

Mit Theodor Leschetizky in der Klavierwerkstatt

Einleitung

Diese Arbeit ist als Begleitung zu meiner beim schwedischen Label BIS auf SACD-Tonträger erschienenen Einspielung der Klavierwerke opp. 36, 38, 43, 44 und 47 von Theodor Leschetizky konzipiert.

Sie soll, wie der Titel andeutet, einen Einblick geben in die „Werkstatt“ des Pianisten, wobei sich dies natürlich nicht auf allgemeine pianistisch-handwerkliche Grundlagen bezieht noch ein Leitfaden zur Erarbeitung der in Rede stehenden Werke sein soll. Mit „Werkstatt“ bezeichne ich vielmehr Erläuterungen zu meinen Erwägungen und Auffassungen betreffend Details der Darstellung der Werke.

Dies kann zunächst hier und da meine Interpretation erhellen. Für Personen, die an eigener Erarbeitung der hier behandelten Stücke (oder auch anderer Leschetizky-Werke) interessiert sind, mögen sich außerdem potentiell lohnende Anregungen und Hinweise ergeben. Einige meiner Gedanken haben überdies allgemeine pianistische bzw. musikalische Relevanz.

Wie die Einspielung selbst, so geht auch diese kleine Abhandlung auf den entsprechenden Vorschlag des Vorsitzenden der Deutschen Leschetizky-Gesellschaft, Herrn Burkhard Muth, zurück.

Ihm sei auch an dieser Stelle mein sehr herzlicher Dank ausgedrückt, für diese so wertvollen Anregungen sowie die darin auch zum Ausdruck kommende Wertschätzung meines pianistischen Wirkens. Ein ebensolcher Dank gesellt sich hinzu für die Übernahme des Verlags dieses Textes.

Die meisten Leser werden wahrscheinlich auch meine SACD-Einspielung vorliegen haben, in deren Booklet sich einleitende Worte zur überragenden Bedeutung Theodor Leschetizkys finden.

Für die Leserschaft ohne Zugriff auf den Tonträger steht zwar zu vermuten, dass es sich weitgehend ohnehin um derart fachlich interessierte Personen handelt, dass es hier näherer Information zur Person Leschetizkys eigentlich nicht bedarf.

Aber im Blick auf einen — ebenso willkommenen und geschätzten — etwa verbleibenden Leserkreis außerhalb der beiden vorgenannten Gruppen sei in gebotener Kürze noch eingeführt in die historische Persönlichkeit, die Gegenstand von Einspielung und Büchlein ist. Dazu mag mein erwähnter, einleitender Text aus dem SACD-Booklet dienen, den ich hier übernehme und der auch ein wenig meinen eigenen Weg zu Leschetizky beleuchtet.

Theodor Leschetizky (1830-1915) ist ein Gigant der Klavierspielgeschichte.

Gebürtig aus dem galizischen Łancut (damals österreichischer Teil Polens) und in Wien Schüler von Simon Sechter in Komposition und Carl Czerny im Klavierspiel, startete Leschetizkys steile Karriere als erfolgreicher Klavierlehrer bereits ab seinem 14. Lebensjahr. Insbesondere nach der Übersiedlung nach St. Petersburg im Jahre 1852 kamen glanzvolle Erfolge als Pianist in Russland und weiteren europäischen Ländern hin-

zu, die wiederum Leschetizkys Popularität als Lehrer beförderten und in eine Berufung als Leiter der Klavierabteilung am 1862 etablierten St. Petersburger Konservatorium mündeten. 1878 nach Wien zurückgekehrt, konzentrierte er sich zunehmend auf seine pädagogische Tätigkeit, die ihn immer stärker zum international renommierten und gesuchten Mentor für Scharen von Pianisten werden ließ: zum, neben Liszt, berühmtesten und bedeutendsten Klavierpädagogen, der einflussreich und prägend für ganze Pianistengenerationen wurde.

Wer sich also professionell und ernsthaft mit dem pianistischen Metier auseinandersetzt, wird unweigerlich dem Namen Leschetizkys begegnen. Meine Bekanntschaft mit ihm erfolgte, gegen Ende der 1970er Jahre, indirekt. Dieser Weg dürfte bei Leschetizky die übliche Art des Kennenlernens sein. Denn im Gegensatz zu Liszt, dessen eigene Kompositionen bereits in der Klavierspielausbildung omnipräsent sind, spielen Leschetizkys Werke die marginale Rolle von Quasi-Raritäten in Ausbildung und Konzertbetrieb. Bei mir war es damals insbesondere die Beschäftigung mit Ignaz Friedman (1882-1948), die mich mit Leschetizkys Namen in Kontakt brachte, in dessen Eigenschaft als Friedmans Lehrer.

Die hier zutage tretende Bedeutung Theodor Leschetizkys für die pianistische Welt in Gestalt einer Wirksamkeit durch seine Schüler inspirierte mich später zu meiner 2009 erschienenen CD „Die Leschetizky-Schule“. Sie porträtiert vier Schüler Leschetizkys mit einem Ausschnitt aus deren Kompositionen.

Ein Projekt mit Leschetizkys eigenen Klavierwerken wäre aber vermutlich auf längere Sicht kaum in der Agenda meiner Pläne für Klavieraufnahmen aufgetaucht, hätte es nicht die diesbezügliche Idee der Deutschen Leschetizky-Gesellschaft gegeben.

Ihr Vorsitzender Burkhard Muth war auf meine „Leschetizky-Schule“-CD aufmerksam geworden und teilte mir brieflich seine Begeisterung für Thematik und Pianistik jener Aufnahme mit. In einem nachfolgenden Telefonat stellte er mir die Idee einer neuen Leschetizky-Einspielung vor und brachte hierfür — auch in Anknüpfung an meine erwähnte frühere CD — meinen Namen ins Spiel. Leschetizkys Werke führten, so Muth, besonders auf dem europäischen Festland immer noch ein unberechtigtes Schattendasein.

Meine anfänglich noch bestehende Reserve gründete sich auf das erwähnte Faktum des „Schattendaseins“: Trotz aller professionellen Kenntnis und Wertschätzung betreffend die Bedeutung Leschetizkys waren mir dessen Klavierwerke nur rudimentär bekannt. Dass da Schätze zu heben waren, insbesondere in Leschetizkys späterem Klavierwerk, wurde mir erst bei näherer Durchsicht seiner Werke bewusst.

Hinsichtlich der getroffenen Auswahl an Werken waren drei Leitlinien maßgeblich.

Zunächst beabsichtigte ich, komplette Opera einzuspielen, also mehr systematisches „Korsett“ an die Aufnahme anzulegen als es bei einer freien Zusammenstellung einzelner Klavierstücke der Fall wäre. Zweitens sollte die Breite des dem Publikum in Aufnahmen zugänglichen Leschetizky-Schaffens vergrößert werden, d.h. zumindest der überwiegende Teil der Einspielungen sollte Material präsentieren, das am (heutigen) Markt noch nicht in Aufnahmen erhältlich war.

Entlang dieser zwei Vorgaben gaben dann persönlich-geschmackliche Präferenzen den letzten Ausschlag, insbesondere die Konzentration auf das sehr inspirierte Spätwerk.

Die vielen inhaltsreichen und schönen Details dieser Werke zu erfassen, ist eine Aufgabe für das geneigte Ohr des Hörers der Aufnahmen. Werkübergreifend möchte ich nur

hinweisen auf einen mir wichtigen Aspekt des Klavierstils, der m.E. einen essentiellen Teil der Noblesse dieser Stücke ausmacht:

Dass Leschetizky selbst eminenter Virtuose war, verleugnen die Werke nicht, sie enthalten beachtliche Anforderungen an den Ausführenden und transportieren natürlich auch die Freude an virtuoser Pianistik. Aber nirgendwo sehe ich bloßes „Virtuosengeklingel“ im Sinne eines letztlich leeren „Show-Off“ von Tastenbeherrschung um ihrer selbst willen. Dies ist ein bedeutender Unterschied, der übrigens nach den Aussagen der Zeitzeugen auch Teil von Leschetizkys Klavierpädagogik gewesen ist. Vielmehr zeigt sich die Entfaltung instrumentaler Möglichkeiten als organischer Teil des dem jeweiligen Stück inhärenten Konzeptes aus musikalischen Ideen und pianistischen Spielformen, aus denen das einzelne virtuose Element gleichsam zwanglos erwächst und in die es sich in dienender Funktion einbettet.

Zum Schluss dieses einleitenden Abschnitts sei noch kurz etwas zu Abfolge und Struktur der folgenden Kapitel angemerkt.

Im Zuge der beabsichtigten Parallelität von SACD-Einspielung und Büchlein habe ich mich dafür entschieden, in den nachfolgenden Erörterungen zu den einzelnen Werken nicht die Reihenfolge der Opusnummern zugrundezulegen, sondern die (aus „dramaturgischen“ Gründen vorgenommene) partiell abweichende Abfolge der Einspielung zu verwenden.

Behandelt wird also zuerst Leschetizkys op.38, danach folgen opp.36, 43f. und 47.

Wie eingangs angesprochen, mag es den einen oder anderen Leser geben, dem die SACD nicht zur Hand ist, weshalb ich meine im dortigen Booklet enthaltenen allgemeinen Bemerkungen zu den Werken jeweils auch hier übernehme. Eine kurze allgemeine „Verortung“ der Werke scheint mir angebracht und auch ansprechender als ein unmittelbarer Einstieg in die jeweiligen (Un-) Tiefen des Notentextes.

Wo im folgenden Text Seitenzahlen der Leschetizky-Werke in Bezug genommen werden, handelt es sich immer um die in der jeweiligen Notenausgabe gedruckten Zahlen.

Zwei Klavierstücke op.38

Die zwei die Opusnummer 38 tragenden Kompositionen weisen stilistisch in unterschiedliche Richtungen. Zeigt sich das zweite Stück in der Tradition Frédéric Chopins als vielschichtige, großangelegte Konzert-Mazurka, so repräsentiert das Menuetto capriccioso das zeitliche Umfeld in dessen Eigenschaft als Epoche der starken Rückbesinnung und Neubelebung, bezogen auf barocke Stilistik und Formsprache. Angestoßen durch Felix Mendelssohn Bartholdys Aktivitäten in der Wiederentdeckung und -aufführung von Werken Johann Sebastian Bachs, brachte das 19. Jahrhundert eine zunehmende Wertschätzung der barocken Musiktradition, die nahezu in eine Omnipräsenz des „Alten Stils“ mündete, in Gestalt unzähliger Bearbeitungen barocker Originalwerke ebenso wie im Bereich von spät- und nachromantischen Originalkompositionen.

Leschetizky trägt mit dem Menuetto dieser Zeitströmung Rechnung, aber es wird auch deutlich, dass die Barock-Renaissance keine bloße Stilkopie beinhalten möchte. Der „Alte Stil“ wird im Spiegel der fortentwickelten Harmonik sowie instrumentalen Klangfülle und Virtuosität der Spätromantik präsentiert. Dies zeigen bereits die Außenteile des Menuetts und erst recht der stark kontrastierende Mittelteil, der eine rein romantische, übrigens fast Brahms'sche Aura verströmt.

Op.38 Nr.1: Menuetto capriccioso

1) Im Menuett begegnet dem ausführenden Musiker gleich zu Beginn eine grundlegende Problematik. Die Rede ist von Metronom-Tempoangaben seitens der Komponisten.

Dass solche Angaben immer nachrangig sind gegenüber einer konträr liegenden, eigenen festen Tempoauffassung, sei gleich einmal festgestellt. Der ausführende Künstler ist nicht willenloser Musikwiedergabe-Automat, sondern eigenständiger Mittler zwischen Komponist und Hörer. Dass er diese Verantwortung mit Sorgfalt auszufüllen hat, ist das Korrelat dieser Rolle.

Über die Priorität der eigenen Tempo-Auffassung wird denn auch kaum ernsthafter Disput entstehen, sofern man von dieser Maxime diejenigen Bereiche ausnimmt, in denen es nicht nur um musikalische Aspekte geht, sondern wo das Tempo maßgeblich auch einen Standard der technischen Ausführung repräsentiert, der unabdingbar Teil von Inhalt und Zweck des jeweiligen Werkes ist. Um hierfür eines aus unübersehbar vielen möglichen Beispielen zu nennen: Es fände ein Verweis auf die eigenständige Interpretationsrolle sicher keine Gegenliebe, wenn damit der Pianist als Prüfungs- oder Wettbewerbskandidat seine Tempowahl bei „langsamen“ 132 4teln pro Minute in Chopins Etüde op.10,2 begründen wollte; in einem Werk also, für das ein Tempo von 144 als Standard gilt.

Ob in der angesprochenen Untergruppe der technisch standardbildenden Tempi allerdings ausnahmslos jede *historische* Tempoangabe — vom Komponisten oder einem Herausgeber — den *heutzutage* relevanten technischen Standard markieren sollte, ist noch einmal eine andere Frage, die hier aber zu weit führt.

Vom somit statuierten, prinzipiellen Nachrang der Tempoangabe des Komponisten unbenommen, ist diese Angabe aber in jedem Falle eingehender Prüfung wert. Nicht ohne Grund sprach ich zuvor vom Nachrang gegenüber einer eigenen „festen“ Tempoauf-

fassung. Auf dem Weg zu solcher Festigkeit ist die Würdigung des komponistenseitig notierten Tempowertes ein notwendiger Schritt. Ein zweiter wird häufig in einem Prozess bestehen, nämlich dergestalt, dass sich die eigene Tempoauffassung im Rahmen der Arbeit am Stück noch eine Zeit lang verändert.

Liegt nach alledem das „eigene Tempo“ weitgehend fest und ergibt sich eine Diskrepanz zur Komponisten-Notierung, so kann sie minder stark und letztlich mit einem Achselzucken quittierbar sein, aber auch gravierender, also von einem Kaliber, bei dem — pointiert formuliert — auch beim besten Willen ein deutliches Kopfschütteln über das vornotierte Tempo verbleibt.

Die potentiellen Ursachen der Diskrepanz sind vielgestaltig.

Geschmackliche Differenzen zwischen Komponist und Interpret kommen in Betracht, aber auch technische Aspekte. Unter Letzteren sind übrigens nicht nur Unterschiede (zwischen Komponist und Interpret) in den klavierspielerischen Kenntnissen oder Fähigkeiten zu verstehen, sondern auch etwaige klavierbautechnische Veränderungen im Vergleich mit den zur Zeit des Komponisten gebräuchlichen Instrumenten. Eine Tempoangabe, die für gängige Instrumente der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) — mit deren signifikant leichterem Mechanik und geringerem Tastentiefgang — bereits als virtuos-ambitioniert konzipiert war, bedeutet für den heutigen Interpreten eine spieltechnisch viel größere und somit grenzwertigere Herausforderung als sie es zur Zeit des Komponisten war.

Selbst innerhalb des modernen Flügelbau-Standards können sich übrigens aus mechanischen Differenzen immer noch relevante Tempounterschiede ergeben. Ich erinnere lebhaft, wie relativ mühelos mir 152 Minuten-4tel — partiell sogar mehr — in der o.g. Chopin-Etüde op.10,2 von der Hand gingen, als ich dieses Stück in einem Hauskonzert bei meinem Kölner Professor aufführte, der einen mechanisch ziemlich „leichtfüßigen“ Bechstein-Flügel (2,03m) besaß. Und wie demgegenüber das 144er-Tempo schon „erarbeitet“ werden musste, wenn ein bestimmter, recht schwergängiger Steinway C hier in meinem Heimatkreis zu bespielen war (den ich Anfang der 1980er selbst einweihte und auf dem ich öfter aufgetreten bin).

