

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1985)
Heft:	6
Artikel:	Die bessere Werktreue = La meilleure fidélité à l'oeuvre
Autor:	Gielen, Michael
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927330

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die bessere Werktreue

à l'oeuvre

Die bessere Werktreue (Über Instrumentations-Retuschen)

Viele klassische und romantische Orchesterwerke können nicht ohne weiteres so gespielt werden, wie sie notiert sind. Damit der Sinn eines Werkes deutlich wird, muss mindestens die Dynamik adaptiert werden. Oft sind aber sogar Eingriffe in die Instrumentation nötig. Dies gilt in besonderem Masse für die Sinfonien Robert Schumanns. Der Dirigent Michael Gielen stellt Retuschen von Gustav Mahler und George Szell zur Diskussion.

La meilleure fidélité à l'œuvre
(A propos de retouches de l'instrumentation)
Maintes œuvres orchestrales classiques et romantiques ne peuvent, sans autres, être jouées de la façon dont elles sont notées. Pour que le sens de l'œuvre devienne compréhensible, il faut au moins adapter la dynamique. Souvent même des interventions dans l'instrumentation sont nécessaires. Ceci vaut particulièrement pour les symphonies de Robert Schumann. Michael Gielen discute ici des retouches de Gustav Mahler et de George Szell.

Von Michael Gielen

Es gibt keine objektiv richtigen Aufführungen, und es ist eine Binsenwahrheit, dass jedes aufzuführende Werk durch die Person des Interpreten, bei Orchestermusik durch den Dirigenten, gefiltert wird und dass dieser nach seinem Verständnis den Text interpretiert. Diese Subjektivität ist nicht nur unausweichlich, sondern auch notwendig, weil die Werke ihren Sinn nicht von selber hergeben.

Das erste Gesetz jeder Darstellung ist die Deutlichkeit. Die klassischen und romantischen Komponisten haben aber nicht immer so notiert, dass der Sinn eines Stücks deutlich würde, wenn es «blind» (oder taub) so gespielt wird, wie es dasteht. Wenn bei Beethoven oder Schubert alle *ff* spielen, weil es dasteht, kommt ein Unsinn heraus. Es gibt keine sinnvolle Aufführung eines Orchesterwerks, in der nicht zumindest die Dynamik adaptiert wird. Jede solche Änderung ist eine Retusche. Ein ty-



Beispiel 1

pisches Beispiel ist die Stelle T. 99 ff. im Scherzo der IX. Symphonie von Beethoven (*Beispiel 1*). Wenn man es spielt, wie es dasteht, wird das Wichtigste, die thematische Substanz in den Holzblässern, verdeckt von der rabiaten Begleitung der Streicher, die immer wieder den ersten Takt des Scherzos wiederholen. Ich glaube, man kann getrost sagen,

solch eine Aufführung wäre sinnlos, obwohl doch denkbar wäre, dass Beethoven die Substanz durch die «Begleitung» verschleiern wollte. Zumindest müssen wohl beide Ereignisse gleichwertig zu hören sein.

Bei der meist kleinen Streicherbesetzung zu Beethovens Zeit stellte sich das Problem gar nicht. Auch war das Blech schwächer als heute. Heinrich Schenker empfiehlt in seinem Buch über die IX. Sinfonie diese radikale Kur in seiner Polemik gegen Richard Wagners Instrumentalretuschen. Er hat aber zugegeben, dass die Hörgewohnheit des historisch gewachsenen Orchesters heute so stark ist, dass die Hörer von einer Aufführung in kleiner Besetzung enttäuscht wären. Deshalb schlägt er vor, dass Streicher und Blech in viertaktigen Wellen *ff-diminuendo* spielen sollen, also der 1., 5., 9. Takt *ff* und dann jeweils *diminuendo*. Das ist sicherlich kein geringer Eingriff — aber er macht die Struktur klar. Richard Wagner hatte empfohlen, was heute allgemeine Praxis geworden ist, nämlich die Hörner zur Verstärkung der Holzbläser heranzuziehen — und evtl. sogar die Trompeten. Unser Stilgefühl, das auch eine subjektive und geschichtsbedingte Kategorie ist, sagt, dass einerseits die Streicher laut bleiben müssen, weil sonst der Charakter der Stelle — eben das Rabiate — verloren geht, andererseits die Trompeten zu hell, zu trivial klingen würden. Die Retusche der Wahl ist also das Mitspielen der Hörner mit den Oboen, eine Oktave tiefer, und zwar *gerade so laut* als nötig zur Verdeutlichung.

