

Alexander Drčar/Wolfgang Gratzner (Hg.)

Komponieren & Dirigieren

Doppelbegabungen als Thema
der Interpretationsgeschichte

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE *klang-reden*
Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte

Herausgegeben vom Institut für Musikalische Rezeptions- und
Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg

Band 16

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Alexander Drčar / Wolfgang Gratzner (Hg.)

Komponieren & Dirigieren

Doppelbegabungen als Thema
der Interpretationsgeschichte

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Auf dem Umschlag:

Die Fotografie (Pierre Boulez und Peter Eötvös im Gespräch) wird mit freundlicher Genehmigung von Priska Ketterer verwendet.

Das Notenblatt (*Zeitstrukturen in Gruppen* von Karlheinz Stockhausen) befindet sich im Besitz der Stockhausen-Stiftung für Musik, 51515 Kürten, Germany.



Gedruckt aus Budgetmitteln des Instituts für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des Rechteinhabers gebeten.

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.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Fabiola Valeri/Dr. Friederike Würsthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9861-4

Inhalt

Abkürzungen	9
Vorwort	11
WOLFGANG GRATZER (SALZBURG)	
Komponieren & Dirigieren.	
Über einige musikwissenschaftliche Herausforderungen	13

I

Vergleiche 1: Vom unmerklichen Tactieren zu »weltberühmten« Tourneedirigaten

RAINER J. SCHWOB (SALZBURG)	
Joseph Haydn, Johann Friedrich Reichardt und Wolfgang Amadeus Mozart als Leiter musikalischer Ensembles	43
RAINER SCHMUSCH (FREIBURG I.BR. / BASEL)	
Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy und Hector Berlioz – vom Taktschlag zum Klangfarbenzauber	75
JOHN KNIGHT (OBERLIN / OHIO)	
Prolific composers and transcribers in spite of active conducting: Felix Weingartner, Wilhelm Furtwängler, and Leopold Stokowski	99

II

Vergleiche 2: »Werktreue« und die »Schaffung von Aufführungstradition«

PETER REVERS (SALZBURG / GRAZ)	
»Die Wirkung hervorbringen, die der Komponist gewollt hat.« Über Gustav Mahler, Richard Strauss und Max Reger als Komponisten-Dirigenten	133

GEROLD GRUBER (WIEN)	
Bruno Walter als Dirigent, Pianist und Komponist.	159
EIKE FESS (WIEN)	
Idealistische Aufführungspraxis.	
Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten	175
ALEXANDER DRČAR (SALZBURG)	
Ein Dirigent, der einfach Musiker sein möchte.	
Paul Hindemith interpretiert eigene und fremde Werke.	193

III Spezifische Genres

STEFAN FREY (MÜNCHEN)	
»Das Zepter der Walzerkönige.«	
Drei Operettenkomponisten als Dirigenten:	
Johann Strauß, Franz Lehár und Robert Stolz	225
JOACHIM BRÜGGE (SALZBURG)	
Bernard Herrmann: Komponist, Dirigent, Orchestrator	243
WOLFRAM KNAUER (DARMSTADT)	
»Dann spielen wir, was Sie dirigieren.«	
Ein Überblick über die Tradition von Komposition und Dirigit	
im Jazz mit ein paar speziellen Fragen an die Dirigenten	
und Komponisten Dieter Glawischnig und Mathias Rüegg.	257
NILS GROSCH (SALZBURG)	
»When a conductor transmogrifies himself into a composer.«	
Dirigieren vs. Komponieren bei Leonard Bernstein	287
CHRISTIAN MUTHSPIEL (WIEN)	
IM GESPRÄCH MIT ALEXANDER DRČAR (SALZBURG)	
»Ich sehe meine Funktion darin, die Musik entstehen	
zu lassen.«	299

V

Vergleiche 3: Komponieren, Dirigieren und die Frage nach
»outstanding composer-conductors«

SIMON TREZISE (DUBLIN)

Three outstanding composer-conductors from
the United Kingdom: Benjamin Britten, Edward Elgar,
Hamilton Harty. 313

FRÉDÉRIC DÖHL (BERLIN / DORTMUND)

Vier Spielarten einer Komponisten-Dirigenten-Laufbahn im Vergleich:
Antal Doráti, Igor Markevitch, André Previn und Lorin Maazel. . . . 327

BERNADETA CZAPRAGA (SALZBURG)

Stanisław Skrowaczewski und Krzysztof Penderecki:
Der Dirigent als Komponist – der Komponist als Dirigent. 345

ANGELA IDA DE BENEDICTIS (BASEL)

More than conducting, more than composing:
Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Luciano Berio. 371

RAINER PETERS (BADEN-BADEN)

