

# Hans von Bülow als Pädagoge in München

Christa JOST

Richard Wagner Gesamtausgabe  
Hochschule für Musik und Theater  
München

Auf Franz Liszts Empfehlung erhielt 1882 Hans Koessler einen Ruf an die Musikakademie in Budapest. Seine Ausbildung hatte Koessler, der Béla Bartók und Zoltán Kodály zu seinen Kompositionsschülern zählen konnte, an der Königlichen Musikschule in München absolviert, einer Institution, die wiederum einem Schüler Liszts entscheidende Impulse verdankte. Dem Versuch, Hans von Bülows dortiges pädagogisches Wirken in den Jahren 1867–69 näher zu beleuchten, geht ein Blick auf die Vorgeschichte der Hochschule für Musik und Theater in München voraus. Er führt, wie es Erich Valentin in seinem Vortrag bei einem Festkonzert 1974 beschrieben hat,<sup>1</sup> in das Jahr 1830 zurück.

## *I. Von der Singschule zum Konservatorium*

Damals erhielt der kgl. Bayerische Kammersänger Franz Löhle von König Ludwig I. und der Regierung die Genehmigung, eine „Singschule“ für den chorischen Nachwuchs zu gründen. An der Finanzierung dieser Schule, die auf den Prinzipien Hans Georg Nägelis und Johann Heinrich Pestalozzis gründete, beteiligte sich auch die Stadt. Die geplante Erweiterung zu einem Konservatorium verhinderte indes Löhles Tod. Auch Löhles Nachfolger, Georg Mittermayer, war Opernsänger. Ihm oblag es 1837, ein Vorhaben zu begutachten, das in der Zwischenzeit Anton Moralt König und Regierung unterbreitet hatte; Moralt, der als Konzertmeister des Hoforchesters tätig war, suchte einen staatlichen Träger für seine eigene private Musikschule. Zwar entwickelten sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts nach dem Vorbild

<sup>1</sup> *Bemerkungen zu einem Jubiläum*. Vortrag Prof. Dr. Erich Valentin beim Festkonzert der Hochschule für Musik in München am 18.12. 1974. Manuskript (masch.) in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater, München. Der vorliegende geschichtliche Abriss in Abschnitt I folgt Valentins Darstellung.

des Pariser „Conservatoire Nationale de Musique“ in ganz Europa Konservatorien; dennoch mußte man in München auf eine solche Institution noch eine Weile warten. Wohl durch Generalmusikdirektor Franz Lachner, der von einem Konservatorium vor allem die Ausbildung des Sängernachwuchses für die Oper erwartete, kam der Sänger und Pädagoge Franz Hauser, ein Freund Felix Mendelssohn Bartholdys und Robert Schumanns, aus Wien in die Stadt an der Isar, um sein „Conservatorium für Musik in München“ zu errichten. Es befand sich von 1846 an im Odeon, jenem legendären Bau Leo von Klenzes, in dem bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges die Münchener Musikhochschule ihre Räume hatte.

## II. Vom Konservatorium zur Königlichen Musikschule

Eine Neustrukturierung des Hauser'schen Konservatoriums faßte 1864 Richard Wagner ins Auge, nachdem er durch Ludwig II. nach München berufen worden war. Bereits während seiner Zeit als Hofkapellmeister in Dresden hatte der Komponist über die Einrichtung einer Theaterschule nachgedacht, in der die Gesangsausbildung im Zentrum stehen sollte. Im Rahmen seiner Schrift *Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen* formulierte er im Jahr 1849 ein Konzept, das als Gegenentwurf zum Leipziger Konservatorium betrachtet werden muß. Mit dem Argument

so z.B. vermag das Leipziger Conservatorium keinen zur Anstellung eines, jetzt so seltenen, guten Gesangslehrers ausreichenden Gehalt auszuwerfen; im Verein mit der Dresdener Theaterschule, und bei dem Nutzen, von dem ein solcher guter Lehrer wiederum für das Theater selbst sein würde, könnte der nöthige Gehalt sehr wohl gestellt werden<sup>2</sup>

plädierte Wagner u.a. dafür, das renommierte Leipziger Institut nach Dresden zu verlegen. Mit dem Scheitern der Dresdner Maiaufstände und Wagners Flucht in die Schweiz zerschlugen sich seine Pläne zur Reform der Musikausbildung in Sachsen. 15 Jahre später eröffnete Ludwig II. Wagner die Möglichkeit, seine Vorstellungen doch noch in die Tat umzusetzen. Im Rahmen seiner Abhandlung<sup>3</sup> *Bericht an seine Majestät den König Ludwig II.*

<sup>2</sup> Richard Wagner, *Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen (1849)*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871, Band II, S. 307–359, hier S. 352.