Dieser Steinway wurde wiederum getoppt von einem in einer süddeutschen Stadthalle stehenden, modernen Petrof (volle Konzertlänge), auf dem ich Ende der 1990er Jahre einmal einen Klavierabend gab. Jener Flügel ist mir als der kraftzehrendste, schwergängigste in Erinnerung, den ich bisher gespielt habe. Reichlich virtuose Bearbeitungen von Rachmaninoff bis Godowsky usw. hatte ich darzubieten, und an einem heißen Julitag (bei geräuschbedingt ausgeschalteter Klimaanlage) musste da schon einigermaßen „geackert“ werden. Mit der für Pianisten ja essentiellen Adaptionfähigkeit und genügenden Kraftreserven wurde es nichtsdestoweniger ein perfektes und schönes Konzert, aber vor Ort hörte ich, dass der Flügel dort als eine Art „Pianisten-Schreck“ bekannt und dass eine japanische Kollegin deswegen sogar einmal mitten in ihrem Auftritt weinend von der Bühne gelaufen sei. Hätte ich damals Chopins op.10,2 zu spielen gehabt, so wäre vermutlich aus dem 144er- eher ein 138er-Tempo geworden...

Zwei weitere mögliche Ursachen für Diskrepanzen bezeichnen Situationen, in denen — im Gegensatz zu den bisher angesprochenen Fällen — die Metronom-Notation gar nicht die (wahre) Tempo-Intention des Komponisten wiedergibt.

Hier kommt *erstens* eine Ungenauigkeit im vom Komponisten benutzten Metronom in

Betracht. Mein Kölner Professor machte mich einst auf diesen Aspekt aufmerksam. Heutige quartzgesteuerte Metronome sind in ihrer Präzision nicht zu vergleichen mit den Uhrwerken früherer, mechanischer Metronome; und je weiter man zeitlich zurückgehen muss, desto virulenter wird die Möglichkeit einer Abweichung, der realiter gar keine oder eine geringere Differenz in der beiderseitigen Tempoauffassung zugrundeliegt.

Zweitens sei noch ein Gesichtspunkt innerhalb des unmittelbaren Schaffensprozesses des Komponisten in den Blick genommen. Manche Metronomangaben entstehen möglicherweise in einer Art von „Schaffensrausch“, einer „Hitze des kompositorischen Gefechts“ in dem Sinne, dass sie einer späteren, distanzierten Prüfung durch den Komponisten selbst nicht standhalten würden (aber aus dem einen oder anderen Grund unkorrigiert bleiben). Dabei mag es mehrheitlich um Tempoübertreibungen nach oben gehen, möglich ist aber durchaus auch das Gegenteil. Ebenso wie beim gerätebedingten „Falsch-Tempo“, so repräsentiert auch in diesen Fällen die notierte Metronom-Zahl gar nicht die eigentliche Tempovorstellung des Komponisten.

Diese letzte Gruppe von Fällen kann übrigens im Detail viel weniger amüsant oder aufregend sein als es die Bezeichnung „Schaffensrausch“ nahelegen mag. Es kann z.B. lebensnah-simpel so sein, dass der Komponist auf die Schnelle ein für den Anfang nettes und konsensfähiges Tempo notiert und dabei unterlässt, dieses Tempo für das gesamte Stück bzw. den gesamten von diesem Tempo abgedeckten Teil des Stücks zu überprüfen. Was am Anfang in Ordnung ist, kann sich musikalisch oder spieltechnisch ganz anders darstellen, wenn beispielsweise plötzlich der zwei- oder dreifach so schnelle Notenwert zu spielen ist und sich kein vorheriger „Bremsvorgang“ rechtfertigen lässt.

„Vorsicht“, so möchte man dem Komponisten zurufen, „wir müssen das Rennen bis zum Ende durchhalten“... Ich komme hierauf noch bei den beiden Stücken op.47 zurück.

Dass der „Schaffensrausch“ in der einen oder anderen Form Realität ist, dafür gibt Max Reger (1873-1916) ein prominentes Beispiel. Der Komponist bekannte selbst, dass manche seiner Tempi in einer kompositorischen Rage entstanden seien (wobei der „Rausch“ bei ihm mitunter vielleicht auch in direkterem als nur dem übertragenen Sinn zu verstehen ist...). Ebenfalls überliefert ist die im Rahmen des Dortmunder Reger-Festes 1910 geäußerte Bitte Regers an den jungen Pianisten und Organisten Gerard Bunk (1888-1958), er möge Regers Sachen „net so schnell“ spielen, „auch wenn’s anders dasteht“.

Zurück zum Menuetto capriccioso, das Anlass zu diesen theoretisch-systematischen Erwägungen gibt: Was auch immer unter den vorgenannten Möglichkeiten die hier zugrundeliegende Ursache der gedruckten Temponotation sein mag, jedenfalls sehe ich im Verhältnis zur eigenen Auffassung eine bereits mein Kopfschütteln hervorrufende Abweichung bei den Außenteilen.

Das notierte Außenteil-Tempo — 198 Minuten-4tel — ist technisch noch darstellbar, versetzt das Stück aber aus meiner Sicht schon in den Bereich einer Karikatur und ist allemal deutlich entfernt von der Vorstellung eines kapriziösen Menuetts.

2) Das Menuetto steht, wie in der Vorbemerkung zu op.38 erwähnt, in der Linie der damals zeitgemäßen Barock-Renaissance, und diesen Gedanken fortspinnend, erlaube ich mir auf der ersten Seite in der Wiederholung eine kleine Freiheit in puncto Dyna-

mik: Als Reverenz an barocke Interpretations-Usancen spiele ich den Anfang der Wiederholung zurückgenommen, ändere also Leschetizkys auch für die Wiederholung gültige *f*-Notation in ein *,2da volta: mp`*.

3) Interessant ist die Beobachtung, dass Leschetizky in beiden Segmenten der Außenteile bei Oktavgängen einige Noten klein drucken lässt.

Eine musikalische Motivation für die Alternative liegt nicht vor, sondern der Spieler bekommt hier schlicht das Angebot, die pianistische Ausführung durch Weglassen der kleingedruckten Noten zu erleichtern, nämlich an den betreffenden Stellen nur die Ober- bzw. Unterstimme ohne Oktavierung zu spielen.

Dieses Alternativangebot zeugt von einem m.E. bemerkenswerten pianistisch-handwerklichen Pragmatismus. Ein maßgeblicher Grund für diese „Bodenhaftung“ Leschetizkys mag in seinem klavierpädagogischen Hintergrund zu erblicken sein. Nichtsdestoweniger finde ich es erstaunlich, dass sich hier jemand Gedanken um mögliche Ausführungserleichterungen macht und solche direkt anbietet, der nicht nur selbst gestandener Virtuose ist, sondern sich auch in seiner Schülerschaft von Mengen schon hervorragend ausgebildeter, teils sogar höchstkarätig-virtuoser Pianisten umgeben sieht. Es scheint, als wolle Leschetizky den potentiellen Adressatenkreis seines Stückes ein wenig vergrößern oder vorbeugend weniger potenten Spielern die Entscheidung ersparen zwischen Abstandnahme von der Ausführung oder unautorisiertem, erleichternden „Ausführungspfusch“.

4) Auf S.3 ist zu ergänzen der Akzent in Zeile 2, letzter Takt, li. Hand.

Denn warum gerade hier — angesichts der vorherigen, parallel gelagerten Akzente — ohne Akzentuierung gespielt werden sollte, ist nicht ersichtlich. Die Wiederholungsstelle in der Reprise des A-Teils (S.11) ergibt kein gegenteiliges Argument, da dort sämtliche Akzente fehlen, wozu noch weiter unten Stellung zu nehmen ist.

5) Mit gleicher Begründung sind auch Staccato-Punkte als fehlend einzustufen und zu ergänzen auf S.4, Takte 6 u. 9 (jeweils re. Hand).

6) S.4, Takt 1, verlangt dem Interpreten eine vernünftigerweise nicht zu leistende Aufgabe ab: Die Bassoktave soll auch im zweiten Takt weiterklingen.

Natürlich könnte man das Pedal bis über Takt 2 hinweg halten. Aber dass der daraus resultierende „Klangbrei“ keine diskutable Lösung wäre, versteht sich wohl von selbst, und das Pedalaufhebungs-Zeichen am Beginn des Taktes 2 zeigt, dass auch Leschetizky dieses Vorgehen sicher nicht im Sinn hatte.

Es scheint also, dass der Komponist sich mit dem Erlöschen der Bassoktave zum Beginn des zweiten Taktes abfand.

Man könnte — unter Missachtung des Pedalaufhebungs-Zeichens — einen sehr schnell ausgeführten Pedalwechsel zum Beginn des Taktes 2 erwägen, weil ein solcher das rudimentäre Fortklingen von stark angeschlagenen Basstönen mit einer ausreichenden Klangsäuberung in den höheren Registern kombinierbar macht, indem die längeren Bass-Saiten für ein vollständiges Erlöschen des Tons längere Dämpfungszeit benötigen als die kürzeren Saiten höherer Lagen.

Der beschriebene Effekt ist aber mit einer gewissen Wirkungsbandbreite behaftet, anders gesagt mit einer nicht hundertprozentigen Anwendungssicherheit: Denn die klangbestimmende Schnelligkeit des Pedalwechsels unterliegt naturgemäß einer ge-

wissen Varianz, von etwa hinzukommender relativer Ungewohntheit eines im Konzertbetrieb zu bespielenden fremden Instrumentes gar nicht zu reden.

Schließlich ist auch einzuwenden, dass diese Lösung voraussetzt, dass das neu getretene Pedal den ganzen Takt 2 hindurch gehalten werden müsste, da die Bass-Oktave einen weiteren Pedalwechsel ganz sicherlich nicht mehr nennenswert überdauern würde. Aber mit den Staccati der re. Hand harmoniert ein solches durchgehendes Pedal in Takt 2 nur unbefriedigend, wie auch Leschetizkys Pedalaufhebungs-Anweisung für diesen Takt andeutet.

Es gibt eine bessere Lösung in Gestalt eines Kompromisses. Zwar lässt sich die *Oktave* nicht halten, aber deren *oberer Ton*.

Ein kleiner Trick — falls man es so nennen möchte — ermöglicht dies und damit dasselbe Ergebnis wie in den Takten 4, 6 und 8, wo ohnehin keine Bass-Oktave zu spielen ist und der Bass daher mechanisch über den ersten Takt hinaus gehalten werden kann.

Der Kunstgriff liegt schlicht im Anschlagen der Bass-Oktave und einem nachfolgenden stummen Fingerwechsel vom Daumen auf den fünften Finger der li. Hand. Von Letzterem gehalten, kann das obere ‚c‘ der Bass-Oktave fortbestehen, völlig gleichgültig, wie die Pedalführung des Taktes 2 gewählt wird, welche dann auch den Staccati der re. Hand Rechnung tragen kann.

7) S.5 macht in Takt 3-4 etwas stutzig. Soll die re. Hand wirklich übergebunden werden?

Der Es-Dur-Akkord am Anfang des Taktes 4 ist Kulminationspunkt der ‚ff‘-Stelle und klangliche Grundlage des Folgenden. Ihn sozusagen in die Quinte als Oberstimme abspringen zu lassen (die ja akustisch viel präsenter wäre als der vom Vortakt fortklingende obere Ton), erscheint etwas eigenartig.

Die Vermutung eines Druckfehlers entsteht, und der Blick in die Reprise des Außenteils bestätigt diese Vermutung: S.13 notiert in Takt 5-6 keine Überbindung, sondern setzt den Bogen nur innerhalb des Taktes 5 als Legato-Bogen zwischen dem in der Dominanttonart B-Dur als Quart-Vorhalt fungierenden ‚es‘ und seiner Auflösung in der Dominant-Terz. Auf der Takt-1 des Folgetaktes wird der volle Es-Dur-Akkord angeschlagen, inclusive des Spitzentons.

8) Am Ende der S.5 tritt eine verbale Spielanweisung auf, die einem bei Leschetizky öfter begegnet, die aber eine gewisse Verwunderung und zunächst auch eine leichte Unsicherheit hervorrufen mag. Da findet sich das Wort ‚Pausa‘.

Spätestens wer den lockeren, sehr eigenwilligen Sprachgebrauch in den Werken des australisch-stämmigen Pianisten und Komponisten Percy Grainger (1882-1961) vergleichend in Betracht zieht, wird Leschetizkys verbale Spielanweisungen sicherlich als tradiert und klassisch ansehen. Weitestgehend sind sie dies auch, aber mit seiner Vorliebe für die ‚Pausa‘-Anweisung verlässt er diesen Rahmen.

Neben der hier in Bezug genommenen Stelle taucht diese Direktive noch fünfmal in op.43,1 sowie zweimal in op.47,2 auf (in letzterem Stück als ‚lunga pausa‘ und ‚lange Pausa‘).

Die erwähnte anfängliche Verunsicherung besteht in der Frage: Soll da wirklich eine Pause stattfinden, im engeren Sinne des Wortes?

Der Blick auf die hiesige Stelle (also S.5 des Menuetts) oder auch auf jene beiden in

op.47,1 (S.7 unten und S.15 oben) macht aber klar, dass kein Aussetzen in Rede steht, sondern dass verbal dasjenige ausgedrückt wird, wofür in der Notenschrift eine Fermate steht.

Denn an diesen Stellen soll der Klang durchgehend sein, also über die ‚Pausa‘-Stelle hinaus liegen bleiben, wie jeweils entweder aus den Noten selbst oder der Pedalnotation deutlich wird. Die ungewöhnliche Weisung kann also (nur) den Zweck einer Längung haben, womit sie natürlich — wie eine Fermate auch — ebenso auf einer tatsächlichen Spielpause auftauchen kann. Letzteres passiert denn auch in op.43,1 auf S.5 und 8.

Die angesprochene Verwunderung gründet sich darauf, dass zum einen das Fermate-Zeichen zur Verfügung steht (ohne potentielle Verunsicherung über den gewünschten Effekt zu verursachen) und dass zum anderen Leschetizky obendrein an den meisten seiner ‚Pausa‘-Stellen eben eine solche Fermate auch noch verwendet.

Offenbar sollte auf die dort also quasi doppelt angeordnete Fermatenwirkung ganz besonders hingewiesen werden, oder vielleicht liebte Leschetizky auch einfach nur diese besondere Spielanweisung.

9) Ab S.10 findet — von der ‚sf‘-Anweisung auf dem ersten Akkord abgesehen — eine exakte Reprise des A-Teils statt, ohne dessen Wiederholungen selbstverständlich. Derlei ist bei Leschetizky eher selten, meist finden sich in seinen Wiederholungsteilen leichte Veränderungen.

Exakt ist die Reprise hier allerdings auch nur

— zum einen bei Interpretation der unter 7) erwähnten Bogensetzungsdifferenz als Druckfehler und

— zum anderen, wenn man das oben schon erwähnte Fehlen der Akzente in Zeilen 1 und 2 auf S.11 nicht als von Leschetizky intendierte Differenz begreift, ebenso wie das Fehlen des Akzentes beim ‚gis‘ auf S.12, mittlere Zeile, Takt 2.

Eine Unterschieds-Absicht ist m.E. aber selbst in Sachen dieser Akzente eher nicht anzunehmen, sondern die Erklärung dürfte rein äußerlich darin zu finden sein, dass die Reprise des A-Teils ohne Staccato-Punktierungen auskommt. Letztere sind durch die generelle ‚staccato‘-Anweisung am Anfang der Reprise ersetzt; und wiewohl formell hiervon nicht erfasst, fielen wohl auch die angesprochenen Akzentzeichen diesem Vorgehen „zum Opfer“. Insbesondere im Falle des ‚gis‘ auf S.12 hätte überdies die hypothetische Annahme einer tatsächlich beabsichtigten Varianz so relativ wenig substantiellen musikalischen Wert, dass die rein schreibtechnische Erklärung der fehlenden Akzente mir die logischere zu sein scheint.

Ein gewisser Interpretationsspielraum verbleibt allerdings, denn wer anderer Auffassung ist, könnte darauf verweisen, dass das Fehlen der Akzente kein konsequent durchgehaltenes ist, indem auf S.13 in Zeilen 2 und 3 plötzlich doch wieder Akzente gesetzt sind.