Die gleiche Sache von zwei Seiten.
Die Dirigenten-Komponisten Michael Gielen,
Hans Zender, Heinz Holliger und Peter Eötvös 401

MARTIN LOSERT (SALZBURG)

»Ich muss nie viel überarbeiten.« Enno Poppe und
Friedrich Goldmann als dirigierende Komponisten 427

V

Monographische Fallstudien und Gespräche

RUDOLF FRISIUS (KARLSRUHE)

Idee und Realisation.
Ambivalenzen musikalischen Denkens und Handelns
in Karlheinz Stockhausens »Musik für Dirigent(en)« 455

DANIEL ENDER (WIEN)

»Diese Souveränität [...] habe ich nie wirklich besessen.«
Der Komponist Friedrich Cerha als Dirigent 493

FLORIAN HENRI BESTHORN (BASEL)
Mauricio Kagel: Vom komponierenden Dirigenten zum
regieführenden Komponisten? 513

PETER RUZICKA (SALZBURG / HAMBURG)
IM GESPRÄCH MIT ALEXANDER DRČAR (SALZBURG)
UND WOLFGANG GRATZER (SALZBURG)
»Die Aufführung muss sich befreien, sie muss sich im
wahrsten Sinn ereignen.« 531

STEFAN DREES (ESSEN)
»Das sind zwei verschiedene Jobs.«
Notizen zum Verhältnis zwischen Dirigieren und Komponieren
bei Johannes Kalitzke 551

MATTHIAS PINTSCHER (NEW YORK)
IM GESPRÄCH MIT TILL KNIPPER (DARMSTADT)
»Es interessieren und bewegen mich die Menschen.« 577

VI
Epilog
Erinnerungen an Pierre Boulez

PETER EÖTVÖS (BUDAPEST)
IM GESPRÄCH MIT TILL KNIPPER (DARMSTADT)
»Mit dem Kopf des Komponisten denken.«
Über Pierre Boulez 595

MATTHIAS PINTSCHER (NEW YORK)
IM GESPRÄCH MIT TILL KNIPPER (DARMSTADT)
»Man darf alles riskieren.«
Über Pierre Boulez 599

Vitae 605

Register 619

Abkürzungen

Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
Aufl.	Auflage
Bd.	Band
Bde.	Bände
bes.	besonders
bzw.	beziehungsweise
ders.	derselbe
d.h.	das heißt
dies.	dieselbe
ebd.	ebenda
ed.	ediert
engl.	in englischer Sprache
f.	folgende
hg.	herausgegeben
Hg.	Herausgeber/Herausgeberin
insbes.	insbesondere
Kap.	Kapitel
KV	Köchel-Verzeichnis, hier zit. nach: Ulrich Konrad, Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte, Kassel: Bärenreiter 2005
KV ⁶	Franz Giegling/Alexander Weinmann/Gerd Sievers (Bearb.)/Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts [...], 6. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964
m.E.	meines Erachtens
MGG ¹	Friedrich Blume (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (17 Bände), Kassel: Bärenreiter 1951–1986
MGG ² ST	Ludwig Finscher (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearbeitete Auflage, Sachteil (9 Bde. + Register + Supplement), Kassel: Bärenreiter 1996–1999
MGG ² PT	Ludwig Finscher (Hg.), Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearbeitete Auflage, Personenteil (17 Bde + Register + Supplement), Kassel: Bärenreiter 1999–2008

NG ²	Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Edition (29 Bde.), New York: Grove 2001 bzw. ² 2002
o.J.	ohne Angabe zum Erscheinungsjahr
o.O.	ohne Ortsangabe
o.V.	ohne Verlagsangabe
S.	Seite
Sp.	Spalte
T.	Takt
u.a.	unter anderem/und andere
v.a.	vor allem
Vf.	Verfasser/Verfasserin
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

Vorwort

Der Band *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte* stellt die Ergebnisse eines Projekts zur Diskussion, das zwischen 2014 und 2016 am Institut für musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte (IMRI) / Universität Mozarteum Salzburg realisiert wurde.

Projektziel war es, auf dem Weg der Präsentation von Fallstudien eine verstärkte interpretationsgeschichtliche Auseinandersetzung mit dirigierenden Komponisten bzw. komponierenden Dirigenten¹ zu befördern und einen kritischen Vergleich gegenwärtiger Konzepte bzw. Methoden der Interpretationsforschung anzuregen.