<sup>3</sup> *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, a.a.O., Band VIII, S. 159–219; siehe auch: Richard Wagner, *Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*. [Herrn Prof. Robert Helmschrott, Präsident der Hochschule für Musik in München zum 60. Geburtstag] Faksimiledruck der Originalausgabe von 1865 mit einem Nachwort von Christa Jost, Tutzing 1998.

von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule erläuterte Wagner dem jungen Bayernkönig sein Konzept.

Für Wagner, der schon während seiner Schulzeit ein eher „gespanntes Verhältnis zu offiziellen Ausbildungsgängen“ (Hans John) entwickelt hatte, besaß eine systematische Instrumentalbildung keinerlei Reiz. Wie in seiner Autobiographie *Mein Leben* nachzulesen ist, antwortete er als Knabe auf den Vorschlag seines Schwagers Brockhaus, in Weimar bei Johann Nepomuk Hummel eine Klavierausbildung zu absolvieren, Musik heiße bei ihm ‚Komponieren‘ und nicht ‚ein Instrument spielen‘. Doch bedauerte Wagner, der das Klavier zum Komponieren durchaus heranzog, in späteren Tagen sein jugendliches Desinteresse an klaviertechnischen Fragen manchmal zutiefst. So schrieb er aus Luzern am 8. Mai 1859 an Liszt:

Wie jämmerlich ich mich als Musiker fühle, kann ich Dir gar nicht stark genug versichern; aus Herzensgrunde halte ich mich für einen absoluten Stümper. Du solltest mich jetzt nur manchmal so dasitzen sehen, wenn ich so denke, „es muß doch gehen“ – und dann ans Klavier gerate und einigen miserablen Dreck zusammengreife, um dann blödsinnig es aufzugeben. Wie mir da zumut ist! – Welch in-nige Überzeugung von meiner eigentlichen musikalischen Lumpenhaftigkeit.<sup>4</sup>

Die Konsequenz, mit der sich Wagner in seiner Jugend institutionalisierten Formen der Musikausbildung entzog, entsprach seinem Vertrauen in die eigene Fähigkeit zur musikalischen Wahrnehmung. Seine Partiturkenntnis z.B. erwarb er sich durch das schlichte Abschreiben der Werke. Zum heute überlieferten Bestand der Wagnerschen Partiturabschriften zählen die 5. und die 9. Symphonie wie auch die Egmont-Musik von Beethoven, weiterhin eine Kopie der Symphonie in D-Dur (Hob I: 104) von Joseph Haydn, die ein Jahr nach den Beethoven-Abschriften entstand.<sup>5</sup> Sogar Bülow bediente sich während seiner Ausbildungszeit zuweilen dieser Methode des Lernens, wie aus seinem Brief vom 25. Oktober 1851 aus Weimar hervorgeht:<sup>6</sup>

Daß ich für die viele Freundlichkeit, welche Liszt mir zu Theil werden läßt (er giebt mir regelmäßigen Unterricht), ihm einige Gegendienste leiste, ist ebenso sehr in der Ordnung, als mir auch, aus sehr einfachen Gründen, lieb. So mache ich jetzt eine Copie seines [Liszts] trefflichen Arrangements von Beethovens 9ter Symphonie für zwei Pianos, die er versprochen hat, auch einmal mit mir zu

<sup>4</sup> Franz Liszt – Richard Wagner, *Briefwechsel*, hg. und eingeleitet von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1988, S. 620.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu: Christa Jost, „...mit möglicher Klarheit und Fülle“. *Zu Wagners Klavierauszug von Beethovens 9. Symphonie*, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung*. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983, hg. v. Carl Dahlhaus und Egon Voss, Mainz etc., 1985, S. 47–58.