10) Geht man hier von exakter Reprise aus, so ist dieser Fall bei Leschetizky eher eine Ausnahme, da — wie erwähnt und wie noch bei anderen Stücken zu sehen sein wird — Detail-Veränderungen in wiederholenden Teilen oder Passagen die Regel bilden.

Dies gibt bereits an dieser Stelle Anlass zu einer allgemeinen, grundlegenden Fragestellung: Wo immer man in der Musik Detailänderungen findet und diese nur sehr rudi-

mentär sind, mag dem Ausführenden die Frage kommen, ob man es nicht mit schlichten Übertragungsfehlern zu tun hat, also mit eigentlich beabsichtigter Identität und einer bloß ungenau notierten Repetition des Textes.

Soweit es sich nur um begründbar offensichtliche Fehler bei Akzidentien oder Bogen-
setzung u.ä. handelt, ist der Fall klar. Wir werden im weiteren Verlauf dieses Büchleins
noch verschiedentlich auf derlei Fälle stoßen.

Weniger einfach aber ist es, wo die Differenz zwar von sehr geringer Reichweite ist,
aber doch eine musikalisch-inhaltliche Änderung beinhaltet, die durchaus auch als sol-
che gewollt sein kann.

Dass der ausführende Musiker dazu neigen wird, sich die Annahme einer in Wirklich-
keit beabsichtigten Identität bei bloßer Schreib- oder Druckungenauigkeit zu wün-
schen, ist verständlich: Denn es geht hier zum einen meist nur um Fälle rudimentärer
Differenzen mit nahezu keiner oder zumindest recht geringer musikalisch-klanglicher
Auswirkung, und zum anderen bräuchte die identische Behandlung des Wiederholungs-
teils eine gewisse Arbeitsvereinfachung mit sich.

Das Gebot sauberer handwerklicher Ausführung überwiegt aber diesen verständlichen
Wunsch und legt nahe, mit der Annahme der nur irrtümlichen, schreib- oder druckfeh-
lerbedingten Differenz zurückhaltend zu sein. Anders formuliert: Angemessen er-
scheint es, eine Ausgangsvermutung zugunsten einer gewollten Differenz anzuneh-
men.

Diese Vermutung kann natürlich entkräftet werden, sei es in der Analyse der
Einzelfallumstände oder unter Heranziehung übergeordneter Aspekte, für die z.B. aus
anderen Werken des betreffenden Komponisten zu gewinnende Hinweise in Betracht
kommen.

Aber die „Beweislast“ — um es juristisch auszudrücken — liegt eben auf der Seite der
Annahme der ungewollten, nur irrtümlichen Differenz, nicht umgekehrt.

Das Menuetto capriccioso gibt Anstoß zu dieser Erörterung, weil es genau für diese
zwei Seiten der Medaille ein Beispiel ist, nämlich sowohl die angesprochene Ausgangs-
vermutung bestätigt als auch einen Fall der Entkräftung dieser Vermutung darstellt.

Zunächst zum *erstgenannten Aspekt*, also der Vermutung zugunsten intendierter Dif-
ferenz bei Notationsabweichungen. Dieser Grundsatz beansprucht, wie gesagt, m.E.
bereits generelle Gültigkeit, wird aber — sollten insoweit noch Zweifel bestehen — je-
denfalls für den Komponisten Leschetizky u.a. durch das Menuetto untermauert.

Denn hier lässt schon die in der Reprise des A-Teils erfolgte Andersnotierung des (in
der Sache identischen) Staccatos — nämlich durch ‚staccato`-Anweisung anstelle von
Staccato-Punkten — darauf schließen, dass Leschetizky offenbar Wiederholungen mu-
sikalischen Materials als bewussten Akt neuerlichen Niederschreibens begriff und be-
handelte.

Warum?

Geht man, wie ich, von exakter Reprise aus, so wäre es doch ein viel einfacheres und
zeitsparenderes Vorgehen für den Komponisten gewesen, den erneuten A-Teil schlicht
mit der Anweisung ‚da capo al fine` auszuführen (wie man es in derlei Fällen anderswo
auch häufig antrifft). Die Differenz bei der Notation des Staccato hätte es dann nicht
gegeben.

Selbst wer aber die oben diskutierte Akzentsetzungs-Differenz als tatsächliche inhaltli-

che Differenz lesen wollte, müsste trotzdem feststellen, dass die angesprochene Änderung der Staccato-Notation mit den Akzenten nichts zu tun hat und dass Leschetizky sich diesbezüglich die Niederschrift der A-Teil-Repetition also dennoch — trotz der dann angenommenen Änderungsabsicht bei den Akzenten — viel leichter hätte machen können; eine Anweisung der exakten Repetition des A-Teils an den Notensetzer hätte ausgereicht, ergänzt um den Verweis auf die Änderung bei den Akzenten. Die Änderung der Staccato-Notation hätte auch dann nicht stattgefunden.

Leschetizky hat also, dies lässt sich hieraus folgern, repetierende Abschnitte oder Teile innerlich erneut durchdacht und nachvollzogen, anstatt sie als bloße Repetition abzuhaken. Und wenn dem so ist, dann folgt daraus eine deutliche Bestätigung, dass — jedenfalls bei ihm — eine musikalisch-inhaltliche Text-Varianz, auch wenn sie klein ist, bis zum Beweis des Gegenteils nicht als bloßer Übertragungsfehler, sondern als gewollte Differenz anzusehen ist.

Der erwähnte „Beweis des Gegenteils“ bringt dann die *zweitgenannte Seite* der Medaille ins Spiel.

Das Menuetto liefert auch für diese Seite zwei Beispiele, indem — oben unter 7) bzw. 9) — die Differenzen in Bogen- und Akzentsetzung in der A-Teil-Reprise als (Ausnahme-) Fälle bloßer Schreibungenauigkeit begründet wurden.

Op.38 Nr.2: Mazurka-Impromptu

1) Die charakteristischen 16tel-Pausen in den Takten 1-6 und allen nachfolgend entsprechenden Stellen lasse ich hörbar werden.

Leschetizky hat diese Pausen eigens notiert (anstatt die vorhergehende 8tel-Note zu punktieren), macht aber mit der durchgehenden Pedalnotierung in Takten 2-4 diesen Effekt zumindest weitgehend zunichte.

Meine Präferenz zugunsten des Notentextes und gegen den Pedaltext gründet sich auf die hieraus resultierende Akzentuierung des Mazurka-Schwungs, die doch auch Leschetizky offenbar im Sinn hatte. Auf Letzteres lässt nicht nur die akribische Notierung der Pause schließen, sondern im Wege des Umkehrschlusses auch der quasi als B-Teil fungierende ‚cantando‘-Abschnitt ab S.4 unten (bzw. an späteren entsprechenden Stellen, S.10 usw.): Hier fehlt nämlich die Pause, vielmehr werden — passend zur intendierten Kantabilität — punktierte 8tel verwendet. Und sobald aber die rustikale Ausgangsstimmung wiederkehrt, also auf S.5 in Zeilen 3 und 4 sowie generell nach Rückkehr zum A-Teil ab S.6 unten, sind erneut die Pausen gesetzt.

Die hiermit offensichtliche klangliche Intention würde mit einer durchgehenden Pedalisierung konterkariert, Leschetizkys entsprechende Pedalnotierung ist also m.E. zu korrigieren.

2) Aus gleichem Grund ziehe ich auch eine Hörbarmachung bei den 16tel-Pausen im ‚Risoluto‘-Teil ab S. 7 Mitte (u. Parallelstellen) vor. Von Leschetizkys Pedalführung ist also entsprechend abzuweichen, denn sie überspielt die Pause in der Pedalnotierung u.a. des ersten und achten Taktes des ‚Risoluto‘.

Ausnehmen möchte ich von dieser Interpretation der Hörbarmachung der Pause allerdings auf S.7 sowohl den Takt 4 der vorletzten Zeile als auch den letzten Takt der Seite (und spätere Parallelstellen). Denn diese Takte spielen auf ihre jeweiligen halben Noten hin im Sinne eines kurzen Innehaltens, eines Interims-Ruhepunktes; bei der

ersten der beiden genannten Stellen wird dieser „Zwischenhalt“ noch verstärkt durch die Fermate auf der halben Note. Diesen halben Noten durch Pedalwechsel das jeweilige Bass-Fundament aus der Takt-1 zu entziehen, würde nach meinem Geschmack zu einem unpassend dünnen klanglichen Ergebnis führen, was bei der zweitgenannten Stelle (also S.7 letzter Takt) noch besonders gilt, weil deren halbe Note eine dann quasi schwebende Sextakkord-Harmonie bilden würde.

3) Ein inhaltlich zwar etwas anders gelagerter, aber ebenfalls unter dem Stichwort des Konflikts zwischen Pedal und Pause zu verortender Fall ist die 4tel-Pause nach dem Glissando unten auf S.3: Aus meiner Sicht sollte auch diese nicht „zerstört“ werden — sie ist überdies durch Fermate gelängt —, so dass das Pedalaufhebungszeichen auf der letzten Note der Seite ans Ende des Glissandos vorzuverlegen ist.

4) Das Glissando zum Ende der S.3 stellt eine beachtenswerte Idee Leschetizkys dar, die übliche Glissando-Gestaltung auf den weissen Tasten immerhin ansatzweise in Richtung einer Chromatik auszuweiten: Die am Glissando unbeteiligte li. Hand spielt zu diesem Zweck auf schwarzer Taste — hier jeweils ‚b‘ — sowie zeitlich auf das Glissando abgestimmt in Letzteres hinein.

In seiner Fledermaus-Paraphrase nach Johann Strauß greift übrigens Leopold Godowsky diesen Ansatz erweiternd auf und lässt die li. Hand das rechtshändige Aufwärts-Glissando mit einer parallelen pentatonischen Skala auf den schwarzen Tasten begleiten; damit ist die auf der Klaviatur bestmögliche Illusion eines chromatischen Glissandos komplett.

Hier bei Leschetizky kommt neben der klanglichen „Verdichtung“ des Glissandos aber auch noch ein wichtiger funktional-harmonischer Aspekt hinzu. Denn das Glissando ist Teil einer Harmonie auf der Basis von ‚c‘. Diese beschließt den Einleitungsteil und leitet zum ersten Hauptteil in der Grundtonart über. Da man sich in F-Dur befindet, ist der erwähnte Einleitungs-Schlussakkord ein Dominantakkord, der — passend zu seiner Überleitungsfunktion in die Grundtonart — die kleine Sept hinzubekommt, also ‚b‘ (Leitton von oben zur Tonika-Terz). Dieser Ton ist zwar vorn in der halben Akkordnote bereits präsent, aber Leschetizky erhält diese klangliche Qualität der Dominantsept durch die Addition der ‚b‘-Noten auch im Glissando zusätzlich und in klanglich sehr wirkungskräftiger Weise.

Aus einem harmonisch neutralen Glissando wird so eine in den Dominantseptakkord eingepasste Skala, die man als eine F-Dur-Tonleiter „de luxe“ ansprechen könnte: klanglich durch das zusätzliche ‚h‘ chromatisch verdichtet und durch die glissando-Ausführung tempomäßig gegenüber einer normalen Tonleiter potenziert.

5) Um bei Glissandi zu bleiben...

Die ‚8va‘-Indikation in den Zeilen 2f. der S.6 ist jeweils bis *incl.* der nachfolgenden Takt-1 geführt. Ist dies gewollt oder ein Druckfehler?

Die Frage mag sich angesichts dessen stellen, dass die Kantilene des dem Glissando nachfolgenden Taktes — mithin das Thema des ‚cantando‘-B-Teils — in dieser Gestaltung um den zusätzlichen Oktavabstand auseinandergerissen wird. Und die an sich üblichen ‚loco‘-Anweisungen zur Klarstellung der Beendigung einer Oktavversetzung helfen nicht, da sie hier komplett fehlen.

Aber der vergleichende Blick auf spätere Passagen macht deutlich, dass kein Druckfehler vorliegt, sondern die Oktavversetzung sich in der Tat jeweils auch auf die 1 des Fol-

getaktes erstrecken soll:

Denn sowohl an der Parallelstelle im letzten Takt der Zeile 1 auf S.11 als auch im Takt nach dem ‚*velocissimo*‘-Lauf auf S.12 zeigt der jeweils gedruckte Fingersatz (Daumen) eindeutig, dass auch noch die Takt-1 nach oben oktavversetzt gewollt ist. Wäre sie nämlich nicht versetzt, sondern ‚*loco*‘ zu spielen, dann trüge sie nicht den bloßen Daumen-Fingersatz, sondern denselben stummen Fingerwechsel von 1 auf 4, den Leschetizky nach den Glissandi auf S.5 vorsieht; letztere Glissandi reichen jeweils nur eine Oktave weniger weit nach oben, weshalb dort die folgende Takt-1 tatsächlich so wie notiert zu spielen ist und der erwähnte stumme Fingerwechsel infrage kommt.

Des Weiteren enthalten die späteren Glissando-Passagen (S.11) und der erwähnte Lauf auf S.12 in den jeweiligen Folgetakten eine Klarheit schaffende ‚*loco*‘-Bezeichnung auf der Takt-2. Diese Anweisung bestätigt, dass die Takt-1 noch eine Oktave weiter oben liegen soll.

6) Ab S.6, vorletzte Zeile, wird der akzentuiert-rhythmische A-Teil erstmals wiederholt, ein zweites Mal dann auf S.10.

Diese Wiederholungen sind ein Beispiel für die bei Leschetizky in derlei Situationen verbreitet vorkommenden, kleineren Varianten im Text.

Hier stellt man solche fest in den beiden ersten Takten der Wiederholung (li. Hand), ebenso auf der gleichen Seite (also S.6) im vorletzten Takt (li. Hand auf der Takt-3), ferner auf S.7 im vierten Takt (fehlende Pause) sowie zweite und dritte Zeile (Rhythmik, Ausweitung in höhere Oktav), und schließlich auf S.10 in der zweiten Zeile (hier fehlend: *Arpeggio* und *Rallentando*-Anweisung).

Ebenfalls ein Beispiel für kleine oder kleinste Veränderungen in einer Wiederholung: S. 5 und S.11, jeweils letzter Takt. Nur das übergebundene ‚*a*‘ der li. Hand fehlt in der Wiederkehr der Stelle, eine kleine Ursache mit — relativ hierzu — großer Wirkung, da ein anderer Fingersatz der li. Hand fällig wird.

7) Zur Annahme eines bloßen Druckfehlers (und nicht einer gewollten Textvarianz) hingegen neige ich im Takt 1 der dritten Zeile auf S.8: Hier fehlt ein *Legato*-Bogen zwischen den 16tel- und den ihnen folgenden 8tel-Terzen.

Eine Artikulation der 16tel als ‚*staccato*‘ wäre beim gegebenen Tempo ohnehin von vergleichsweise geringer Wirkung, und an allen anderen vergleichbaren Stellen ist der *Legato*-Bogen gesetzt, s. S.7, Zeile 4, Takt 3 sowie S.9, Zeile 2, Takt 3 und schließlich S.13, drittletzter Takt.

8) S.5, letzte Zeile — und entsprechend S.11 unten als Wiederholungsstelle — sind interessant darin, dass sie doppelt kontrapunktisch angelegt sind (in der Oktave): Beide Stimmen fungieren nacheinander jeweils als Ober- wie auch als Unterstimme, tauschen also ihre Rollen.

Innerhalb der romantischen Klaviermusik findet sich ein bekanntes Beispiel für diese Technik im Walzer op.39 Nr.16 von Johannes Brahms (1833-97).

Quatre Morceaux pour Piano op.36

Auch die vier Klavierstücke op.36 präsentieren sich in hoher stilistischer Varianz, ja muten geradezu wie ganz unterschiedliche Persönlichkeiten an.