22 Autoren aus dem deutsch-, englisch- und italienischsprachigen Raum sind unserer Einladung gefolgt. Der einleitende Beitrag *Komponieren & Dirigieren. Über einige musikwissenschaftliche Herausforderungen* resümiert die den Mitwirkenden zu Projektbeginn nahegelegten Fragestellungen, bringt Potentiale und (vorläufige) Grenzen der musikalischen Interpretationsforschung zur Sprache und filtert einige Impulse, die sich mit Blick auf künftige Fallstudien in den vorliegenden Texten finden lassen.

Die Herausgeber bedanken sich herzlich

- bei den Autoren für ihre wertvollen Beiträge
- bei Ulrike Rapp BA für die Mitwirkung beim Lektorat und das Erstellen des Registers sowie bei Sophie Allen BA für die kritische Durchsicht der englischen Abstracts
- bei der Universität Mozarteum Salzburg für die budgetäre Sicherstellung
- beim Rombach Verlag und insbesondere bei Fabiola Valeri und Dr. Friederike Wursthorn für die redaktionelle Betreuung und Drucklegung der Manuskripte
- bei allen Institutionen, die für diesen Band Recherchen unterstützt und Abbildungsrechte gewährt haben.

Alexander Drčar / Wolfgang Gratzner

Salzburg, im Winter 2016/2017

¹ Nicht personenspezifische Formulierungen werden im Rahmen dieses Buches der leichteren Lesbarkeit wegen stets geschlechterneutral verwendet. Gemeint sind also beispielsweise jeweils die Künstlerin und der Künstler, die Dirigentin und der Dirigent usw.

Leseprobe
(c) Rombach Verlag

WOLFGANG GRATZER (SALZBURG)

Komponieren & Dirigieren. Über einige musikwissenschaftliche Herausforderungen

An die Autorinnen und Autoren des Buchprojekts *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte* wurden drei Fragestellungen herangetragen, deren Erörterung dazu dienen sollte, die Leserschaft zu einer umfassenderen Auseinandersetzung mit dirigierenden Komponisten bzw. komponierenden Dirigenten zu inspirieren: (1) Welche Rolle spiel(t)en die Tätigkeiten des Komponierens und Dirigierens in der künstlerischen Entwicklung des jeweils thematisierten Künstlers? (2) Inwiefern lassen sich Wechselwirkungen zwischen den Tätigkeiten des Dirigierens und Komponierens dokumentieren? (3) Welche Entwicklung nahm bzw. nimmt die Rezeption dieser Doppeltätigkeit? Bei näherem Hinsehen ist zu erkennen, dass jede dieser Fragen weitere Überlegungen, beispielsweise zu terminologischen und methodischen Implikationen, nahelegt. Im vorliegenden, einer Einleitung gleichkommenden Text werden einige dieser Implikationen näher beleuchtet: Thematisiert werden mit Hinweisen auf ausgewählte historische Beispiele (a) die Möglichkeiten des Dokumentierens, (b) die Notwendigkeit differenzierter, vorschnellen Pauschalannahmen entkommender Diskussion vorhandener Dokumente und (c) die Herausforderung, einzelne Fallstudien historiographisch zu verorten. Abschließend werden aus den 26 Texten des Sammelbandes weitere Impulse für die Interpretationsforschung gefiltert.

The authors involved in the book project *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte (Conducting & Composing. Double talents as a phenomenon of performance history)* were presented with three issues to fire their imaginations and spark an inspiring debate on ›conducting composers‹ and ›composing conductors‹: (1) In what way do composing and conducting matter in the artistic development of each of the artists examined? (2) To what extent can interactions between the activities of conducting and composing be documented? (3) Is it possible to detect a progression in the way that composer-conductors' activities were and are received? Upon closer examination it becomes clear that each of these issues requires further consideration – for example, in terms of its terminological and methodological implications. In this paper, which serves as an introduction, some of these implications are examined in detail: (a) the possibilities of documentation, (b) the need for a serious discussion of the existing documents which distances itself from hasty, sweeping assumptions, (c) the challenge of placing individual case studies in their historic context. In conclusion, new impulses are distilled out of the 26 texts of the anthology.

1. Komponieren & Dirigieren

Der Sammelband *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte* ist Ergebnis eines Experiments, das zwischen 2014 und 2016 stattfand, um Impulse für vergleichbare Unternehmungen freizusetzen. Insgesamt 22 Autorinnen und Autoren sind der Einladung nachgekommen, sich anhand ausgewählter Fallbeispiele folgenden Fragen zu widmen:

- (1) Welche Rolle spiel(t)en die Tätigkeiten des Komponierens und Dirigierens in der künstlerischen Entwicklung des/der ausgewählten Künstler/s?
- (2) Inwiefern lassen sich Wechselwirkungen zwischen den Tätigkeiten des Dirigierens und Komponierens dokumentieren?
- (3) Welche Entwicklung nahm bzw. nimmt die Rezeption dieser Doppeltätigkeit?