<sup>6</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hg. v. Marie von Bülow, 8 Bände, Leipzig 1895ff., Band I, S. 381. (Die einzelnen Bände werden im folgenden zitiert als *Briefe und Schriften I–VIII*.)

spielen; es ist eine freilich mühsame, umständliche Arbeit, indeß lerne ich dabei die Partitur auswendig.

Die Begegnung mit einem Musiker wie Bülow, der das eigene Komponieren hintan und seine Fähigkeiten als Pianist und Dirigent in den Dienst seiner Kollegen stellte (auf dem Podium präsentierte er z.B. niemals eigene Werke), wurde für Wagner in München zum Glücksfall. Durch zähes und geschicktes Verhandeln mit dem König erreichte Wagner, unterstützt durch seine Lebensgefährtin Cosima, damals noch Bülows Ehefrau, daß das Hauser'sche Konservatorium geschlossen wurde. So konnte unter Bülows Direktion 1867 in München die Königliche Musikschule eröffnet werden. Ausgangspunkt für Bülows musikerzieherische Arbeit bildete Wagners Abhandlung. In Bülows Brief an den Violoncellisten Bernhard Cossmann<sup>7</sup> heißt es dazu:

In unserer, in der Wagner'schen Organisation wird es keine andere als die Wagner'sche Idee geben. Sollte dieselbe Dir unbekannt sein, so verweise ich Dich auf den eben erwähnten, seit gerauemem veröffentlichten Bericht. Die Kunstschule soll eine Art musikalisches Atelier werden, vor allem den Vortrag guter Musik durch lebendiges schönes Beispiel, durch fortgesetzte Übungen, Prüfungen, Aufführung lehren. Die zunächst zu pflegende Aufgabe ist die der Kammermusik, speciell der Vortrag Beethoven'scher Werke in möglichst musterhafter Ausführung.

### III. Von Cramer zu Alkan

Daß Bülow es als eine wichtige pädagogische Aufgabe betrachtete, die richtigen technischen Grundlagen zu vermitteln, zeigt seine Edition der Etüden Johann Baptist Cramers von 1869, die – dem Titelblatt der „zweiten (billigen) Ausgabe“ zufolge<sup>8</sup> – für den Gebrauch in den Klavierklassen der Königlichen Musikschule in München bestimmt war. (s. *Abbildung 1*) In der Vorrede kommt u.a. ein ambitioniertes Etüdenprogramm zum Abdruck, das Bülow mit geringfügigen Abweichungen im Mai 1868 auch handschriftlich skizziert hatte.<sup>9</sup> Die folgende Zusammenstellung von Etüden-Literatur wurde Bülows Vorwort zur Cramer-Edition entnommen.

<sup>7</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften V*, S. 60ff.

<sup>8</sup> 50 / ausgewählte / CLAVIER-ETÜDEN / von / J. B. CRAMER / in systematischer Reihenfolge / unter genauer kritischer Revision des Fingersatzes und der Vortragsbezeichnungen/und mit instructiven Anmerkungen / für den Gebrauch in den Clavierklassen der Kgl. Musikschule / IN MÜNCHEN / herausgegeben von / Dr. HANS VON BÜLOW. / Eigentum des Verlegers. Eingetragen ins Vereinsarchiv. / Zweite (billige) Ausgabe. / MÜNCHEN, JOS. AIBL. / Uebersetzungsrecht vorbehalten.

<sup>9</sup> Vgl. Christina Drexel, *Die Vorgeschichte der Hochschule für Musik und Theater in München in den Jahren 1864 bis 1874*. Zulassungsarbeit für die künstlerische Prüfung für das Lehramt an den Gymnasien in Bayern [...] im Fach Musik an der Hochschule für Musik und Theater in München. Dozent: Prof. Dr. Stephan Schmitt, Januar 1999, S. 39.



50  
ausgewählte  
**CLAVIER-ETUDEN**  
VON  
**J. B. CRAMER**

in systematischer Reihenfolge  
unter genauer kritischer Revision des Fingersatzes und der Vortragsbezeichnungen  
und mit instructiven Anmerkungen

für den Gebrauch in den Clavierklassen der Kgl. Musikschule  
IN MÜNCHEN  
herausgegeben von  
**DR. HANS VON BÜLOW.**

Eigenthum des Verlegers.  
(Déposé.)