Bei der Symphonik Schumanns lässt sich nun eine besondere Beziehung zwischen Aufführungspraxis und Werktreue nachweisen, die zu dem Schluss führt, dass die höhere Werktreue darin besteht, die Partitur zu verändern, um Gestalt und Sinn der Musik zu verdeutlichen. Im Abstand von ca. 50 Jahren haben Gustav Mahler und George Szell in die Instrumentation eingegriffen im Bestreben, Schumann, den sie liebten, zu dienen. In Schumanns Symphonik

Lebhaft $\frac{d}{=}\frac{66}{8}$

Beispiel 2

steht Gelungenes neben Stellen, wo die Ideen nicht deutlich zur Darstellung gelangen. Ganz gelungene Sätze sind z.B. der langsame Satz aus der II. oder der es-moll-Satz aus der III. Diese Sätze wurden weder von Mahler noch von Szell angerührt.

In den Beispielen, die folgen, sind einige der Veränderungen der beiden genannten Dirigenten zu sehen. (Die Originale setze ich als allgemein zugänglich voraus.) In Mahlers Fassung der III. (*Beispiel 2*) steuern Oboen und Klarinetten auf das c' im 3. Takt zu, das bedeutend verstärkt wird als Höhepunkt der Phrase, auch das 1. Horn hilft dazu, und die Flöten spielen eine Oktave höher. Bei Schumann sind sie unhörbar. Für die Artikulation wird der Hauptstimme ein *sf* auf der zweiten Note (die schwächer ist) und eine Pause hinzugefügt, die den Ansatz der 3. Note hörbar macht. In der Basslinie wird jedesmal

vor dem punktierten Rhythmus die Note verkürzt. Dadurch kommt der thematische Rhythmus $\frac{d}{.} \frac{d}{.} \frac{d}{.} \frac{d}{.}$ heraus. Die Zeichnung ist deutlicher. Mahler lässt die 2. Violine und Viola zum Teil eine Oktave höher spielen, der Klang wird aufgelichtet und das c im 3. Takt weiter verstärkt. Schliesslich beachte man die Veränderung der Trompeten und Pauken. Nach nur einem Takt wird die Farbe ausgespart und dadurch der Klang bunter, abwechslungsreicher. Wenn alle immer spielen, tendiert der Klang zum Grau.

Zur Bezeichnung dessen, was in *Beispiel 3* geschieht, möchte ich den Begriff der poetischen (im Gegensatz zur nur verdeutlichenden) Retusche einführen. Es handelt sich hier um eine Änderung der Klangfarbe, die zugleich eine Änderung des poetischen Gehalts der Stelle mit sich bringt. Schumann hat gegen Ende der Durchführung eine Scheinreprise komponiert, d.h. dass vor dem offiziellen Wiedereintritt des ersten Themas dieses schon erscheint, wenn auch auf der Dominante – und das entpuppt sich gleich als falscher Alarm, weil eine neue Steigerung dann zur endgültigen Reprisen

Beispiel 3

se führt. Bei Schumann spielen die Hörner diese Stelle «offen», stark. Mahler jedoch lässt sie «gestopft» spielen, was der Stelle einen gespenstischen, irrealen Charakter gibt, als hätte er da an die Loreley oder eine andere Phantasymagie gedacht. Um die Wirkung der gestopften (daher leisen) Hörner zu unterstützen, verdünnt er den ganzen Klang; er reduziert die Geigen auf die Hälfte und lässt Flöten und Oboen überhaupt schweigen. Nachdem die gestopfte Stelle vorbei ist, spielen Hörner, Fagotte und Klarinetten leise weiter, so dass der Effekt der grossen Steigerung, die zur Reprise führt, aufgespart wird. Eine andere Situation finden wir bei der IV. Symphonie vor. Nach einer ersten Fassung, die schon 1841 aufgeführt wurde, hat Schumann selber eine zweite erstellt, die neben kompositorischen Änderungen eine weitgehend neue, kräftigere Instrumentation aufweist. (Brahms zog übrigens die 1. Fassung wegen ihrer poetischen und lyrischen Qualität vor.)

Beispiel 4a

Beispiel 4b

Beispiel 4c

Beispiel 5

Im Vergleich (*Beispiel 4a/b*) sehen wir in der 2. Fassung eine verdoppelte Geschwindigkeit der Streicherbewegung, einen prägnanteren Bläsersatz und eine «dichtere» Komposition. Auch das schien den Dirigenten nicht eindeutig genug, und Weingartner fügte den Holzbläsern noch die Trompeten hinzu (*Beispiel 4c*).