Schaut man auf die Widmungen, so wird diese Vielfalt näher greifbar. Die Zueignung der Stücke erfolgt an Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Adolph Henselt sowie Leschetizkys Schülerin und zweite Ehefrau, Annette Essipoff.

Und diese Adressierungen sind hier nicht nur Ausdruck von Würdigung und Ehrerweisung, sondern korrespondieren ganz deutlich mit dem musikalischen Inhalt: Denn offensichtlich porträtieren die Stücke den jeweiligen Widmungsträger in einer (aus Leschetizkys Sicht) markanten kompositorischen bzw. interpretatorischen Eigenheit oder Affinität.

Op.36 Nr.1: Aria

1) Auf S.3 findet sich im ‚poco rubato‘-Teil ein Notationsfehler, jeweils im dritten Takt der vorletzten und letzten Zeile in der re. Hand: Die Mittelstimmen-8tel auf der Takt-1 ist unpunktiert geschrieben, muss aber punktiert sein. Denn offensichtlich ist als rhythmische Struktur eine solche von 6x 16tel gegen 3x 8tel beabsichtigt, da die 16tel keine Triolenzeichen tragen.

(Anders ist es — zum Vergleich — auf S.4 in Takt 1 und 2, wo eine Triolenkennzeichnung erfolgt und die 8tel also duolisch gedacht sind, mit dem Effekt einer „2 gegen 3“-Rhythmik zwischen re. und li. Hand.)

2) In der am Ende des Stückes alternativ offerierten, kürzeren Variante begegnet uns Leschetizky wieder — wie oben bei op.38,1 — in seiner bemerkenswerten Facette des sehr pragmatischen Herangehens an kompositorische Inhalte.

War es dort die anheimgestellte Ausführungserleichterung in Oktavgängen, so ist es hier sein Blick auf die musikalische Wirkung des geschriebenen Textes, nämlich offenbar sein Gedanke, die Schlusstakte könnten — in der Variante der 1:1-Repetition vom Anfang — auf den einen oder anderen ein wenig länglich wirken.

Diese innere Anbindung an die Praxis des ausführenden Künstlers ist angenehm zu beobachten, ganz gleich ob man in der konkreten Frage Leschetizkys Einschätzung teilt oder nicht.

Übrigens nehme ich in meiner Aufnahme das Kürzungsangebot des Komponisten an...

Op.36 Nr.2: Gigue (Canon à deux voix)

1) Die Gigue ist — wie das Menuetto aus op.38 — ein Beispiel für das spätromantische Faible für die barocke Formenwelt, das Komponieren „im alten Stil“, zumal diese Gigue noch zusätzlich in die Gestalt eines echten Kanons gegossen ist.

2) Im ersten Takt ist die Artikulation leicht falsch bezeichnet. Der Legato-Bogen muss bis zur zweiten 8tel (und nicht nur über die beiden 16tel) reichen, so wie es an allen anderen gleichartigen Stellen notiert ist, u.a. in der Wiederholung auf S.9 oben.

3) Ähnliche, leichtere Textfehler finden sich auch hinsichtlich des verschiedentlichen

Fehlens von Staccato-Punkten. Beispielhaft-stellvertretend seien hier genannt die Takte 1 und 4 der Zeile 2 auf S.8 (jeweils in der li. Hand).

4) Die Wiederkehr des A-Teils ist ein erneutes Beispiel für Leschetizkys Neigung, Wiederholungen oder wiederholende Segmente eines Stücks nicht 1:1 auszuführen. Hier gibt es allerdings nur relativ geringe Variation, im Bereich der Dynamik. Noch weniger Varianz weist der B-Teil in seiner Wiederholung auf, dort handelt es sich nur um fehlende sforzati in der vorletzten Zeile der S.13, Takt 2.

5) Der Erwähnung wert erscheint mir Leschetizkys Vorschlag, in den jeweils ersten Takten der A- und B-Teile die den 16tel-Repetitionen folgenden 8tel teils mit li. Hand (A-Teile) bzw. re. Hand (B-Teile) abzunehmen.

Das ist pianistisch zwar nicht zwingend — es sei denn vielleicht bei sehr kleinen Händen und Anwendung eines Fingerwechsels 5-4 auf den 16teln —, es interessiert aber deshalb, weil es einen informativen Schluss über diesen konkreten Fall hinaus zulässt. Leschetizkys schon im Zusammenhang mit dem Menuetto op.38,1 beobachtete Toleranz gegenüber handwerks-erleichternden Vereinfachungen wird auch hier wieder deutlich. Wobei es beim Menuetto allerdings um notentextlich verändernde Vereinfachung ging, hier demgegenüber nur um etwaige Ausführungs-Vereinfachung durch Anwendung bestimmten Fingersatzes.

Dass Leschetizky auch diesen letzteren Fall bedachte und im Text adressierte, wirft ein erneutes Schlaglicht darauf, dass erfahrener Pragmatismus offensichtlich selbstverständlicher Teil seines pianistischen Alltags war, und es ist überdies eines Komplimentes wert für Offenheit und Unprätentiosität!

Denn sehr wohl könnte ich mir vorstellen, dass manch' anderer Komponist oder Herausgeber in vergleichbarem Zusammenhang vielleicht unterhalb der „Offenbarungsschwelle“ bliebe, d.h. eine Fingersatz-Erleichterung zwar auch anwenden, aber im Notentext den Mantel des Schweigens über sie breiten würde...

Op.36 Nr.3: Humoresque

1) Auch hier sind einige Textfehler zu verzeichnen.

Staccato-Punkte fehlen z.B. auf S.14 in Zeile 3, Takt 2, oder S.15 im vorletzten Takt in der li. Hand.

An letztgenannter Stelle muss auch ein Kreuz-Vorzeichen beim ‚f‘ hinzugesetzt werden (richtigerweise also: ‚fis‘), denn offensichtlich ist nicht eine verminderte Sept der Dominanttonart (Gis-Dur) gewollt, sondern ein normaler Septakkord, so wie in der harmonisch parallel gestalteten Stelle in Takt 2 der Zeile davor (auf der dortigen Dominanttonart E-Dur). Wäre wirklich ‚f‘ gewollt, hätte Leschetizky überdies sicher auch prophylaktisch-klarstellend ein Auflösungszeichen gesetzt, da im Takt vorher ‚fis‘ zu spielen ist.

Ebenfalls fehlend: ein Kreuz-Vorzeichen auf S.15, vorletzte Zeile, letzter Takt beim ‚f‘ der li. Hand, das als ‚fis‘ zu lesen ist; die li. Hand imitiert offensichtlich um eine 8tel verschoben die Oberstimme, die Annahme eines ‚f‘ hat demgegenüber nichts für sich und begegnet ebenfalls zusätzlich dem Argument, dass anderenfalls ein Auflösungszei-

chen vorhanden wäre, da in der re. Hand zuvor das ‚fis‘ vorkam (ebenso in der li. Hand im vorhergehenden Takt).

Zu korrigieren ist schließlich der Legato-Bogen auf S.16, mittlere Zeile, letzter Takt. Er ist bis zur letzten Note geführt, aber in Parallele zu allen anderen derartigen Stellen ist natürlich bereits die vorletzte 8tel der Bogenendpunkt und abgesetzt zu spielen.

2) Die Humoresque bestätigt die schon erwähnte Neigung Leschetizkys zu kleinerer Varianz in wiederholenden Passagen.

Hier zeigt sich dies auf S.15, im Vergleich zwischen Takt 2 und dem in wiederholender Funktion auftretenden Takt 6, jeweils in der ersten 4tel: Takt 2 setzt eine c-moll-Harmonie, Takt 6 C-Dur.

Dass Letzteres nicht ein bloßer Druckfehler ist, zeigt der Umstand, dass auf der zweiten 4tel des Taktes 6 die Alteration des ‚e‘ zum ‚es‘ eigens angeordnet ist; wäre das ‚es‘ bereits auf der ersten 4tel gewollt, hätte es dieser Anweisung nicht bedurft, so wie auch Takt 2 diese naturgemäß nicht auf der zweiten 4tel enthält, da sie bereits auf der ersten 4tel erfolgt ist.

3) Die Pedalführung in den letzten beiden Takten des Stückes hat mich anfänglich ein wenig Überwindung gekostet.

Dies ist bewusst pointiert formuliert. Was faktisch hinter der Aussage steckt, ist der Umstand, dass mir bei der Arbeit am Stück zunächst immer quasi wie von selbst eine andere Spielweise von der Hand ging (oder man möchte besser sagen „vom Fuss“): ein abgesetztes Pedal, das die Akkorde des vorletzten Taktes kurz hält und die 4tel-Pausen hörbar macht.

Zum kapriziösen Habitus des Stückes, erst recht im Pianissimo und nach dem ‚staccato-accelerando‘-Aufgang der letzten Zeile, schien mir dies besser zu passen. Aber angehalten durch Leschetizkys konträre Pedalisierungsnotation, entstand bei mir nach einiger Zeit ein Bewusstsein dessen, dass das durchliegende Pedal ebenfalls seinen starken Reiz entfaltet, nämlich gerade durch den darin liegenden Kontrast zur flirrend-flinken Staccato-Passage zuvor.

So bleibt mir in dieser Frage nur die Feststellung, dass den beiden Varianten eine jeweilige Attraktivität eigen ist und dass ich jedenfalls für die Zwecke einer Aufnahme Leschetizkys Notation zu folgen beabsichtigte und dies auch getan habe.

Op.36 Nr.4: La Source

1) Mit der Untertitelung des Stückes als „Etüde“ informiert Leschetizky sehr genau über seine Sicht auf Inhalt und Bedeutung dieses Werkes, und Gleiches gilt für die ebenfalls die genannte Untertitelung tragende Pièce „La Piccola“ op.43,2.

„Etüde“, das ist hier kein wohlfeiler Allgemeinplatz für Stücke mit beachtlicher technischer Schwierigkeit, zu denen ein passender anderer Titel nicht zur Hand war.

Beide Werke führen eine solche andere Bezeichnung in ihrem Haupttitel, der erstrangig gleichsam das poetische Programm dieser zuvorderst als Charakterstücke existierenden Werke vorgibt.

Erst nachgeordnet zeigt der zusätzliche Hinweis im Untertitel treffend eine zweite Ebene an: Die programmatische Klangmalerei ist hier pianistisch in eine sehr stark auf ei-

ne bestimmte Spielform fokussierte Gestalt gegossen und erfüllt dadurch zusätzlich einen speziellen, verstärkten Trainingszweck (in beiden Fällen geht es letztlich um ausdauerndes, nuanciert-kontrolliertes Fingerspiel und ebensolche Pedalführung). Diese Doppelgesichtigkeit der beiden Stücke opp.36,4 und 43,2 kommt in Leschetizkys zweifacher Titulierung informativ und mit Hinweis auf die von ihm beabsichtigte Hierarchie — Priorität für die musikalisch-inhaltliche vor der technischen Komponente — zum Ausdruck.

2) Pedalführung ist immer eine Frage zum einen des persönlichen Geschmacks, zum anderen vor allem auch der individuell vorgefundenen Gegebenheiten von Instrument und Raumakustik.

Bemerkungen zum Pedal sind daher weitenteils unangebracht oder stehen jedenfalls immer unter dem Vorbehalt der jeweils konkreten Situation.

Hier sei aber doch eine Bemerkung erlaubt, weil die Notation am Anfang (Takt 1) eine Pedalisierung vorgibt, die mir persönlich nicht nur als fraglich erscheint, sondern die besonderer Erwähnung wert ist, weil sie für weite Teile des Stückes Relevanz hat und eine grundlegende Entscheidung über die klangliche Ausrichtung der Pedalführung beinhaltet.

Notiert ist ein über drei 4tel hinweg durchgehaltenes Pedal.

Trotz aller impressionistisch ausgerichteten Klangmalerei der Fontänen aus quirlig perlendem, sprudelnden, schäumenden Quellwasser ist hiermit am modernen Konzertflügel die Gefahr von etwas viel „Klangbrei“ verbunden.

Da eine durchgehende 4tel-Oberstimme gesetzt ist, erscheint überdies das nach dem üppigen Pedal der ersten drei 4tel stattfindende komplette „Abbrechen“ des aufgebauten Klangs auf der letzten 4tel (zufolge dortiger Pedalaufhebungsnotierung) nicht nur als sehr unschön, sondern auch als musikalisch unsinnig-unstimmige Verschiedengewichtung innerhalb dieser Oberstimme.

Diskutabel scheint mir eher ein gleichmäßig verteiltes Pedal in halben Noten, eine noch ansprechendere Lösung ist allerdings die die Oberstimme begleitende Pedalführung in 4teln mit einem schnellen, quasi unvollständigen Pedalwechsel (der im 4tel-Abstand den Klang säubert, dies aber nur soweit tut, dass ein fortwirkender Klangteppich aus der jeweiligen vorherigen 4tel bestehen bleibt). Die Frage der Möglichkeit eines solchen „halben“ Pedalwechsels sowie gegebenenfalls seine konkrete Dosierung verweisen aber zurück auf die Eingangsbemerkung, dass Pedalisierung immer auch von individuell vorgefundener Situation abhängt, hier zuvorderst vom Instrument: Ich habe Flügel angetroffen, deren klanglich relevanter Pedalweg so klein war, dass der vorbeschriebene halbe Pedalwechsel in konsistenter, berechenbarer Weise nur noch schwerlich gelänge, weil infolge des kleinen Pedalweges aus der angestrebten „Hälfte“ allzuleicht entweder weitgehend ein „Ganzes“ (= zu starke Klangsäuberung) oder ein „Garnichts“ (= ungenügende Klangsäuberung) würde.

Die genannte Präferenz für den rudimentären Pedalwechsel in 4teln gilt dann vom Prinzip her im gesamten Stück, soweit nicht Ausnahmen geboten sind, für die insbesondere länger liegende Oberstimmen die Grundlage liefern können oder auch das einem üppigeren Pedal besser zugängliche Spiel in den hohen Registern (in denen zum Teil auch sowieso keine Dämpfung mehr stattfindet).

Für ein oberstimmen-motiviert länger liegendes Pedal gibt übrigens gleich schon der

Takt 2 (und seine späteren Parallelstellen) ein Muster ab, denn hier verharrt die Hauptstimme auf einer ganzen Note, die sich finger-mechanisch nicht halten lässt und daher Pedalunterstützung nahelegt, welche wiederum klanglich aber etwas „entschärft“ wird, indem die unter dem liegenden Pedal auszuführenden Taktzeiten 2 und 3 deutlich zurückgenommen (*pianissimo*) zu spielen sind.

Leschetizky sieht dann an diesen Stellen aber auf der letzten 4tel — die an sich ebenfalls noch die ganznotige Oberstimme umfasst — eine Klangsäuberung durch neues Pedal vor, was im Grundsatz in der Abwägung angemessen erscheint: Die Oberstimme ist bereits deutlich schwächer geworden und kann, quasi nur innerlich weiterklingend, gegenüber dem Aspekt der Klangsäuberung als zweitrangig zurücktreten. „Im Grundsatz angemessen“ ist zurückhaltend formuliert, weil der Vorbehalt konkreter akustischer und instrumentaler Verhältnisse hier besonders virulent wird und auch bei diesem Pedalwechsel wieder ein nur „halber“ Wechsel die beste Lösung wäre.

Eine dem Stück angemessene, richtig dosierte Pedalführung, welche Poesie und klanglichen Reiz zu angemessener Geltung bringt, ist eine der beachtlichen Schwierigkeiten, mit denen sich der Pianist in diesem Werk konfrontiert sieht. Auch insoweit gibt es übrigens eine deutliche Parallele zu „La Piccola“ op.43,2.

3) S.24, Zeile 2, notiert die im 4tel-Abstand erklingende Oberstimme in 8teln, während im restlichen Stück bei den 4tel-rhythmischen Oberstimmen auch 4tel notiert sind.