Eingetragen im Vereinsarchiv.  
(Entréé.)

Zweite (billige) Ausgabe.

MÜNCHEN, JOS. AIBL.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Carl Lischer  
Musikalien-Handlung u.  
Antiquariat  
FRIEDRICHSTR. 10

Abbildung 1

## I.

- a. Die Etüden von ALOYS SCHMITT, op. 16 (Bonn – Simrock), nebst den das erste Heft einleitenden „Exercices préparatoires“ – stets in allen zwölf Tonarten zu üben. Es ist erwähnenswerth, dass der auch als Pianist eminente Meister FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY mit diesem Werke den Grund zu seiner musterhaften Technik gelegt hat.
- b. Der relativen Trockenheit SCHMITT's gegenüber Nebenverwendung von STEPHEN HELLER, Op. 45.

## II.

- a. **J. B. Cramer's** Etüden.
- b. ST. HELLER: Op. 46, 47.
- c. C. CZERNY: Tägliche Uebungen, sowie seine auffallenderweise bisher nicht nach Verdienst beachtete Etüden-Sammlung mit dem Titel: „Die Schule des Legato und Staccato“.

## III.

- a. **Clementi**: „Gradus ad Parnassum“ (Auswahl und Bearbeitung von C. Tausig).
- b. **Moscheles**: Op. 70. 24 Etüden; ein in Norddeutschland mehr als im Süden verbreitetes Werk, welchem das Prädikat „klassisch“ unbedingt gebührt.

## IV.

- a. **Henselt**: Ausgewählte Etüden aus Op. 2 u. 5.
- b. Daneben und zur Vorbereitung darauf: HABERBIER: „Etudes-poésies“ (Hamburg – Cranz); eine Art Fortsetzung von ST. HELLER.
- c. Ausgewählte Stücke von MOSCHELES: Charakteristische Etüden, Op. 75.

## V.

- Chopin**: Op. 10 u. Op. 25, womit das Studium einzelner Präludien (technischer Specialtendenz) aus seinem Op. 28 verbunden wird.

## VI.

- Liszt**: 6 Etüden nach PAGANINI (Leipzig – Breitkopf & Härtel);  
3 Concert-Etüden (Leipzig – Kistner);  
die grossen zwölf Etüden „d'exécution transcendante“  
(Leipzig – Breitkopf & Härtel).

## VII.

- a. RUBINSTEIN: Ausgewählte Etüden und Präludien.
- b. V. C. ALKAN: 12 grosse Etüden in Auswahl (Paris – Richault); meist schwieriger als alle vorgenannten.

Das instruktive Werk des aus Frankfurt stammenden Klavierlehrers Aloys Schmitt, das die obige Liste anführt, nahm Bülow zum Anlaß, auf die eminente Bedeutung hinzuweisen, die Felix Mendelssohn für ihn als Pianist besaß. Zugleich nannte er die Etüden opp. 47, 46 und 45 des ungarischen Pianisten und Komponisten Stephen Heller als mögliche Alternative zu den

trocken aneinandergereihten 200 Fingerübungen Schmitts bzw. – unter Punkt zwei der Stufenfolge – zu Czernys Etüden. Unter Punkt drei folgten Clementis *Gradus ad Parnassum* in der Bearbeitung des Liszt-Schülers Carl Tausig bzw. Ignaz Moscheles' Etüden op. 70, die hier das Prädikat „klassisch“ erhielten. Von ausgewählten Etüden Adolph Henselts führte der Weg des angehenden Klaviervirtuosen über Frédéric Chopins *Etüden* und *Préludes* hin zu den großen Etüden von Franz Liszt. Daneben räumte Bülow verschiedenen Etüden und Präludien Anton Rubinsteins sowie den *Douze études pour piano* op. 35 von Charles Henri Valentin Morhange alias Alkan einen Platz ein. Alkan konzipierte seinen Etüden-Zyklus als eine zweifache Folge von sechs Studien in allen Dur-Tonarten, die – in A-Dur beginnend – den Quintenzirkel durchmessen. Mit dem Untertitel *Allegro barbaro* für die brillante fünfte Oktavstudie in F-Dur antizipierte der französische Komponist, der bereits als Sechsjähriger in das Pariser Conservatoire Aufnahme gefunden hatte, einen später durch Bartók berühmt gewordenen Titel. „Hier geht es, um hausbacken zu reden, im Sturmschritt auf das Ziel jenes orchestralen Concertstyles los, dessen Repräsentant Franz Liszt ist“, hielt Bülow am 26. August 1857<sup>10</sup> in der *Neuen Berliner Musikzeitung* in seiner Rezension über Alkans op. 35 fest. Bereits an dieser Stelle schon hatte Bülow die oben genannte Auswahl an Etüden getroffen und erläutert, die es den Studierenden ermöglichen sollte, schließlich auch Alkans sehr schweres Klavierwerk zu meistern.