Im zweiten Beispiel (5) aus der 1. Fassung ist alles einfach, geradezu volksliedhaft gehalten, die Melodie ist nicht stark instrumentiert und die Begleitung besteht hauptsächlich aus dem ostinaten Motiv a aus dem 1. Thema. In der 2. Fassung (die in jeder gedruckten Partitur leicht zugänglich ist) ist die Melodie viel stärker instrumentiert, in den hier angeführten Taktten wird sie von beiden Geigengruppen (+ Oboen) statt nur von den Holzbläsern gespielt, das Ostinato-Motiv ist verschwunden und stattdessen eine neutrale Begleitfigur aufgetreten, so dass die ganze Aufmerksamkeit auf die Melodik gelenkt wird.

An Beispielen aus der II. Symphonie möchte ich im Vergleich Retuschen von Mahler und Szell aufzeigen. Mahlers Retuschen zu Anfang (*Beispiel 6*) beziehen sich auf die Farbe: Während im Original das Hauptthema vom 1. Horn, den beiden Trompeten und der 1. Posaune gespielt wird, lässt Mahler nur die Trompeten das Thema spielen und gibt beiden Hörnern den Pedalton, der im 2. Horn zu schwach war. Die Streicher lässt er «*sul tasto*» (am Griffbrett) spie-

Corni in C.^{a2}
Trombe in C.^{pp}
Violino I. *Griffbrett*
Violino II. *pp Griffbrett*
Viola. *pp*
Violoncello. *pp*
Contrabasso. *pp*

Beispiel 6

len, was dem Klang Materialität wegnimmt. Ähnlich wie bei den gestopften Hörnern in der III. ändert sich die poetische Situation durch die Retusche. Die Stelle klingt bei Mahler zugleich nackter und intimer.

Im nächsten Beispiel (7) übernimmt Szell, der Fanatiker der Deutlichkeit, erst mal Mahlers Retuschen, geht dann aber weiter: Während im Original ein recht globaler Klang stattfindet, in dem sich die Ereignisse gegenseitig totschlagen, werden die wichtigen Sachen unterstrichen, und es wird gleichzeitig durch andere Massnahmen Platz geschaffen, um die wichtigen Ereignisse zu Gehör zu bringen. Szell lässt die 2. Geigen mit den ersten spielen, ihr früheres indifferentes Tremolo fällt weg. Hörner und Trompeten erhalten am Ende ihres ersten Motivs ein *fp*, das Platz schafft für eine Phrase der Holzbläser, die im Original ziemlich untergeht. Es handelt sich dabei um eine Permuta-

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tr.
Timp.
Tromp. *poco a poco cresc.*
Tim.
col V.T.

Beispiel 7

tion des Hauptmotivs der Streicher (Umkehrung T.1, 5.Viertel bis T.2, 3.Viertel), die in der Überleitung zum Allegro (T. 39ff) deutlich in Erscheinung tritt. Diese Retuschen zur Deutlichkeit sind notwendig, gerade weil an dieser Stelle die grösste Aufregung herrscht, bei reicher Gestaltung der Komposition.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tr.
Tromp. *poco a poco cresc.*
Tromp. *sempre cresc.*
Cor. *pp cresc.*
Violin I. *Allegro, ma non troppo*
Violin II. *pp cresc.*
Viola. *poco a poco cresc.*
Violoncello. *pp cresc.*
Double Bass. *p.a.p. cresc.*
sempre cresc.
poco a poco cresc.
sempre cresc.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tr.
Timp.
Violin I. *p cresc.*
Violin II. *pp cresc.*
Viola. *div.*
Violoncello. *p <*
Double Bass. *bz*

Beispiel 8

Beim Hauptthema des 1. Satzes (der II. Symphonie) hat man im Original den Eindruck, dass immer alle spielen. Vielleicht gerade, weil das Thema stark von einem einzigen Rhythmus beherrscht ist, fanden die beiden bedeutenden Dirigenten, dass die Farbe nicht so lange ein und dieselbe sein dürfe und haben eingegriffen (*Beispiel 8*). Sie haben während der ersten acht Takte die Bläser schweigen lassen; diese kommen ab dem 9. Takt zur Verstärkung hinzu. Die erste Note des Themas in den ersten Geigen, die den Abschluss der Einleitung bildet, gehört nicht zum Thema und wird deshalb weggelassen, weil sie gleichzeitig in den Bratschen erscheint. So dann lassen beide Dirigenten die Streicher *pp* anfangen, und im Verlauf der Steigerung hat Szell dann auch noch die einzelnen Streicherstimmen geteilt, sie spielen in Oktaven, der Klang wird aufgelichtet und doch zugleich dichter. Der Bläsersatz ab 9. Takt ist bei Mahler und Schumann identisch.