Liegt ein Irrtum in der Notation vor?

Der vergleichende Blick auf die Takte 2 und 4 (und deren spätere Parallelstellen) lässt die Frage verneinen. Auch dort sind nämlich 8tel-Stimmen notiert.

Letztere enthalten zwar im Gegensatz zu S.24, Zeile 2, nicht die Oberstimme, denn diese besteht hier jeweils in der den Takt durchziehenden ganzen Note. Aber die 8tel formieren eine sekundäre, mittlere Stimme, die unter der ganznotigen Hauptstimme fortschreitet; also immerhin eine Stimme mit gehobener Priorität, angesiedelt zwischen der primären Stimme und der gänzlich untergeordneten 16tel- bzw. 32tel-Bewegung.

Durchaus folgerichtig, fehlen daher auf diesen 8teln die Akzente.

Und genau das Fehlen der Akzente gilt ebenso für die 8tel-Stimme in Zeile 2 auf S.24. Leschetizky hat also offenbar auch für diese Stimme — vergleichbar der 8tel-Stimme in Takten 2, 4 etc. — eine reduzierte, mittlere Priorität im Sinn gehabt. Damit ist nicht die dynamische Behandlung gemeint (die hier immerhin ‚mf‘ vorsieht), sondern der strukturell-musikalische Stellenwert. Man könnte von einer Art Interimspassage sprechen, als gleichsam auslaufend-nachklingender Anhang zum Hauptmelodie-Segment der drei vorhergehenden Zeilen (S.23 ab Zeile 3 bis incl. S.24, Zeile 1). Dieser Quasi-„Appendix“ der S.24, Zeile 2, leitet über zur Wiederholung des Materials aus den ersten beiden Zeilen der Anfangsseite, führt mithin zurück zu einem Segment mit oberster Priorität der Hauptstimme.

Die „Nicht-in-4teln“-Notierung in Zeile 2 der S.24 ist demnach in der Gesamtschau des Stückes plausibel und stimmig, fehlende Akzente und 8tel-Notation verleihen der gewünschten Minderpriorität der Oberstimme Ausdruck.

4) Auf S.31 fehlt in den Takten 1 und 3 offensichtlich irrtümlich jeweils ein Akzent auf der 4tel-Oberstimme.

5) Ebenso ein Versehen ist das ‚cis‘ im Takt 3 der S.27 (re. Hand in der zweiten 4tel); es fehlt das Auflösungszeichen zum ‚c‘.

6) Ein weiterer Druckfehler findet sich auf S.29, Zeile 4 Takt 1, wo auf der letzten 8tel die li. Hand in 16teln notiert ist, welche aber natürlich 32tel sein müssen.

7) Abschließend sei noch hingewiesen auf den letzten Takt des Stückes, der zweideutig notiert ist.

Denn die dortigen 16tel werden wie alle sonstigen 16tel notiert, da Letztere auch bereits immer in Kleindruck gesetzt sind.

Wäre aber wirklich ein normaler 16tel-„Stellenwert“ intendiert, hätte man eine zweifach falsche Notation vor sich: Denn dann hätten die 16tel jeweils einen Wert von einer 4tel-Note und verkörperten also die Takt-1 und Takt-4, und es müsste folglich die letzte Note des Stückes, also die Halbe, durch Taktstrich abgetrennt sein; womit diese Note aber — im hier vorliegenden 4/4-Takt — um die Hälfte zu kurz notiert wäre.

Plausibler erscheint daher die Annahme, dass die in Rede stehenden 16tel-Noten als Vorschlag gedacht (nur eben nicht unterscheidbar so notiert) sind. Denn dann stellt erst die 4tel-Note des letzten Taktes die Takt-1 dar sowie die 4tel-Pause die Takt-2, und die halbe Note füllt korrekterweise die letzten beiden Takt-4tel aus.

Für das faktische Spielergebnis macht dies allerdings eher nur in Gestalt der Betonung der Takt-1 einen (zumindest potentiell) hörbaren Unterschied, jedoch nicht oder jedenfalls kaum in der Geschwindigkeit der 16tel. Denn im gegebenen Tempo bedeutet die Interpretation der 16tel als Vorschlag keinen nennenswerten Zusatz an Ausführungsgeschwindigkeit gegenüber den bereits sehr flinken Normal-16teln.

Deux Morceaux pour piano op.43

Südländisches Flair kultivieren die zwei Morceaux op.43. Dies gilt zunächst für „La Piccola“, ein delikat-diffiziles Finger-Exerzitorium, das schon mit seinem italienischen Titel in besagte Richtung weist. Das hier enthaltene Perpetuum mobile erinnert aber überdies auch an die Art der Stücke, die man als „Spinnlied“ — z.B. von Felix Mendelssohn Bartholdy — kennt und weckt daher u.a. auch auf Frankreich bezogene Assoziationen, wozu Spinnlieder unter dem französischen Titel „La Fileuse“ u.a. von Gabriel Fauré und Louis Diémer in den Sinn kommen.

Noch mehr südliche Aura verströmt die „Serenata“, deren Mittelteil nach Leschetizkys expliziter Spielanweisung als Lautenimitation konzipiert ist. Dieses Stück ist einem der später berühmt gewordenen Schüler Leschetizkys gewidmet, nämlich dem aus Russland gebürtigen Mark Hambourg (1879-1960), der ab 1891 bei Leschetizky studierte und 1895 sein Wiener Debüt hatte.

Op.43 Nr.1: Serenata

1) Auf S.3, Takte 4/5 (sowie an den entsprechenden Parallelstellen, S.5, Takte 2/3, u. S.9, vorletzter Takt), setzt Leschetizky Ganztöne im ‚sforzato‘, die von Staccatonoten bzw. -akkorden umspielt werden.

Die taktlange Pedalnotation vereitelt leider weitgehend den schönen Kontrasteffekt zwischen der liegend-durchklingenden Note und den quasi „gezupften“ Staccati, der sich so exzellent in die auch sonst vom Staccato-Grundrhythmus dominierte, tänzerische Serenadenstimmung einpasst.

Dies ist umso bedauerlicher, als das von Leschetizky notierte Pedal unnötig ist: Der liegende Ganzton kann — mit Ausführung aller Staccati — bei entsprechendem Fingersatz manuell gehalten werden, so dass die Staccato-Umspielungen mit kurzem Pedal absetzbar sind.

Auch die in den Staccato-Akkorden teils erneut enthaltene liegende Note (also ‚cis‘ bzw. ‚a‘) könnte hierbei erneut angeschlagen und dann wieder gehalten werden. Insofern allerdings trage ich der von mir veränderten Pedalführung Rechnung und lasse diese den liegenden Ganzton repetierenden Noten innerhalb der Akkorde weg. Für Leschetizky war bei seinem ganztaktigen Pedal das erneute Anschlagen des Ganztons klanglich relativ unerheblich; pointiert gesprochen, ist es im ganztaktigen „Pedal-Brei“ unschädlich. Gibt man der ganzen Note aber in meiner Pedalführung das ihr eigentlich gebührende klangliche Gewicht, so fällt ihr erneutes Anschlagen unschön auf, da ein solches die nunmehr viel deutlicher hervortretende, klanglich homogene Achse des liegenden Tons unterbricht.

Warum Leschetizky die vergleichsweise schlechte Lösung eines ganztaktigen Pedals notierte, ist rätselhaft; möglicherweise übersah er schlicht die bei guter Fingersatzwahl problemlos mögliche mechanische Durchhaltbarkeit der Ganznote. Jedenfalls aber bin ich sicher, dass er im Falle einer Ausführung der betreffenden Stellen in meinem Sinne das erneute Anschlagen des jeweiligen liegenden Tons in einem Staccato-Akkord ebenfalls vermieden und die relevanten Akkorde also ohne jenen Ton geschrieben hätte.

Der letzte Takt der S.9 gibt übrigens ein Gegenbeispiel ab: dafür, wo leider unter den

als abgesetzt notierten Akkorden ein durchliegendes Pedal nötig ist, wie von Leschetizky vorgesehen, dies allerdings auch nur partiell.

Notwendig ist es in der ersten Hälfte des genannten Taktes. Denn hier lässt sich bei aller Suche nach Fingersatzauswegen für Hände im Normalbereich das mechanische Halten der halben Bass-Note bei gleichzeitiger Ausführung der darüberliegenden 8tel-Akkorde in der großen Terz nicht bewerkstelligen. Hände von ganz außergewöhnlichem Kaliber (à la Rachmaninoff) können den Bass mechanisch halten und sollten dann m.E. auch hier, wie vorher beschrieben, mit der Pedalführung den Pausen zwischen den 8tel-Akkorden Rechnung tragen.

Von einer nur partiellen Notwendigkeit eines die Pausen überspielenden Pedals gemäß Leschetizkys Notation sprach ich, weil in der zweiten Hälfte des in Rede stehenden Taktes diese Notwendigkeit bereits wieder beendet ist. Hier kann die Bassnote mechanisch unter den linkshändigen 8tel-Akkorden gehalten werden, weshalb Leschetizkys halbtaktiges Pedal für mich erneut änderungswürdig erscheint: Ein 4tel-Pedal bringt die Pausen zur Geltung und trägt der chromatischen Fortschreitung der Harmonie vom ‚cis‘ zum ‚c‘ Rechnung.

2) Auch die Serenata ist wieder ein Beispiel für Leschetizkys Neigung zu kleineren Variationen in einem vom Grundkonzept her als Wiederholung angelegten Bereich eines Stückes.

Ab S.8 findet eine Reprise des A-Teils statt, aber S.9 zeigt kleine Veränderungen in Takt 2 (re. Hand auf der zweiten 8tel), in Takt 5 (re. Hand auf der sechsten 8tel) und im vorletzten Takt der Seite (re. Hand auf der vierten 8tel).

3) Einige Staccato-Punkte sind auf der S.9 zu ergänzen, sie fehlen offensichtlich nicht im Sinne einer beabsichtigten inhaltlichen Änderung, sondern entweder aus Versehen oder als intendierte notentext-setzerische „Arbeitsersparnis“.

4) Im letzten Takt des Werkes fehlt in der re. Hand auf der zweiten 4tel entweder die übergebundene Sexte (‚a-cis‘) oder eine 4tel-Pause.

Als deutlich plausibler erscheint mir die Annahme einer Parallelität zwischen li. und re. Hand, also die Interpretation der rechtshändigen Sexte nicht in der Dauer einer 8tel, sondern einer punktierten 4tel.

Op.43 Nr.2: La Piccola

1) Wie schon weiter oben zu op.36,4 gesagt, sind Äußerungen zum Pedal meist nur bedingt sinnvoll, aber auch hier scheint mir eine kurze Anmerkung dazu angebracht.

Leschetizky möchte am Anfang im Rhythmus von Zweier-Taktgruppen pedalisieren (je ein Takt mit durchgängigem Pedal, der folgende gänzlich ohne), und später weitenteils in einem eintaktigen Rhythmus (erste Takthälfte unter Pedal, zweite ohne).

Man kann das zwar tun, musikalisch erscheint es aber aus dem prinzipiell selben Grund wie bei op.36,4 fragwürdig.

Denn in den hier angesprochenen Bereichen hat man eine durchlaufende Hauptstimme aus 8teln vor sich, die mit solcher Pedalisierung ohne musikalisch durchgreifenden Grund klanglich deutlich unterschiedlich behandelt würde.

Ein 8tel-Pedal scheint mir daher vorzuziehen, und ebenso wie bei op.36,4 gibt es auch hier im Verlauf des Stückes Ausnahmen, die entweder klanglich oder auch durch längerliegende Hauptstimmen veranlasst sind.

2) S.6, Takt 7, provoziert einen Moment lang den Gedanken an einen etwaigen Druckfehler im Akkord der li. Hand.

Bei näherem Zusehen erweist sich das ‚e‘ im besagten Akkord aber nicht nur als klanglich pikant-raffiniert, sondern auch als musikalisch logisch, da die Harmonie auf diese Weise stärker zum nachfolgenden Des-Dur hinleitet, zu dessen Terz das ‚e‘ einen Leitton darstellt.

Äußerlich-drucktechnisch ergibt sich eine bestätigende Überlegung daraus, dass Lešetizky — hätte er ein ‚es‘ als Teil einer normalen As-Dur-Harmonie gewollt — gar kein Vorzeichen gesetzt hätte, da das ‚es‘ bereits Teil der generellen f-moll-Vorzeichnung ist.

Pastels. Quatre morceaux pour piano op.44

Erneut in breiter stilistischer Palette aufgestellt sind die Klavierstücke op.44. Der Bogen spannt sich — um Eckpunkte zu benennen — von russisch angehauchter Spätromantik im poetisch-versonnenen Prélude bis zur Gigue all' antica, die sich schon im Namen dem bei op.38 erwähnten (und auch in der Gigue op.36,2 in Erscheinung tretenden) Komponieren „im alten Stil“ verpflichtet zeigt, um auf dieser Basis eine virtuose Klaviertoccata zu entfalten. Die Humoresque verströmt im Mittelteil eine wundervoll fließende Sanglichkeit, und mit einem ausgedehnten Perpetuum mobile in schnellen Oktaven erfordert das abschließende Intermezzo beachtliches virtuosos „Stehvermögen“.

Auch op.44 trägt in seiner (für alle Stücke gleichermaßen geltenden) Widmung einen pianistisch ganz herausragenden Namen, nämlich denjenigen von Leschetizkys galizischem Landsmann Moriz Rosenthal (1862-1946), der — neben einem philosophischen Abschluss an der Universität Wien — Klavier in Lemberg und Wien bei Karol Mikuli bzw. Rafael Joseffy sowie in Rom und Weimar mit Franz Liszt studiert hatte. Rosenthal war früh berühmt u.a. für seine fast konkurrenzlose Virtuosität und wurde zu einem der größten Klaviervirtuosos des 20. Jahrhunderts. Mit Blick auf seine eher kleine Statur trugen diese überragenden pianistischen Fähigkeiten ihm den Beinamen „kleiner Klavier-Gigant“ ein.

Op.44 Nr.1: Prélude

1) In den Takten 4 u. 5 auf der ersten Seite sowie deren Parallelstelle im drittletzten und vorletzten Takt der S.5 ist es günstig, wenn der Ausführende die Undezime auf der jeweils dritten Takt-4tel greifen kann.

Denn anderenfalls dort den gesamten Takt unter einem einzigen Pedal zu haben, ist suboptimal; offenbar auch in Leschetizkys eigener Sicht, wie seine Pedalisierung im ersten der vier genannten Takte zeigt. Wenn also schon die Undezime nicht gegriffen werden können sollte (die li. Hand tut sich hier über dem bereits vorher liegenden Basston leichter als die re. Hand mit bei ihr direktem Zusammengreifen der Undezimen-Töne), dann sollte Abhilfe nicht vonseiten eines ganztaktigen Pedals kommen, sondern indem die re. Hand das ‚g‘ übernimmt und die Undezime arpeggiert; die li. Hand kann es nicht tun, da sie anderenfalls den Basston loslassen müsste.

2) Ob die in 4teln geführte Innenstimme auf S.5, viertletzter Takt, ebenso wie diejenige in der Parallelstelle des Taktes 3 der ersten Seite behandelt wird (d.h. als untergeordnet), scheint mir eine Frage allein des persönlichen Geschmacks zu sein.

Für die Gleichbehandlung kann man anführen, dass Leschetizky in beiden Fällen gleichermaßen keine Akzente für diese Stimme setzt, während er es bei anderen Innenstimmen tut.

Andererseits könnte eine stärkere Betonung der Stimme in der Wiederholungsstelle darauf verweisen, dass eine Innenstimmenakzentuierung immerhin bereits vorher, nämlich ab dem ‚a tempo‘ eine Zeile weiter oben stattfindet.

