die Mühe?“ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1	97

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 Organisationsteams 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: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. VII–VIII, DOI: 10.25366/2020.79.

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