Im Weiteren wurde es freigestellt, mit Blick auf diese Fragestellungen Schwerpunkte zu definieren und Überlegungen zu methodischen Entscheidungen und Herausforderungen anzustellen.

Zur Vorgeschichte dieses Buchprojekts gehört die Beobachtung, dass die lange, heterogene Liste von Künstlern, die den Tätigkeiten des Komponierens und Dirigierens in Personalunion nachgegangen sind bzw. nachgehen – darunter Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Gaspare Spontini (1774–1851), Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Hector Berlioz (1803–1869) oder Johannes Brahms (1833–1897), später beispielsweise Anda Kitschman (1895–1967), Franz Waxman (1906–1967), die gleichaltrigen Anne Lauber (*1943), Tania Justina León (*1943) und Heinz Karl Gruber (*1943), Butch Morris (1947–2013) oder die jahrgangsgleichen Rupert Huber bzw. Wolfgang Niessner (*1953), nicht zuletzt Tan Dun (*1957) und Yoshiaki Onishi (*1981) –, in einem auffälligen Missverhältnis zur erst jüngst an Dynamik gewinnenden Aufmerksamkeit in den Musikwissenschaften steht.¹

Liegen – anders als beim verwandten Phänomen des nichtdirigierenden Composer-Performers² – noch kaum Detailstudien vor, so mangelt es nicht

¹ Zu den frühen Ansätzen zählen Dénes Bartha/Laszlo Somfai, Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opersammlung, Budapest: Ungarische Akademie der Wissenschaften 1960; des Weiteren Carl Dahlhaus, Der Dirigent als Statthalter, in: Neue Zeitschrift für Musik 5 (1976), S. 370.

² Hierzu rechnen u.a. John Cage (1912–1992), David Tudor (1926–1996), Franco Evangelisti (1926–1980), Dieter Schnebel (*1930) oder Meredith Monk (*1942) und Laurie Anderson (*1947). 2014 fand im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse ein eigenes Se-

an – meist *en passant* formulierten – historiographischen Einordnungsversuchen. Hierfür drei Beispiele: (1) Friedrich Herzfeld stellte 1953 fest, dass sich »im großen Stil zum letzten Mal« im Falle von Richard Strauss »Komponist und Dirigent noch einmal vereinigt«³ hätten. (2) Ohne auf Herzfeld explizit Bezug zu nehmen, formulierte Martyn Brabbins 50 Jahre später die Gegenthese, dass es im 20. Jahrhundert zu einem »return of composer-conductors«⁴ gekommen sei und Leonard Bernstein (1918–1990) bzw. Pierre Boulez (1925–2016) als »undoubtedly [...] the two foremost composer-conductors of the second half of the twentieth century«⁵ zu gelten hätten. (3) John Knights Narrativ eines *Golden Age of Conductors*⁶ wiederum sah 2010 für Strauss keine, für Bernstein oder Boulez nur bedingt Sonderrollen vor. Frageperspektive, Gegenstand, Auswahlkriterium, Thesenbildung und Rezeptionsgeschichte sind nur einige wesentliche Implikationen solch heterogener Geschichtsschreibung, die der systematischen Diskussion harren. Die merkliche Zurückhaltung in der Forcierung von Detailstudien mag damit zu tun haben, dass es erheblich leichter fällt, in suggestiver Allgemeinheit Wechselwirkungen im künstlerischen Tun sogenannter Komponisten-Dirigenten anzunehmen, als solche Wechselwirkungen anhand konkreter Beispiele belegen zu können. Letzteres zu versuchen, bedeutet mangels einschlägiger Diskurse, an welche anzuknüpfen wäre, die nicht ganz risikolose Entscheidung, methodisch weitgehend Neuland zu betreten.⁷ Anderes

minar »Composer-Performer« (<http://www.internationales-musikinstitut.de/ferienkurse/archiv2014/projekte2014/506-composer-performer.html>; download 9. Juli 2016) mit der bzw. für die jüngste Generation statt. Vgl. den instruktiven, mit zahlreichen bibliographischen Hinweisen versehenen Übersichtsartikel von Marion Saxer, *Composer-Performer*, in: Jörn Peter Hickel/Christian Utz, *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 212–214.

³ Friedrich Herzfeld, *Magie des Taktstocks. Die Welt der großen Dirigenten, Konzerte und Orchester*, Berlin: Ullstein 1953, S. 65.

⁴ Martyn Brabbins, *The composer-conductor and modern music*, in: José Antonio Bowen, *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 262–273.