Meine eigene Präferenz liegt auf einer Stärkergewichtung dieser Stimme als an der anfänglichen Parallelstelle, aber trotzdem auch einer graduellen Abstufung zur noch stär-

keren Akzentuierung der (auch explizit mit Akzentzeichen versehenen) Innenstimme in den beiden folgenden Takten.

3) Die beiden unter 2) bzgl. der Innenstimme im Vergleich stehenden Takte sind übrigens wieder ein Beispiel für die bei Leschetizky andauernd anzutreffende Varianz in kleineren Details von wiederholenden Passagen: Takt 3 der S.3 hat eine über den ganzen Takt durchliegende Bassnote, wohingegen der parallele viertletzte Takt der S.5 den gleichen Basston in zwei halben Noten repetiert.

Op.44 Nr.2: Gigue all' antica

1) Im Zusammenhang mit dem Menuetto op.38,1 und der Gigue op.36,2 habe ich auf Leschetizkys offenbare pianistisch-handwerkliche Praxisnähe hingewiesen, incl. regelrecht erstaunlicher Facetten derselben.

Hier tritt dies erneut hervor: Im B-Teil finden sich eine Ossia und verschiedentliche akkordische Ergänzungsnoten in bloßem Kleindruck. Die Ossia ist kein musikalisch motiviertes Alternativangebot, sondern adressiert die Besitzer kleiner Hände, um ihnen eine leichtere Version anheimzustellen, und ebenso beinhaltet der Kleindruck einiger Akkordnoten — ähnlich op.38,1 — schlicht die Offerte des ausführung-vereinfachenden Weglassens dieser Noten.

2) Wie auch andere der hier erörterten Werke, zeigt der Text der Gigue ein paar kleine Auslassungsfehler, in diesem Fall in Gestalt fehlender Staccato-Punkte; solche sind zu ergänzen im letzten Takt der S.4 (li. Hand) sowie den Takten 1 u. 2 der S.5.

Die Staccato-Ergänzung folgt aus der musikalischen Parallelität zu S.3, Takte 5-7.

3) Die fortissimo-Stelle in Zeilen 2 u. 3 der S.5 scheint mir hinsichtlich der dort notierten Pedalisierung angreifbar. Über 3 Takte und die in diesen enthaltenen, wechselnden Harmonien hinweg soll das Pedal nach Leschetizkys Vorgabe durchgehend gehalten werden.

Die Motivation hierfür liegt ersichtlich im Wunsch, den Basston als eine Art Orgelpunkt zu erhalten, obwohl er mechanisch für die li. Hand nicht zu halten ist.

Auf modernen Konzertflügeln und erst recht im Umfeld des ansonsten mit knapper Pedalisierung versehenen Non-Legato ist aber der aus solcher Pedalführung resultierende „Klangrausch“ eher unschön und unpassend.

Da der erwähnte Orgelpunkt die ratio der Pedalnotierung ist und nicht etwa eine Absicht Leschetizkys zugunsten des soeben kritisierten „Klangbrei“-Resultates, ist ein Abweichen der Pedalisierung von der Notation angezeigt, sofern eine Möglichkeit besteht, Pedalwechsel auszuführen und dennoch den durchliegenden Basston zu haben.

Eine solche Möglichkeit besteht in Gestalt des Tonhalt-Pedals.

Zwar von Steinway bereits in den 1870er Jahren patentiert und ab dann angewendet, war dieses Pedal in Europa aber noch längere Zeit ungebräuchlich, so dass hier — in einem aus dem Jahre 1897 stammenden Stück — nicht von einem Versehen Leschetizkys die Rede sein kann, sondern schlicht von einer Pedalisierung gemäß dem Horizont der damals üblicherweise vorgefundenen Instrumente.

Auf heutigen, mit dem Tonhalt-Pedal versehenen Instrumenten besteht jedoch kein Grund mehr, der aus dem beschriebenen Dilemma erwachsenen Pedalisierung des

Komponisten zu folgen, sondern es kann der erste Akkord an der fortissimo-Stelle ins Sostenuto-Pedal übernommen werden und das li. Pedal in der Folge ausreichende Klangsäuberung durchführen, ohne dass der Bass-Orgelpunkt verloren ginge.

Wollte man nur das Bass-,e` oder die ,e`-Oktave der li. Hand auf der ersten 8tel des Taktes in die Tonhaltung übernehmen, so müsste man entsprechend dieses ,e` bzw. die besagte Oktave vorschlagen, das Tonhalt-Pedal treten und danach erst den Akkord der re. Hand anschlagen.

Ich habe in der Tat bei meiner Arbeit an diesem Stück diese Variante zunächst präferiert und geübt, später dann aber zugunsten der gemeinsamen Sostenuto-Abnahme von re. und li. Hand auf der ersten Takt-8tel entschieden: Denn zum einen stört das Vorschlagen der linkshändigen Note(n) mit nachfolgendem Sostenuto-Pedaltritt empfindlich den schnellen, durchlaufenden Fluss der 8tel-Bewegung. Und zum anderen ist die Sostenuto-Übernahme nicht nur der li. Hand, sondern auch des rechtshändigen Akkordes der ersten Takt-8tel klanglich kein wirkliches Problem, da es hier um das Diskant-Register geht, in dem die Dauer des Fortklingens angeschlagener Töne viel begrenzter ist als in der Bass-Region. Selbst dass die re. Hand in der zweiten Takthälfte erneut die ,e`-Oktave und in der letzten Takt-8tel auch erneut das ,c` aus dem in der Tonhaltung befindlichen rechtshändigen Akkord anschlägt, stellt daher kein Problem für den folgenden Takt dar, obwohl dessen Tonalität sich konträr hierzu verhält.

Op.44 Nr.3: Humoresque

1) Auf S.3 ist im dritt- und viertletzten Takt die mit ,m.d.` gekennzeichnete Oberstimme weder mit Bindebogen versehen noch mit Staccato-Punkten. Ebenso an der Parallelstelle, S. 9 unten.

Da Leschetizky bei anderen, musikalisch vom Grundprinzip her vergleichbaren Stellen durchaus auch von Legato-Bögen Gebrauch macht (S.4 letzter Takt, S.5 erste Zeile, und parallel dazu S.10 vorletzte Zeile), spricht m.E. mehr für ein Staccato, das aber möglicherweise als abgeschwächt im Sinne eines Non-Legato gemeint ist: Dies wäre durchaus stimmig angesichts dessen, dass an diesen Stellen noch ein leicht retardierendes Element vorhanden ist, das keine vollständige Rückkehr zum Ausgangstempo beinhaltet, wie Leschetizky mit der Anweisung ,poco a tempo` andeutet.

Die im Vergleich stehenden Stellen mit Staccato-Punkten — S.3, Takte 1f., 4f., 8 u. 10 sowie parallele spätere Stellen — stehen demgegenüber im Umfeld des vollen Tempos, ja teils sogar eines Accelerando, ein deutlicheres Staccato ist demnach hier plausibel.

2) Um bei Staccati bzw. Legati zu bleiben — musikalisch prinzipiell vergleichbar zum Vorhergehenden sind auch die Takte 4-7 der S.4 und parallel S.10.

Hier ist auf den jeweils letzten drei 8teln Gebrauch gemacht sowohl von Staccato-Punkten als auch Legato-Bögen, nur im Takt 7 der S.4 lässt Leschetizky (oder auch ein fehlerhafter Notendruck der Firma Röder, Leipzig) den Spieler „im Stich“, in Gestalt einer ungekennzeichneten Oberstimme.

Der Blick auf die parallele S.10 hilft aber weiter, ebenso wie die Berücksichtigung des hier zutage tretenden Musters: S.10 zeigt die Oberstimme in der Parallelstelle als ,legato`, und dies folgerichtig. Denn Staccati und Legati alternieren dergestalt, dass Erstere für den jeweils ersten und dritten Takt dort zur Anwendung kommen, wo noch in der jeweiligen Tonart verblieben wird (zu der die Staccati in einer Dominant-Harmonie

zurückführen), während die Legati im jeweils zweiten und vierten Takt Teil einer Modulation in eine neue Tonart sind.

Die Differenzierung der Artikulation unterstreicht diese funktionale Differenz.

3) Im gesamten Stück finden sich Inkonsistenzen bei der Akzentsetzung.

Im Vergleich mit parallelen anderweitigen Stellen scheinen Akzente zu fehlen in Takt 3 auf S.4, in den Zeilen 2 (letzter Takt) und 4 (Takt 3) der S.6, verschiedentlich auf S.7 (Zeilen 2-4) sowie S.10 (Zeilen 1-3).

Oder ist dies gewollte Unterschiedlichkeit?

Dass gerade bei Leschetizky für letztere Annahme eine Ausgangsvermutung besteht, ist schon weiter oben zu op.38,1 erörtert worden.

Hier allerdings zeigt sich diese Vermutung entkräftet durch die inkonsequente, quasi planlose Verschiedenbehandlung der Akzente. Denn das Fehlen tritt nicht nach bestimmtem Muster auf, sondern in willkürlich erscheinender Weise, teils schon beim erstmaligen Auftreten einer bestimmten Passage, teils erst an der parallelen Wiederholungs-Stelle, und überdies mitunter auch nur auf einzelner Note inmitten umgebender Akzentsetzung.

Bestätigung für diese Bewertung erbringt auch der Blick auf die Situation bei den Staccato-Punkten. Auch hier gibt es einzelne Stellen eines Fehlens, das ersichtlich ungewollt-irrtümlich ist, da musikalisch ohne erkennbaren Sinn: S.3, Zeile 3 Takt 2, ebenso S.4, Takt 2, sowie S.10, Zeilen 1 und 4, jeweils Takt 2, sind zu nennen (immer in der re. Hand).

4) Vielleicht ebenfalls unbeabsichtigt sind einige wenige Unterschiede zwischen S.3 und S.9 in deren jeweils erster und letzter Zeile in den Notenwerten der li. Hand: Einerseits finden sich 4tel-Noten (S.9, Takt 3; S.3, zweit- und drittletzter Takt), andererseits sind es an den entsprechenden Parallelstellen auf S.3 (Takt 3) bzw. S.9 (letzte Zeile) 8tel-Noten.

Soweit durch ohnehin gehaltenes Pedal die differente Notation klanglich irrelevant wird, hat die Frage nach der Absichtlichkeit der Differenzen nur sozusagen akademische Bedeutung. Im Falle einer pedalbedingt gegebenen Hörbarkeit des Unterschiedes habe ich in der Aufnahme den Unterschied aber umgesetzt, also hörbar 8tel bzw. 4tel gespielt. Dies ist der Fall bei S.3, Takt 3, im Verhältnis zur Parallelstelle S.9, Takt 3.

5) Eine Unterschiedsintention besteht demgegenüber zweifelsfrei an anderer Stelle.

Auf S.9, drittletzter Takt, stehen die 32tel eine Terz höher als an der Parallelstelle, also S.3, dto.

Man könnte zunächst auch hier an eine ungeplante Differenz denken, nämlich daran, dass die 32tel nur irrtümlich eine Notenlinie hochgerutscht seien, bei Notation oder Druck. Aber wäre es so, müsste die Vorzeichensetzung parallel gestaltet sein. Dies ist sie jedoch nicht, sondern sie kehrt die vorherige Setzung um und folgt also bewusst der neuen musikalischen Situation: keine Vorzeichen auf den beiden ersten Noten, dafür eines auf der letzten Note.

6) In den jeweiligen Zeilen 3 auf S.6 u. S.7 sind die 4 Takte musikalisch in je 2 plus 2 Takte untergliedert, Takt 3 wiederholt Takt 1 unverändert.

Um die Wiederholung zu variieren, lege ich den Fokus in der jeweils zweiten der Zwei-

ergruppen mehr auf die Tenor- als auf die Oberstimme, betone also ab dem jeweils dritten Takt diese Innenstimme.

Leschetizkys Notation steht dem nicht entgegen, er setzt jeweils in allen 4 Takten Akzente sowohl auf die Oberstimme als auch die Tenorstimme.

Op.44 Nr.4: Intermezzo en octaves

1) Nochmals sei mir hier eine grundlegende Bemerkung zur Pedalführung verziehen, wie sie mir bereits zu opp. 36,4 und 43,2 am Herzen lag.

Denn Leschetizkys Pedalisierungsmuster für die erste Hälfte der ersten Seite (und alle parallel gelagerten Passagen sowie einige weitere Stellen) provoziert m.E. einen kritischen Einwurf.

Gerade Leschetizky selbst betont, wie wichtig ihm ein pointiertes Staccato der Oktaven ist: Er setzt nicht nur Staccato-Punkte, sondern unterstreicht diese obendrein verbal mit der Anweisung ‚sempre staccato‘.

Genau dieses Staccato aber wird dann unnötig „entwertet“, indem die jeweils erste Hälfte eines Taktes durchgehend pedalisiert sein soll, gefolgt von Pedalaufhebung für die jeweils zweite Takthälfte!

Und — vergleichbar zur Situation bei opp.36,4 und 43,2 — ergibt sich daraus überdies eine deutliche klangliche Unterschiedlichkeit zwischen ersten und zweiten Takthälften, die angesichts der gleichmäßigen musikalischen Struktur der beiden Hälften als fragwürdig erscheint.

Die m.E. vorzuziehende Pedalisierung praktiziert Leschetizky übrigens selbst, zumindest vom Grundprinzip her, nämlich u.a. in den Takten 2 und 3 der Zeile 3 der ersten Seite. Hier bekommt jede punktierte 4tel ein abgekürztes Pedal. Allerdings erfolgt die Pedalauflösung teils erst auf der jeweils dritten 8tel, was ich dann auch noch korrigieren möchte, hin zu einem kurzen Pedal jeweils auf der ersten 8tel.

Auch bei op.44,4 gibt es natürlich wieder anders zu behandelnde Stellen, klanglich insbesondere bei fortissimo-Stellen, und grifftechnisch dort, wo die li. Hand durchgehend notierte Bassnoten nicht mechanisch zu halten vermag (S.6, letzte Zeile, und S.7 Zeilen 1 bis 3).

Dass die von mir präferierte, deutlich „trockenere“ Pedalisierung die technische Ausführung anstrengender macht (und resultierend potentiell auch etwas Tempo „kostet“), sei nicht verschwiegen.

Denn ein Mehr an Pedal erleichtert die Arbeit, zum einen rein tastenmechanisch, zum anderen auch deshalb, weil eine weniger deutliche Staccato-Abgrenzung der Oktaven (mit der Folge erleichterter Ausführung) unter Pedal akustisch nicht oder zumindest kaum mehr ins Gewicht fällt.

Umgekehrt formuliert, ist also Leschetizkys Pedalisierung pianistenfreundlicher.

Aber sie kollidiert eben aus genannten Gründen mit musikalischen Überlegungen und letztlich auch der zum Ausdruck kommenden, eigentlichen Klangvorstellung des Komponisten.

Übrigens kommt m.E. das Stück mit meiner Pedalisierung auch merklich charmanter daher, wobei man sich insoweit natürlich im (nicht weiter diskutierbaren) Bereich per-

sönlichen Geschmacks befindet.

Zum Thema Ausführungserschwerung durch deutlich hörbares Non-Legato/Staccato erinnere ich mich in diesem Zusammenhang gut 36 Jahre zurück an meine Arbeit an Beethovens Sonate op.101 im Studium.

Mein Kölner Professor forderte im letzten Satz ein klares Non-Legato der 16tel. Als ich dann einmal vergleichend eine Brendel-Aufnahme anhörte, die sich ohne oder weitgehend ohne Non-Legato zufriedengab, kam mir spontan der Gedanke „Ja, wenn man's so macht, wird's natürlich einfach“. Kommentar meines Professors: „Falls Sie 'mal irgendwann berühmt sind, können auch Sie sich das leisten. Aber bis dahin...“

2) Im letzten Takt der S.2 befindet sich ein Druckfehler: Die li. Hand notiert in der zweiten 4tel ein ‚ces‘, da ein Auflösungszeichen vor dem ‚c‘ fehlt.