Szell fand das nicht deutlich genug und hat deshalb den Klarinetten mehr thematische Noten gegeben und an einer

Janáčeks intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien

Lettres intimes de Janáček,
Leipzig et Vienne 1879/80

Stelle (12. Takt) die Trompeten die Dominante anstatt der Tonika spielen lassen. Da das g tiefer gelegt ist als das c, wird Platz geschaffen für die Ereignisse, die darüber im Holz stattfinden. Man darf sich hier fragen, ob das Resultat einen gravierenden Eingriff in die Harmonik rechtfertigt. (Einige seiner Retuschen gehen auf Weingartner zurück.) Das mag Anlass zu einer Reflexion sein. Mahlers Retuschen haben oft einen anderen Charakter als die von Szell. Der grosse Komponist greift anders ein als ein «Nur»-Dirigent. Über die poetischen, also inhaltlichen, und klangfarblichen Veränderungen, die ich erwähnt habe, hinaus, hat Mahler im Scherzo und im Finale gravierende Eingriffe in die kompositorische Substanz gemacht. Da präsentiert sich dann die Problematik der Retuschen in einem anderen Licht. In der Rückführung (T. 290-299) des Scherzos, dieses Perpetuum mobiles, zu seiner Reprise, die bei Schumann in ununterbrochener Bewegung abläuft, hat Mahler Kommas und Ritardandi eingefügt, die die Musik erst zum Stokken und dann zum Stillstehen bringen, bevor die Reprise einsetzt. Im Finale ist er noch weiter gegangen: Er hat einige Teile (Takte 399-422, 438-441, 492-507, 528-559) ganz gestrichen – sozusagen die Praxis des Opernkapellmeisters – und hat mit der Eliminierung eines einzelnen Taktes (515) auch in die Periodik eingegriffen. Von unserem heutigen Werktreueverständnis her gesehen, sind das barbarische Massnahmen. (Wir würden wohl die von ihm eingeführte Es-Klarinette und die Tuba im Finale der IX. Beethoven nicht anders empfinden.)

Szell hat all seine Retuschen nur in den Dienst der Deutlichkeit der Zeichnung der Motive und Themen Schumanns gestellt. Aber er ist darin so weit gegangen, dass manchmal die Klanglichkeit der Schumannschen Symphonik verlorengeht, und die Musik geradezu nach Beethoven klingt. Anders gesagt: War soviel Zeichnung intendiert bei einem malerischen Entwurf? Das zeigt sich im

folgenden, letzten Beispiel (9) aus dem 1. Satz der II. Die Stelle besteht aus zwei Abschnitten. Im ersten sehen wir einen Dialog der Geigen mit einem aufsteigenden Motiv a. Im *crescendo*, in der Steigerung gehen die 2. Geigen verloren, weil sie in einer zu tiefen Lage spielen. Bei Szell verstärken die 2. Geigen die ersten in der unteren Oktave und die Antwort wird von den Bratschen gebracht, die bisher nur Harmonik gespielt haben. Im zweiten Abschnitt werden gegenübergestellt ein kurzes aufsteigendes Motiv b und ein längeres c. Das aufsteigende Motiv b ist sehr verstärkt worden, indem die 2. Violinen und die Bratschen es mitspielen. Bei der 3. Wiederholung des Motivs c, wo Schumann nur die 1. Geigen und die Bassinstrumente spielen lässt, wodurch eine Art Loch entsteht, spielen nun alle tieferen Streicher, von den 2. Violinen abwärts. Bei den Bläsern sind die Änderungen vielleicht noch deutlicher. Das Motiv b wird von den Oboen verstärkt; in den längeren Motiven (c) schweigen die Oboen, wodurch ein bis jetzt ganz verdecktes Motiv der Klarinetten und Fagotte zum Vorschein kommt, eine Art Ruf (d). Die Fagotte spielen statt langer, rein harmonischer Noten jetzt pulsierende, ausdrucksvolle Synkopen; die Hörner spielen nicht alles *forte*, sondern *piano-crescendo-forte*. Ohne Zweifel hört man mehr Details.

Über das Mass an anzuwendenden Retuschen wird jeder Dirigent anderer Meinung sein. Ganz ohne zumindest dynamische Retuschen ist für mich keine klassische oder romantische Orchestermusik denkbar – ich meine Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, natürlich nicht die instrumentationstechnisch viel raffinierteren Romantiker wie Berlioz oder Liszt zum Beispiel. Den Puristen sei gesagt, dass es ja z.B. am Klavier keinen Akkord gibt, und sei es der unschuldigste Dreiklang, der nicht durch Betonung entweder der Oberstimme, des Basses oder der Mittelstimme «retuschiert» wird...

Michael Gielen



Beispiel 9