⁵ Ebd., S. 264. Vgl. Jean Vermeil, *Conversations with Boulez. Thoughts on conducting*, Portland (OR): Amadeus Press 1996; Robert Ponsonby, *The art of the conductor. Pierre Boulez in Conversation*, in: *Tempo* 62 (2008), 243, S. 2–15.

⁶ John W. Knight, *The Golden Age of Conductors*, Galesville (MD): Meredith Music Publications 2010.

⁷ Eine Fülle von Ausgangspunkten bieten die beiden Dissertationen: Norbert Heinel, *Richard Wagner als Dirigent*, Wien: Praesens 2006, und Alexander Drčar, *Strawinsky dirigiert Le sacre du printemps: Danse sacrale*, Freiburg i.Br.: Rombach 2015 (Klangreden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte 13). In Form von Aufsätzen brachten sich zuletzt ein: Siegwart Reichwald, *Mendelssohn as Composer/Conductor: Early Performances of Paulus*, in: Ders. (Hg.), *Mendelssohn in Performance*, Bloomington

gilt für das musikwissenschaftlich vielfach erschlossene Handlungsfeld des Komponierens. Die jahrzehntelang vor sich gegangene Diskussion und Bewährung musikphilologischer, analytischer und rezeptionsgeschichtlicher Zugänge hat bislang kein Gegenüber in jener sich erst etablierenden Interpretationsforschung, die u.a. dirigentische Aktivitäten in den Blick nimmt. Ähnliche ›Zurückhaltung‹ seitens der Musikwissenschaften ist bis dato im Falle der Beforschung einschlägiger Veranstaltungsformate festzustellen, wie des erstmals 2011 im Rahmen des österreichischen Grafenegg Festivals abgehaltenen Composer-Conductor-Workshops *Ink Still Wet*⁸ oder des 2015/16 vom *Seattle Philharmonic Orchestra* gestalteten Saisonschwerpunkts *Four Great Composer-Conductors*.⁹

2. Interpretationsgeschichtliche Beispiele

»Herr Winter, der das Orchester im hiesigen Nationaltheater anführt, ist auch Verfasser dieser Symphonie.«¹⁰ (Abb. 1) Dieser Hinweis findet sich 1778 in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, einem von Georg Joseph Vogler (1749–1814) herausgegebenen Periodikum, das die Kenntnis kompositorischer Regulative fördern – und einfordern – sollte. Vogler, der zur Polemik neigte, störte sich an der »Dreistigkeit so vieler empirischer Schmetterlinge«,¹¹ also jener Musikkritiker, deren Meinungen er nicht teilen wollte oder konnte. Zunächst als Kaplan tätig und 1775 zum

(IN): Indiana University Press 2008, S. 101–114; Fabian Kolb, Art. »Dirigent«, in: Armin Raab/Christine Siebert/Wolfram Steinbeck, *Das Haydn-Lexikon*, Laaber: Laaber 2010, S. 153–155; José Antonio Bowen, *The Origins of the Ideology of Authenticity in Interpretation: Mendelssohn, Berlioz and Wagner as Conductors* [überarbeitet, orig. 1992], in: David Milsom (Hg.), *Classical and Romantic Music*, Farnham / Burlington: Ashgate 2011 (*The Library of Essays on Music Performance Practice*), S. 237–252; Maria Teresa Arfini, Felix Mendelssohn direttore d'orchestra, in: Roberto Illiano/Michela Niccolai (Hg.), *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*, Turnhout: Brepols 2014 (*Speculum Musicae* 23), S. 293–310; Walter Kurt Kreyszig, Hector Berlioz's Techniques of Conducting in Theory and Practice, in: Illiano/Niccolai, *Orchestral Conducting*, S. 213–248; Gesine Schröder, *The Historical Theory of Rhythm as Instruction for Conducting or How Liszt Performed his Symphonic Poems*, in: Illiano/Niccolai (Hg.), *Orchestral Conducting*, S. 311–322.

⁸ Vgl. <http://www.grafenegg.com/de/grafenegg-campus/ink-still-wet> (download 7. Juli 2016).

⁹ Vgl. <http://www.seattlesymphony.org/concerttickets/calendar/2015-2016/concerts/benaroyahall/spo-fourgreatcomposer-conductors> (download 7. Juli 2016).

¹⁰ [Anon.], [o.T.], in: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. Dritte Lieferung den 15. Augustmonat 1778 [= 1 (1778), 3], S. 49–73, hier S. 51.

¹¹ Ebd., S. 49.

Herr Winter, der das Orchester in hiesiger Nationalschau-spielhause anführet, ist der Verfasser gegenwärtiger Sinfonie.