Dies ist aber unsinnig, da der Folgetakt in Des-Dur steht und der hier in Rede stehende Akkord als Teil einer nach Des-Dur leitenden Dominante fungiert, die nach einem As-Dur-Dominantseptakkord ruft. Das im Text notierte ‚ces‘ resultiert demgegenüber in einem as-moll-Septakkord, also funktions-logisch einer Molldominante.

Wäre eine solche Abweichung von der naheliegenden Annahme einer normalen Dominanthermonie wirklich gewollt, so dürfte zum einen angenommen werden, dass darauf durch zusätzliche ‚b‘-Vorzeichnung der ‚c‘-Note hingewiesen würde; der Hinweis wäre zwar im bestehenden Ges-Dur-Kontext nicht konstitutiv, sondern nur deklaratorisch, aber aus besagtem Grunde dringend angezeigt und deshalb mit hoher Wahrscheinlichkeit auch erfolgt. Zum anderen sollte vorausgesetzt werden, dass die Abweichung von der regulären Dur-Dominante klanglich eine gewisse Plausibilität hätte; für einen as-moll-Septakkord ließe sich genau dies aber nicht bejahen, das klangliche Ergebnis wäre im vorliegenden Umfeld gewissermaßen unbefriedigend, um nicht zu sagen seltsam.

Eine Bestätigung hierfür findet sich überdies in der zwar nicht völlig identischen, aber musikalisch-strukturell parallel gelagerten Passage ab S.4, letzter Takt. Die Musik bewegt sich auch hier zum Des-Dur hin (S.5, Takt 3), und folgerichtig setzt der vorhergehende Takt ein Auflösungszeichen zugunsten eines ‚c‘ in li. und re. Hand, als Teil einer As-Dur-Dominantsept-Harmonie.

3) Mit dem Thema Fingersatz ist es im Ergebnis wie mit dem Pedal:

So wie Letzteres von vielen individuellen Gegebenheiten beeinflusst wird (ich habe es an anderer Stelle erwähnt), so ist auch der verwendete Fingersatz zu guten Teilen eine Sache persönlicher Präferenzen und anatomischer Vorbedingungen.

Bevor man sich hier aber um Details kümmern wird, ist der erste Schritt überhaupt das Bewusstsein darüber, welche eminenten Wichtigkeit Überlegungen zur Fingersatzwahl haben.

Wer einmal erlebt hat, wie ausführungserleichternd oder auch ergebnisperfektionierend eine raffinierte, gute Fingersatzwahl wirken kann, der wird akribische Fingersatzüberlegungen nicht mehr geringschätzen oder gar für überflüssig erachten. Und nachvollziehbarer werden dürfte dann auch Leopold Godowskys extreme diesbezügliche Sorgfalt, der in seinen Kompositionen sogar oft zwei alternative Fingersatzvarianten notiert, im Bewusstsein der vorher erwähnten etwaigen Unterschiede in den Präferenzen und Vorbedingungen des jeweils Ausführenden.

Auf volles Verständnis stoßen wird umgekehrt Godowskys Befremden über Harold Bau-

ers Umgang mit diesem Thema, der in einem Gespräch mit Godowsky wohl einmal bekannt hatte, er mache sich darum kaum Gedanken, sondern lasse seine Finger von selbst nach einer bequemen Lösung suchen, die irgendwie automatisch entstehe.

Dass Bauer demnach anscheinend nicht wusste, dass die beste Lösung oft leider weder automatisch gefunden wird noch dann ohne ihre Festschreibung und Einübung konsistent-verlässlich erhalten bleibt, ist in der Tat verwunderlich.

Die Wichtigkeit des Sich-Kümmerns um den Fingersatz kann nicht genug betont werden.

Natürlich gibt es einige allgemeingültige handwerklich-technische Grundkenntnisse in diesem Bereich, die ein guter Lehrer dem Schüler vermitteln sollte (ich bin meinem Kölner Professor dafür höchst dankbar), aber darüber hinaus gilt im Detail nur die einfache Maxime, dass der beste Fingersatz derjenige ist, der beim jeweils Ausführenden das bestmögliche Ergebnis liefert. Und dieses Ergebnis auf möglichst einfache Weise produziert, so mag man noch ergänzen.

Mein Kölner Professor formulierte es einmal besonders pointiert: „Wie Sie es spielen, ist mir egal, von mir aus mit der Nasenspitze. Der Ton muss eben nur in perfekter Form dort erklingen.“

Dass eine Einschränkung dort greift, wo ein bestimmter technischer Zweck essentieller Teil des Stückes und dieser Zweck mit der Verwendung bestimmten Fingersatzes verknüpft ist, muss hinzugesetzt werden, aber das ist dann eine besondere Fallgruppe.

Diese Vorrede, der Leser wird es ahnen, hat ihren Grund darin, dass ich mir eine Bemerkung zu einem von Leschetizky notierten Fingersatz nicht verkneifen möchte, nämlich zum Terzenfingersatz auf S.4, Zeilen 2/3.

Denn trotz der vorher erläuterten, zu guten Teilen bestehenden Individualität von Fingersatzlösungen scheint mir hier ein Kommentar angebracht, weil bei diesen Terzen in meinen Augen der Bereich jener Individualität bereits recht eindeutig verlassen ist zugunsten einer nahezu objektiven — d.h. für den mindestens allergrößten Teil der Ausführenden — unpraktischen, inferioren Lösung.

Dass Leschetizky als gestandener Praktiker diesen Fingersatz als günstige Lösung ansah, erstaunt mich deshalb auch nicht wenig.

Wer hier ausprobiert, wird vermutlich ohne externe Hilfestellung schnell selbst auf einen Fingersatz stoßen, den ich als den nicht ohne Grund gebräuchlichen für chromatisch nach außen laufende, kleine Terzen ansehe:

Von der von Leschetizky konkret vorgesehenen Verwendung einer Terzenfolge von 1-3 nach 3-5 oder auch von 1-3 nach 2-4 sowie überhaupt von der Verwendung von 3-5 möchte ich abraten, wo es doch die viel bequemere Lösung eines Einsatzes von 1-5 (anstatt 3-5) und einer der 1-5 nachfolgenden partiell „rutschenden“ Fingerfolge von 2-3, gefolgt von 2-4, gibt.

Natürlich taucht auch dann noch die 1-3 nach der 2-4 auf, aber eben nicht wie bei Leschetizky in der unhandlichen Gestalt des dritten Fingers auf einer Untertaste zwischen Obertasten und nach einer vorhergehenden, vom vierten Finger gespielten Obertaste (!), sondern in der ungleich bequemeren Lage des dritten Fingers auf einer Obertaste nach dem vierten Finger auf einer Untertaste!

Die von mir angesprochene Lösung ist übrigens nicht nur flinker und einfacher, son-

dern vermeidet in diesem Zuge auch ungewollte Akzente im Terzenlauf, die bei dem beschriebenen Einsatz von 1-3 im Leschetizky'schen Fingersatz allzuleicht passieren könnten.

4) Eine kleine Textergänzung ist nötig auf S.4, Zeile 3: Im letzten Takt fehlt das ersichtlich anzuordnende ‚a tempo‘.

5) Die bereits früher mehrfach angesprochene Neigung Leschetizkys zu Varianten im Rahmen wiederholender Passagen tritt hier im Intermezzo in Erscheinung bei der Wiederkehr des Ausgangsthemas in der zweiten Hälfte der S.4. Hier sind verschiedentlich linkshändige Akkorde im Gegensatz zur Parallelstelle am Anfang des Stückes ohne Arpeggio notiert.

Dafür, dies als Versehen einzustufen und die Arpeggii also zu ergänzen, besteht hier kein genügender Anhaltspunkt; die Variation sollte also als solche gespielt werden, selbstredend wie allgemein unter der Voraussetzung, dass die verfügbare Handspannweite es gestattet (was in meiner Aufnahme zwei Arpeggierungen der li. Hand in Takt 2 der vierten Zeile der S.4 notwendig macht).

Zwei Klavierstücke op.47

Die relativ groß angelegten beiden Stücke op.47 sind ersichtlich vom Vorbild Chopin inspiriert, wiewohl der Mittelteil des Scherzos deutliche Anklänge an Brahms zeigt. Die Widmung richtet sich hier — wie im Falle von Annette Essipoff bei op.36,4 — an eine Pianistin, die nicht nur Leschetizkys Schülerin war, sondern auch seine Ehefrau wurde: Die Polin Marie Gabrielle Rosborska war Leschetizkys vierte und letzte Gattin. Die Anzahl der Ehen Leschetizkys ist somit beachtlich, wenn auch nicht gänzlich außergewöhnlich. Innerhalb des sozusagen pianistisch-kollegialen Umfelds Leschetizkys mag man übrigens in diesem Zusammenhang auch den ebenfalls renommierten Namen Eugen d'Albert (1864-1932) assoziieren. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf zahlreiche Eheschließungen — d'Albert brachte es sogar auf sechs —, sondern auch hinsichtlich dessen, dass beide Pianisten mit einer ihrer Ehefrauen als sehr erfolgreiches Klavier-Duo auftraten: Bei d'Albert war es das Duo mit der Venezolanerin Teresa Carreño, bei Theodor Leschetizky das „Tandem“ mit Annette Essipoff.

Op.47 Nr.1: Nocturne

1) Gleich zuvorderst sei hier das Tempo angesprochen.

Das von Leschetizky bezifferte Tempo der Außenteile erscheint stimmig, aber hier geht es mir um den Mittelteil mit seiner Vorgabe von 100 punktierten 4teln pro Minute.

Beim Menuetto capriccioso op.38,1 und den dortigen Überlegungen zum Thema komponistenseitiger Tempobezifferung sprach ich auch den möglichen Fall an, dass eine Tempoangabe für den zunächst folgenden Teil des Stückes passend gewählt ist, dabei aber einen späteren Teil nicht sinnvoll adressiert, da dieser zwar strukturell als zum selben Tempo gehörig konzipiert und äußerlich auch von diesem erfasst ist, aber entweder ausführungstechnisch oder musikalisch nach einer anderen Tempowahl ruft. Der Mittelteil des Nocturne kommt in meinen Augen als Fall der zweitgenannten Variante in Betracht.

Das ‚Molto vivace‘ bildet bis incl. des vorletzten Taktes der S.5 eine musikalische Einheit mit lebhaftem Charakter, geprägt durch fortlaufende, abgesetzte 8tel-Bewegung in akkordischen Repetitionen und eine hierin integrierte, flink mitlaufende Oberstimme.

Leschetizkys Tempobezifferung sehe ich hier als passabel an, einzig die Bezeichnung ‚Molto vivace‘ scheint mir überzogen (sie suggeriert meinem Tempoempfinden nach ein noch schnelleres Spiel).

Aber ab S.5, letzter Takt, ändert sich das Bild: Die Oberstimme verwendet liegende Halbe, und die verbleibende 8tel-Bewegung ist nicht mehr abgesetzt auszuführen, sondern in Legato-Bögen gefasst. Eine kantablere Stimmung hält also Einzug, zugleich steigen linkshändig die verwendeten Notenwerte auf das Doppelte an.

Hier finde ich das 100er-Tempo musikalisch etwas unbefriedigend. Es wird der kantablen Atmosphäre schon in der 8tel-Bewegung nicht mehr völlig gerecht, ganz zu schweigen von der linkshändigen Begleitung mit zehn 16tel-Noten pro Sekunde und einer auf S.6 ab Zeile 2 obendrein noch einsetzenden Accelerierung.

Der beschriebene musikalische Einschnitt könnte für ein reduziertes Tempo ab S.5, letzter Takt, sprechen; reduziert im Sinne nicht nur eines — natürlich immer denkbaren — leichten, im musikalisch veränderten Ambiente fast unmerklichen Nachgebens, sondern einer klaren Tempoherunterstufung. Das ‚rallentando‘ zum Ende des davorliegenden Taktes würde ermöglichen, eine solche Reduktion organisch in den musikalischen Ablauf einzupassen.

Mit Leschetizkys Absicht läge derlei aber über Kreuz. Dies folgt nicht allein passiv aus seiner Unterlassung einer Tempodifferenzierung, sondern auch aktiv aus der ‚a tempo‘-Anweisung sowie aus der Quantifizierung des vorhergehenden ‚rallentando‘ als ‚poco‘.

Diese offenbar auf einheitliche Schnelligkeit gerichtete Konzeption wegzuwischen und durch eine dezidiert zweigeteilte Tempowahl zu ersetzen, erschiene problematisch nicht nur im Blick auf die vorliegende Stelle, sondern erst recht in der Gesamtschau von Leschetizkys Schreibgewohnheiten bei verbalen Tempoanweisungen: Diese zeigen sich durchweg als detailliert und beachtlich akribisch, sind also offenbar von einer klaren Vorstellung geleitet.

Die Auflösung des dargestellten Konfliktes setzt für mich daher bei der notierten Tempozahl an. Sie sollte den notwendigen Kompromiss tragen und entsprechend reduziert werden, wobei mir persönlich der Bereich von 88-92 als angemessen erscheint.

2) Die von Leschetizky freigestellte Auslassung der durch Signaturzeichen abgegrenzten, 6-taktigen Passage auf S.8/9 bietet für den Fall entsprechenden Bedarfs eine Kürzungsmöglichkeit und zeugt hiermit erneut von der bereits bei opp.38,1 und 36,1 angesprochenen Praxisnähe des Komponisten, also seiner engen Orientiertheit an den pianistischen und musikalischen Wirkungen seiner Werke.

Die „Abkürzung“ ist musikalisch sehr passend abgestimmt, allerdings erscheint sie meinem Geschmack als nicht nur entbehrlich, sondern der im Kürzungsfall eintretende Verlust auch als bedauerlich. Zum einen ist die als kürzbar angebotene Passage weder sonderlich ausgedehnt noch musikalisch im eigentlichen Sinne repetitiv, d.h. wir sind hier von den bekannten „himmlischen Längen“ bei Schubert oder z.B. auch manchen den Gedanken an Kürzung evozierenden Wiederholungen bei Grainger deutlich entfernt. Zum anderen fügen sich die in Rede stehenden sechs Takte farblich-inhaltlich so organisch und charmant in den musikalischen Kontext ein, dass es schade um sie wäre.

3) Ein kleiner Druckfehler hat sich auf S.9 in der li. Hand des Taktes 2 eingeschlichen: Die Zahl ‚5‘ über den beiden 16tel-Passagen hat die äußere Gestalt einer Quintolen-Kennzeichnung, aber angesichts der regulären Struktur der 16tel in jeweils einer 6er-Gruppe wird klar, dass in Wirklichkeit nur eine — in falscher Type gedruckte — Fingersatzbezeichnung intendiert ist.

4) Im dritt- und viertletzten Takt des Stückes korrespondiert die Spielanweisung ‚a piacere‘ einer Freiheit auch hinsichtlich der taktgemäß eigentlich nötigen Notenwerte. Beide Takte weisen eine irreguläre Notenanzahl auf: Der viertletzte Takt enthält nur zehn 8tel, der drittletzte nur sechs.

Die letzten beiden Takte kehren dann wieder zur regulären Anzahl von je zwölf 8tel-Noten zurück.

Op.47 Nr.2: Scherzo

1) Auch hier gibt das Tempo Anlass zur Erwähnung, denn die Vivace-Außenteile sind problematisch in ihrer m.E. überzogenen Tempoonotation. Ebenso wie im Mittelteil von op.47,1 erscheint mir als wahrscheinlichste Ursache die gleichsam vorschnelle Tempofestlegung unter Heranziehung des zunächst anstehenden musikalischen Materials und Außerachtlassung späterer, temporelevanter Veränderungen.