Bülow's Etüdenprogramm bestimmte den Unterricht noch, nachdem er sich längst aus München zurückgezogen hatte. Vor allem Hans Bußmeyer, Klavier- und Kompositionsschüler und später Direktor der Hochschule, der bei Liszt und Bülow sein Studium abgerundet hatte, arbeitete in seinen Klassen mit der von Bülow vorgeschlagenen Etüden-Literatur, mit der sich u.a. auch Ida Nadler, eine Schülerin aus Budapest, konfrontiert haben dürfte, die dem Jahresbericht für das Schuljahr 1874/75 zufolge Klavier als Spezialfach bei Bußmeyer belegte.<sup>11</sup> Daß Bülow's Cramer-Edition bis in die jüngste Vergangenheit hinein den Grundstein für eine pianistische Ausbildung legen konnte, zeigt die künstlerische Laufbahn von Klaus Schilde, der von 1988 bis 1991 der Münchener Hochschule für Musik als Rektor vorstand. Unter

<sup>10</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften III*, S. 180–185, hier S. 184.

<sup>11</sup> Eine Sammlung der Jahresberichte vom Jahre 1874/75 an bis heute befindet sich in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater, München. An dieser Stelle sei Herrn Heinz-Peter Trefz für seine stets freundliche Hilfe herzlich gedankt.

dem Namen „Cramer/Bülow“ war Hans von Bülow Schilde schon als Kind, „an jedem Übetag gegenwärtig“ gewesen.<sup>12</sup>

#### IV. Mit Liszt zu Beethoven

Beethoven's Clavierwerke sind nichts weniger als Bravour-Paradepferde [...]: jedoch ihre correcte technische Bewältigung allein ist die Aufgabe eines halben Lebens; und [...] nur ein Virtuose kann diese Aufgabe lösen,

konstatierte Bülow in *Wörter und Begriffe* in der *Niederrheinischen Musikzeitung* am 9. Juli 1864, dem Jahr der Berufung Wagners nach München.

Zur Besiegung der Schwierigkeiten in den letzten fünf großen Sonaten genügt keineswegs das eifrigste Studium der zeitgenössischen Etüdenwerke, z.B. Clementi's und Czerny's; die innigste Vertrautheit – zunächst der Finger – mit dem Clavierstyle der neuen Meister Chopin, Schumann und Liszt ist dazu unerlässlich.<sup>13</sup>

So dient der errichtete Studienplan zur Beherrschung des Instruments letztlich der Interpretation des Beethovenschen Spätwerks, das Bülow, wie er in seiner instruktiven Ausgabe der Beethovenschen Sonaten später formulierte, „als der Fels erscheint, auf dessen Rücken sich ein neuer Bau musikalischen Lebens zu gründen hat.“<sup>14</sup> In diesem Kontext dürfte auch seine Edition der Cramer-Etüden zu betrachten sein. Frühzeitig hatte Cramer die Bedeutung Beethovens erkannt, dessen op. 1 ihn zu der Aussage bewegte: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird“ (Thayer, I).

Wie weit sich Bülow dabei in seiner Spielweise von jener Beethovens entfernte, zeigt ein Blick in Beethovens Handexemplar der Etüden Cramers, das 1974 Hans Kann edierte.<sup>15</sup> Der Band, der 21 Etüden umfaßt, stammt aus dem Besitz Anton Schindlers. Die darin enthaltenen Bemerkungen sind Beethoven selbst zugeschrieben worden. Elf der 50 ausgewählten Etüden, die in Bülows Ausgabe vorliegen, sind auch schon in Beethovens Handexemplar zu finden.<sup>16</sup> Beide Bände beginnen mit Cramers Etüde Nr. 1.