Er hat die weiche Tonart D gewählt, die wenige Vortheile zu dieser Gattung von Tonstücken besitzt, um etwas härteres und desto feltneres zu unternehmen. Die weiche Tonarten sind nicht in der Natur gegründet. Eine einzele aufgespannte Saite läßt nebst ihrem Klange noch zwei andere Töne deutlich vernehmen, die sich wie zum Ganzen das Drittel und Fünftel verhalten, auf dem Claviere aber die Fünfte und Dritte heißen. Z. B.

$$\begin{array}{r} a \\ \hline c \end{array} \frac{1}{3} \quad \text{die 3.} \\ \text{oder} \\ \begin{array}{r} a \\ \hline c \end{array} \frac{1}{5} \quad \text{die 5.} \\ \text{zum F.}$$

Die weiche Tonart entsteht bloß dadurch, daß die zwei Dritten, wie hier vom f zum a, vom a zum c, verrücket werden. Das a zum f ist eine große, das c zum a ist eine kleine Dritte. Will man nun die große

D 2 Dritte,

Abb. 1: [Anon.], [o.T.], in: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Dritte Lieferung den 15. Augustmonat 1778 [= 1 (1778), 3], S. 49–73, hier S. 51

Priester geweiht, war Vogler selbst über Jahrzehnte als Komponist, Organist, Musiktheoretiker und Musikschriftsteller aktiv. Letztere Tätigkeit war von einer offensiven, um nicht zu sagen missionarischen Rhetorik geprägt. Diese kann als Ausdruck seiner Überzeugung verstanden werden, eigene Werke und Werke ihm nahestehender Komponisten gegen oberflächliche Urteile von öffentlich in Erscheinung tretenden ›Kunstrichtern‹ verteidigen zu müssen: »Gründliche Beurtheilungen«, so sein Axiom, »setzen eine tiefe Einsicht voraus.«¹² Vogler trat in der Frühgeschichte der öffentlichen Kommentierung eigener Kompositionen initiativ auf.¹³ (Er publizierte für seine Zeit beachtlich umfangreiche Erklärungen zu seinen Kompositionen und wählte sich dabei

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Wolfgang Grätzer, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 22), S. [93]–114.

in Besitz unanfechtbarer Bestände »vernünftig-gefolgter Wahrheiten«¹⁴ im Sinne des Wissens um kompositorisch »richtige« Entscheidungen bzw. Entscheidungsgrundlagen.)

Die eingangs zitierte Bemerkung, wonach die angesprochene Sinfonie von »Herr[n] Winter« stamme, »der das Orchester im hiesigen Nationaltheaterspielhaus anführet«, verdient zunächst einmal Beachtung, weil Vogler indirekt auf eine seiner Prämissen rekurrierte: Kompositorische Metierkenntnis, der Erwerb musiktheoretischer Wissensbestände und weitreichende persönliche Aufführungserfahrung würden sich demnach wechselseitig bedingen. Sei auch nur eine der genannten musikalischen Kompetenzen unterentwickelt, so schwäche, ja verbiete dies seiner Überzeugung nach verbale Urteile über Kompositionen (in deren schriftlicher bzw. klingender Gestalt). Umgekehrt ver helfe die Bündelung gleichermaßen verfügbarer Kompetenzen als Komponist, Musiker und Kapellmeister zu jener musikalischen, ja ethischen Autorität, die geeignet sei, das sicherzustellen, was Vogler auf Seite 1 der ersten *Betrachtungen* favorisierte: die dringlich nötige, u.a. künstlerischen Aktivitäten zugutekommende und von diesen ausgehende »Bildung des moralischen Charakters«.¹⁵

Vogler stellte, bevor er Winters Sinfonie detailgenau auf seine »Richtigkeit« hin analysierte, seinen Schüler nicht etwa als Violinisten und Kontrabassisten der Mannheimer Hofkapelle vor. Er hob vielmehr, ohne die Funktion dieses Hinweises näher zu erläutern, auf dessen Kapellmeister-Tätigkeit ab. Es schien Vogler wohl »selbstverständlich« (und demnach kaum der Rede wert), dass Winters Tätigkeit als Kapellmeisters im Rollenverständnis des 18. Jahrhunderts v.a. von den Tätigkeiten des Komponierens und Einstudierens von Gesangspartien bestimmt war. Während einer musikalischen Aufführung oblag die Leitung dem im Orchester spielend mitwirkenden Konzertmeister, im Sprachspiel der Zeit gerne als »Violindirektor« titulierte. Apropos Sprachspiel: Die Bezeichnung »Dirigieren« ist in den *Betrachtungen* nirgendwo zu finden – keine Besonderheit im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, in dem vornehmlich vom »Tactieren« bzw. »Anführen« die Rede war, wenn die Leitung von Ensembles und Orchestern Erwähnung fand.¹⁶ Diese Verben

¹⁴ Georg Joseph Vogler, [Einleitungstext, o.T.], in: *Betrachtungen*, Anm. 10, 1 (1778), 2, S. 33–48, hier S. 33.