Das notierte 116er-Tempo ist für die 8tel-Bewegung des Scherzos durchaus nett, und vermutlich hat Leschetizky nur hieran seine Tempobemessung vorgenommen. Aber ab Mitte S.4 tauchen plötzlich 16tel auf, für die also rund 700 Anschläge pro Minute fällig werden. Diese schon quasi ein wenig maschinelle „Feuerrate“ ist zunächst bereits in ihrer technischen Realisierbarkeit ein Problem, lässt darüber hinaus aber m.E. auch starke Zweifel aufkommen, ob eine hypothetische Ausführung denn in musikalischer Hinsicht überhaupt noch angenehm erschiene. Eine entsprechende Tempo-Reduktion ist demnach für die Vivace-Außenteile geboten.

2) Als Beispiel für gewollte Varianz könnte man S.3, Zeile 3, Takt 3 letzte 8tel sehen, und zwar im Vergleich zur Parallelstelle auf S.11, Zeile 1 letzte 8tel: Auf S.11 steht ein Staccato-Punkt auf dem oberen Akkordton, auf S.3 keiner. Nimmt man eine Unterschiedsintention an, so ist auf S.3 ein Non-Legato der Akkordoberstimme die Konsequenz, denn dass nicht nur auf S.11, sondern auch auf S.3 kein Legato-Bogen zum Akkord des Folgetaktes existiert, ist eindeutig.

Wohl mindestens genauso gut kann aber auch die gegenteilige Auffassung vertreten werden, d.h. ein irrtümliches Fehlen des Staccato angenommen werden: Denn eine Staccatierung auf der jeweils dritten 8tel passt musikalisch-logisch ins Umfeld sowie die Annahme lässlichen Vergessens des Punktes überdies in das Druckbild der S.3, Zeile 3, wo in der re. Hand ebenfalls Staccato-Punkte fehlen, die an der Parallelstelle auf S.11 auch wieder gesetzt sind und deren Fehlen auf S.3 sich zweifellos nicht mehr sinnvollerweise als gewollte Unterschiedlichkeit interpretieren lässt.

Trotz dieser also vielleicht sogar stärker für eine Gleichbehandlung beider Stellen (als Staccato) sprechenden Argumentationslage habe ich in der Aufnahme — dem gedruckten Text folgend — eine unterschiedliche Artikulation gespielt, aus einer gewissen Freude an der Varianz.

Die klangliche Bedeutung dessen — also der Unterschied zwischen Non-Legato- und Staccato-Artikulation des oberen Akkordtones — liegt aber auch nur im Randbereich, und das Gros der Zuhörer würde, ohne eigens hierauf hingewiesen zu sein, wohl kaum Notiz von der unterschiedlichen Spielweise nehmen.

3) In der letzten Zeile der S.3, dort Takte 2 u.3, lässt die Notation potentiell Zweifel aufkommen, was Leschetizky hinsichtlich der durchlaufenden 8tel artikulatorisch möchte.

Diese 8tel-Ketten tragen nämlich keinerlei Bögen oder sonstige Artikulationszeichen.

Ein Blick in die Parallelstelle in der Wiederholung des A-Teils — also S.11, Takte 7 u. 8 — führt auch nicht weiter, denn hier fehlen ebenso irgendwelche Bezeichnungen, so

dass man pointiert von einer „Repetition der Vieldeutigkeit“ sprechen könnte. Diese doppelte Unterlassung spezieller Festlegung muss allerdings nicht zwangsläufig die bewusste Entscheidung Leschetizkys gegen eine eigene Vorgabe belegen, sie könnte theoretisch auch in der schlichten notentextlichen Repetition der Ausgangsstelle der S.3 begründet liegen.

Allerdings entspräche gerade eine solche Arbeitsweise eigentlich nicht dem üblichen Stil Leschetizkys, wie an anderer Stelle bereits herausgearbeitet wurde: Gängig ist bei ihm die offenbar bewusste textliche Neuerfassung von Wiederholungsteilen oder -passagen. Und die vielen kleinsten und kleinen Variationen, die immer wieder in solchen wiederholenden Sequenzen feststellbar sind und die für die genannte innerliche Neuerfassung des Wiederholungsmaterials ein starkes Indiz sind, finden just an der hier in Rede stehenden Stelle erneut einen Anwendungsfall, denn auf S.3 ist die Bassnote des drittletzten Taktes nur vier von den sechs 8teln des Taktes lang, während sie auf S.11 in Takt 7 den ganzen Takt andauert.

Ein bloßes „Copy/Paste“ von S.3 zur S.11 ist als Erklärung für die doppelte Vieldeutigkeit folglich nicht übermäßig plausibel.

Wie auch immer, für irgendeine Artikulation muss sich der Ausführende entscheiden, und meine Entscheidung fällt hier zugunsten eines Legatos der 8tel-Ketten.

Als „Muster“ hierfür dient mir der Blick in zwei zwar nicht identisch gebaute, aber immerhin strukturell vergleichbare Stellen, nämlich die 8tel-Innenstimmen von Takt 8 der S.5 sowie die li. Hand des Taktes 7 auf S.6; hier tragen die 8tel-Sechser-Ketten Legato-Bögen.

In deren jeweiligen Parallelstellen in der Wiederholung, also S.12, letzte Zeile, und S.13, Zeile 4, ist es hiermit interessanterweise allerdings auch schon wieder vorbei; dort fehlt erneut jegliche Artikulationsbezeichnung.

Wer sich gegen ein Legato entscheiden möchte, könnte dies nach alledem letztlich ebenso gut begründen, sei es mit dem konsistenten Fehlen von Artikulationshinweisen sowohl auf S.3 als auch S.11, sei es mit der Umkehrung meines genannten, vergleichenden Hinweises auf S.5 und S.6: Denn wenn an letzteren Stellen Bögen eingetragen sind und auf S.3 bzw. 11 eben nicht, dann kann anstelle der von mir präferierten Übertragung des Musters durchaus auch der Anhaltspunkt gerade für das Gegenteil gesehen werden, also ein Umkehrschluss Platz greifen („argumentum e contrario“ nennen so etwas u.a. die Juristen); hätte Leschetizky auf S.3/11 ebenfalls die Legato-Artikulation gewollt, hätte er es doch ebenfalls eingetragen, so würde dann argumentiert.

Die besagte Stelle lässt also jedenfalls deutlichen Raum für die eigene Interpretation des Pianisten.

4) Nicht wirklich offen bleibt aus meiner Sicht die Behandlung einer anderen Stelle, die zunächst ebenfalls Zweifel wecken mag.

In Takt 3 der S.6 findet sich auf den letzten beiden 8teln links und rechts je ein Legato-Bogen. Musikalisch-strukturell liegt hier eine wiederholende Passage innerhalb des vorderen A-Teils vor, repetiert wird nämlich der letzte Takt der Zeile 2 auf S.3.

An letzterer Stelle steht kein Legato-Bogen, sondern beide 8tel sind ‚staccato‘ zu spielen.

Und ebenfalls mit Staccati versehen sind die in Rede stehenden 8tel an den beiden Pa-

parallelstellen in der A-Teil-Wiederholung, also Takt 1 der S.11 sowie S.13, Takt 11.

S.6, Takt 3, sticht also mit dem Legato auf den letzten beiden 8teln heraus aus der Staccato-Artikulation in drei anderen gleichartigen Stellen, und allein dies führt mich zur Annahme eines Druckfehlers. Bestätigend wirkt der Umstand, dass an allen vier Stellen der jeweilige Folgetakt, der eine vollkommen gleichartige musikalische Struktur hat, ebenfalls übereinstimmend ein Staccato auf den letzten zwei 8teln notiert.

Als Gegenargument m.E. nicht durchgreifend, aber möglicherweise den Druckfehler erklärend mag der Blick in S.7, Takte 7/8 dienen, und parallel entsprechend S.14, Takte 2/3 der vorletzten Zeile: Hier taucht in der Tat die Abfolge von Legato und Staccato der jeweilig letzten beiden 8tel auf, d.h. der jeweils erste Takt der beiden Takte möchte das hintere 8tel-Duo ‚legato‘ haben, der folgende Takt ‚staccato‘.

5) Die ab S.10, letzte Zeile, stattfindende „Reprise“ des A-Teils, also des Vivace-Teils ab Zeile 2 der S.3, zeigt wieder die bekannte und hier schon oft erwähnte Eigenart der kleinen Varianten in der Wiederholung.

Man findet punktuell leichte Differenzen zum vorderen A-Teil in den Akkorden und der Dynamik-Notation.

6) Ebenfalls unterschiedlich zeigt sich die Bogensetzung der li. Hand in Takt 1 der S.13, verglichen mit der vorderen Parallelstelle in der vorletzten Zeile von S.5. Beabsichtigte Unterschiedlichkeit oder Druckfehler?

Ich spiele die beiden Stellen gleich, d.h. im Sinne des Textes der S.5: Beide linkshändigen Dreiergruppen aus 8teln werden unter je einen Legato-Bogen gestellt.

Hierfür spricht m.E. die Inkonsistenz der Abweichung des Textes in Takt 1 auf S.13.

Denn die Struktur mit zwei 8tel-Gruppen (zu je drei) ist für beide Stellen gleich, und auch an der hinteren Stelle (S.13) behandelt — so wie auf S.5 — die re. Hand beide Gruppen artikulatorisch gleich, überdies in Gestalt von Legato-Bögen sogar identisch zur S.5.

Die li. Hand schert demgegenüber nicht nur im Verhältnis zur Artikulation der S.5 aus, sondern tut dies obendrein in beiden Dreiergruppen unterschiedlich (vordere Gruppe komplett ohne Bezeichnung, hintere gemischt) und weicht daher von der in beiden Gruppen gleichartigen Artikulation der re. Hand ab.

7) Eine eher gewollte Artikulationsdifferenz sehe ich demgegenüber in den jeweils ersten beiden 8teln der li. Hand in Takten 2-4 der S.7, gegenüber der Parallelstelle S.14, Takte 7-9.

In letzteren beiden Takten steht jeweils ein Legato-Bogen, an ersteren Stellen aber je ein Staccato über den beiden 8teln.

Die jeweilige Übereinstimmung der beiden aufeinanderfolgenden Takte, also die Konsequenz in der Abweichung der hinteren Parallelstelle, spricht mir für eine intendierte Varianz.

Allerdings muss man auch hier — im Ergebnis wie im Falle oben sub 2) — konstatieren, dass klanglich der Unterschied im konkreten Umfeld wenig bis gar nicht ins Gewicht fällt, d.h. vermutlich eher nicht bemerkt wird.

Denn das im jeweils ersten von den drei Takten zwar mögliche Legato der Oktavober-

stimme (Außenfinger der re. Hand) verliert an Unterschiedlichkeit zur Staccato-Variante dadurch, dass aus klanglichen Gründen — im großen Fortissimo-Klang — an beiden Stellen die Oktaven gleichermaßen sämtlich unter Pedal gespielt werden.

Und in den jeweils zweiten und dritten Takten ist überdies ein echtes Legato der Oktavoberstimme (Daumen der li. Hand) schon manuell kaum realistisch, da der hierzu nötige stumme Fingerwechsel vom Daumen zum zweiten Finger im gegebenen Tempo eher untunlich ist.

8) Abschließend sei nochmals auf einen Fingersatz eingegangen, auch hier im Blick auf eine m.E. objektiv gültige Verbesserungsmöglichkeit der Ausführung gegenüber der vom Komponisten vorgeschlagenen Lösung.

Die Rede ist von S.7, letzte Zeile. Auch hier erstaunt mich Leschetizkys Notation ein wenig.

Er schlägt vor, dass die li. Hand in Takt 1 und 3 der Zeile jeweils über die rechte übergreift, um den Spitzenton des Arpeggios zu spielen.

Zugleich möchte er in Takt 2 und 4 die ‚h‘-Oktave fortklingen lassen (also ohne Neuanschlagen eines Tones).

Da die li. Hand übergreift, verlässt sie die Taste des unteren ‚h‘ der fortklingen sollen- den Oktave, dieses ‚h‘ muss also nach dem Übergreifen schnell wieder stumm von ihr nachgegriffen werden, bevor das Pedal am Anfang von Takt 2 bzw. Takt 4 erneuert wird.

Solche stummen Tasten-Operationen kennt man auch z.B. von Schumann oder Granger, aber es bleibt immer ein gewisses „Restrisiko“ dessen, dass das neuerliche Niederdrücken der Taste nicht stumm gelingt, sondern mit einem Neuanschlag hörbar wird, zumal wenn die Zeit für das Nachgreifen nicht üppig bemessen ist.

„Warum so kompliziert?“, so ist man versucht zu fragen.

Wenn die re. Hand den Arpeggien-Spitzenton mit übernimmt, kann die linke ihr ‚h‘ niedergedrückt halten, und beide Hände sind — mit ihren jeweiligen Daumen auf dem ‚h‘ — ohne weiteres präpariert für den Pedalwechsel zu Takt 2 bzw. 4.

Zwecks Übernahme auch des Spitzentons (den Leschetizky der li. Hand überantworten möchte) hat die re. Hand bei dieser meiner Lösung nur in eine Oktave (Takt 1) bzw. eine Quinte (Takt 3) zu springen, welche Intervalle in „Nachbarschaft“ der vorhergehenden letzten Arpeggio-16tel der re. Hand liegen. Im Falle der Quinte kann übrigens sogar, wer nicht springen möchte, das mit 1-3 zu greifende Intervall im Wege eines schlichten Übersatzes des dritten Fingers über den fünften anschlagen.

Das Fazit aus meiner Sicht: Die zur Vermeidung des stummen Nachgreifens notwendige Sprungtätigkeit der re. Hand ist so unproblematisch, dass es keinen Grund gibt, den im Vergleich unsichereren Leschetizky-Fingersatz mit stummer Tastenaktion zu wählen.

Nachwort

Das Verfassen dieses Textes und die pianistische Präparation der Aufnahmen haben sich gegenseitig inspiriert, ja waren zu gewissem Grade gar so etwas wie zwei Seiten derselben Medaille.

Dass mir nach intensiver Vorbereitungszeit die pianistische Raffinesse und musikalische Schönheit der Werke deutlich bewusst war, ist selbstverständlich. Nichtsdestotrotz stellte ich aber nach der Einspielung der Stücke im Rahmen deren audiotechnischen Editings fest, dass sich meine Wertschätzung für die Werke noch einmal deutlich intensiviert und hier und da sogar neue Facetten erhielt.

Quelle dessen war zu einem Teil ein allgemeiner, bei jeder meiner Einspielungen gültiger Vorgang, nämlich der im Rahmen der technischen Fertigstellung der Aufnahmen stattfindende Rollenwechsel, der mich die Dinge ein wenig „mit neuen Ohren“ hören lässt; ein Rollenwechsel von einem beim Hören des Werks immer auch für dessen Erklängen verantwortlichen Interpreten hin zu einem vom pianistischen Hervorbringungsprozess befreiten „Nur-Hörer“. Dass das „Nur-Hören“ hier trotzdem ein arbeitsreicher, extrem detailbezogener Vorgang im zweckbestimmten Zusammenhang des technisierten Audioeditings ist – von rein genussvollem Hören also immer noch meilenweit entfernt –, tut dieser Grundgegebenheit keinen Abbruch.

Über diesen allgemeinen Anteil, also die generell gültige Implikation des beschriebenen Rollenwechsels, hinaus muss ich aber feststellen, dass bei diesem Projekt die Quasi-Neubetrachtung der Werke ein doch besonderes Ausmaß hatte.

Anders ausgedrückt: Der in meinen Augen hohe pianistische und musikalische Gehalt dieser (und manch' anderer) Werke Theodor Leschetizkys ist für mich immer noch sehr bewegend und bemerkenswert.

Deshalb wünsche ich diesem Projekt eine interessiert-erfolgreiche Publikumsrezeption nicht nur im Blick auf meine eigene hierin verkörperte Arbeit, sondern ebenso im Sinne des Komponisten, dessen Schaffen eine solche Rezeption verdient.

Finnentrop, im Oktober 2019

Tobias Bigger