¹⁵ Georg Joseph Vogler, [Einleitung, o.T.], in: *Betrachtungen*, Anm. 10, 1 (1778), 1, S. 1–32, hier S. 1.

¹⁶ Vgl. u.a. Adam Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, New York: Brode Brothers 1969, S. 88/89. Entsprechend knapp, in Form des sechsseitigen Abschnitts *Leadership* (S. 387–393), konnten John Spitzer und Neal Zaslaw in ihrer 614-seitigen Darstellung *The*

wichen erst in der Folgezeit dem Wort ›Dirigieren‹, was durchaus erklärlich ist, zumal damit u.a. die gestiegene künstlerische Verantwortung des durch seine interpretatorischen Entscheidungen lenkenden ›Directors‹ besser zum Ausdruck kam. 1844 trug Ferdinand S. Gassner diesem Umstand Rechnung, indem er ein einschlägiges Lehrbuch veröffentlichte und darin u.a. lapidar festhielt: »An der Spitze kann nur einer stehen.«¹⁷ Die angesichts dieser Annahme mehr als verständliche Ablöse ehemals gängigen Vokabulars ging allmählich und keineswegs synchron vor sich.

Wolfgang Amadeus Mozart beispielsweise berichtete wenige Wochen, bevor die zitierte dritte Ausgabe von Voglers Betrachtungen erschien, seinem Vater von ernüchternden Probenerlebnissen anlässlich der Pariser Aufführung seiner D-Dur-Sinfonie KV 297 (300a). Dabei deutete er an, im äußersten Fall selber die Rolle des Konzertmeisters übernehmen zu wollen und Violine spielend zu »dirigirn« (Abb. 2):

[...] den andern tage hatte ich mich entschlossen gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber abends gut wetter und ich entschlosse mich endlich mit den vorsatz, daß wen es so schlecht gieng, wie bey der *Prob.* ich gewis aufs *orchestre* gehen werde, und den hç: *Lahoussè* Ersten *violin* die *violin* aus der hand nehmen, und selbst *dirigirn* werde.¹⁸

Mozart erwähnte im selben Schreiben mit Genugtuung, dass die neue Sinfonie letztlich in Paris »mit allem aplauso« bedacht wurde. Dass er diesen Beifall in Anbetracht der allem Anschein nach energieverzehrenden Proben gefährdet sah, zeigt ein Rollenverständnis an, das in den folgenden Jahrzehnten von Komponisten im Falle verunglückter Aufführungen immer öfter artikuliert wurde. Spätestens für das frühe 19. Jahrhundert häufen sich Anzeichen dafür, dass die Sorge um »gelingende« Aufführungen zunahm. Dies kann zunächst als Indiz für ein Konzertleben gewertet werden, in dem Komponisten angesichts zunehmend breiterer (und in vielen Fällen ökonomisch folgenreicherer) medialer Resonanz sensibler als früher auf aus ihrer Sicht

Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815, Oxford: Oxford 2004, die drei Frühformen der Orchesterleitung abhandeln: »(1) the time beater; (2) the keyboard director; and (3) the violin director« (S. 387).

¹⁷ Ferdinand S. Gassner, Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde (zugleich als Fortsetzung seiner Partiturkenntnis), Karlsruhe: Groos 1844, S. 65.

¹⁸ Wolfgang A. Mozart, Brief an Leopold Mozart, 3. Juli 1778, S. [2], aus: Internationale Stiftung Mozarteum (Hg.), Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, Salzburg: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1022> (download 22. März 2016).

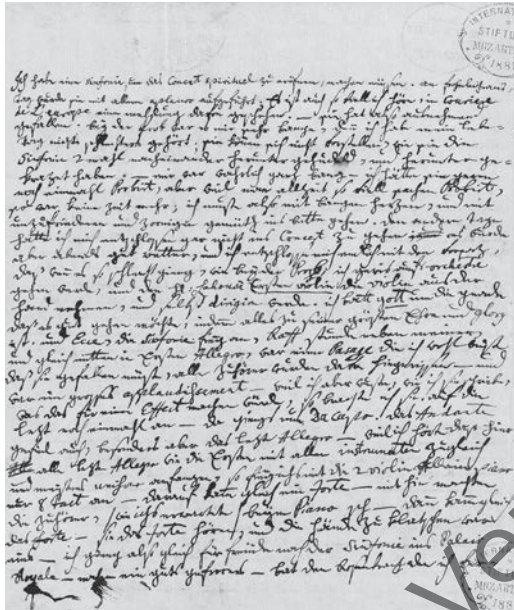


Abb. 2: Wolfgang A. Mozart, Brief an Leopold Mozart, 3. Juli 1778, S. [2], aus: *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg; <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1022> (download 22. März 2016)

mindere Aufführungsqualität reagierten. Mozarts Entschluss, 1778 in Paris im Notfall den Konzertmeister abzulösen und die Aufführung einer seiner Sinfonien selbst zu leiten, wäre demnach u.a. als Anzeichen wachsenden Risikos zu deuten: Gemeint ist mangelndes Verständnis zunächst auf Seiten der Aufführenden, sodann auf Seiten des Publikums inklusive der Musikkritik. Solche Resonanz – im ungünstigsten Fall: Desinteresse, Ablehnung oder gar die pauschale Unterstellung mangelnder Musikalität¹⁹ – konnte sich unterschiedlichen Ursachen verdanken, beispielsweise aufführungspraktisch herausfordernden kompositorischen Besonderheiten – in der Sprache der Zeit oftmals als ›Particularitäten‹ bezeichnet – oder eben ungenügenden Probenbedingungen.

Zeichnet sich in der chronologischen Zusammenstellung solcher Hinweise bereits eine Geschichte des Phänomens sogenannter Komponisten-Dirigen-

¹⁹ Vgl. etwa die Entrüstung signalisierende Wortwahl von Voglers Schüler Ludwig Kronacher: »Ein Kapellmeister der Mannheimer Schule habe kein musikalisches Gehör?«, in: Vogler, III, in: *Betrachtungen* 1, Anm. 10, S. 229–243, hier S. 232.

ten ab? In der Tat ließe sich auf dem Weg der Sammlung einschlägiger Äußerungen eine These argumentieren, der zufolge das Phänomen des Komponisten-Dirigenten wesentlich mit mangelhaften Proben und Aufführung sowie der Verteidigung auktorialer Ansprüche zu tun habe.²⁰ Belege hierfür finden sich für die Zeit nach Vogler und Mozart u.a. bei Hector Berlioz, und zwar in verstreuten Bemerkungen;²¹ bei Richard Wagner etwa in seiner umfangreichen, offensiv fordernden Schrift *Ueber das Dirigiren* von 1869 oder bei Karlheinz Stockhausen (1928–2007), der ab 1991 seine hohen interpretatorischen Ansprüche beispielsweise mittels einer selbst verlegten umfangreichen CD- bzw. DVD-Edition voller autorisierter Proben- und Aufführungsmitschnitte deklarierte. Doch wäre damit nur eine – zudem eine recht unvollständige – Entwicklung thematisiert. Denn weder ließe sich stichhaltig argumentieren, dass die genannten Komponisten allein aus Unzufriedenheit über das Musikleben dirigentisch aktiv wurden und im Dirigieren nicht auch vielmehr gerne gestalterische Kreativität entfaltet hätten; noch schiene es angebracht, beim Blick auf den Metierwechsel anderer Komponisten-Dirigenten das Motiv auktorialer ›Anwaltschaft‹ gänzlich auszublenden. Bevor freilich die Tragfähigkeit dieser oder jener Konstruktion geschichtlicher Zusammenhänge in den Blick genommen werden kann, gilt es, elementare Herausforderungen bei der Bewerkstelligung von – für eine substantielle Geschichtsschreibung – unabdingbaren Fallstudien zu bedenken.

3. Dokumentieren – Darstellen – Bewerten

Im Zuge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Komponisten-Dirigenten ist zu überlegen, inwiefern einzelne Aspekte im meist breiten dirigentischen Tätigkeitsspektrum der Beforschung überhaupt empirisch erschließbar sind, also eine Dokumentation zulassen. Des Weiteren scheint es vorerst schwierig, zu einer befriedigend differenzierten verbalen Beschreibung dirigentischer Handlungen zu gelangen. Ähnliches gilt für deren Bewertung, sofern sich diese nicht in stereotypen Setzungen ohne wirkliche Begründung erschöpfen soll.

²⁰ Vgl. hierzu etwa Bowen, Anm. 7.

²¹ Vgl. u.a. Hector Berlioz, *Lebenserinnerungen*, München: Beck 1914, Kap. 48, wonach Berlioz nach einer Reihe ernüchternder Erfahrungen seinen Zunftgenossen zurief: »Arme Komponisten! Lernt es euch aufzuführen und gut aufzuführen! (mit und ohne Kalauer); denn euer gefährlichster Interpret ist der Dirigent, vergeßt das nicht« (S. 241).