<sup>12</sup> Klaus Schilde: *Hans von Bülow als Herausgeber*, in: *Beiträge zum Kolloquium: Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis*. Veranstaltet von der Abteilung Musikgeschichte der Staatlichen Museen Meiningen am 6. und 7. Mai 1994 im Rahmen der Landesmusiktage zum 100. Todestag Hans von Bülows, Redaktion: Herta Müller, Verona Gerasch, Meiningen o.J., S. 148–159, hier S. 148.

<sup>13</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften III*, S. 296.

<sup>14</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 212.

<sup>15</sup> J. B. CRAMER / 21 ETÜDEN FÜR KLAVIER / nach dem Handexemplar Beethovens / aus dem Besitz Anton Schindlers / nebst Fingerübungen von / BEETHOVEN / herausgegeben von Hans Kann / UNIVERSAL EDITION No. 133353.

<sup>16</sup> Es handelt sich dabei um die folgenden Stücke: Nr. 1 (1), Nr. 2 (19), Nr. 3 (6), Nr. 4 (22), Nr. 12 (3), Nr. 13 (4), Nr. 16 (7), Nr. 18 (15), Nr. 21 (29), Nr. 23 (14), Nr. 29 (21). – Bei den Zahlen in runden Klammern handelt es sich um Bülows neue Nummerierung der Etüden in der oben angegebenen Edition.

Nach Bülow sei hier das Zusammenspiel der Hände erarbeitet wie folgt:

Jede Hand übe ihren Part zuvörderst allein, in langsamen Zeitmasse und gleichmässiger Stärke. Zur Gegenprobe diene hierauf der Versuch, das Zeitmass zu beschleunigen und ein unterschiedsloses *mezzo piano* an die Stelle des *forte* zu setzen. Beim Hervortreten der geringsten Undeutlichkeit kehre man hierauf zur ersten Methode zurück. Das Zusammenspiel beider Hände beginne erst nach erlangter Bewältigung der mechanischen Schwierigkeiten. Das Studium des Vortrages der „*crescendo*“ und „*diminuendo*“ u.s.w. hat sich hierauf in gleicher Weise zu entwickeln, d.h. dem Zusammenspiel beider Hände hat die Übung jeder einzelnen Hand in richtiger Ausführung der dynamischen Vorschriften wiederum vorherzugehen. Diese Grundsätze sind natürlich für das Studium aller dieser Etuden zur Geltung zu bringen. [...]

Beethoven dagegen hielt das Hervorheben der Akzente für wichtiger als die technischen Probleme der Geläufigkeit.

Allegro. ♩ = 132. M.M.  
*sempre legatissimo*

Ex. 1. Der rhythmische Accent ist auf allen Takttheilen gleich. In solcher Weise kommt er in tonleitermäßig fortschreitenden Gängen vor. Um die erforderliche Bindung zu erzielen, hebt sich der Finger nicht eher von der ersten Note jeder Gruppe, bis die 4te Note anzuschlagen ist. Es versteht sich, daß mit Schülern dieses Studium anfangs sehr langsam geübt werden muß. Beethoven.

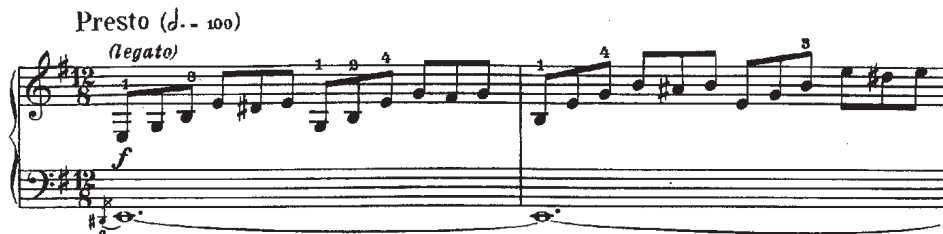
Bei der zweiten mit Presto bezeichneten Etüde notierte Beethoven:

Allegro (♩ = 132)

Ex. 2. Wiederum ist der rhythmische Accent auf der ersten Note jeder Triole gleichmäßig anzugeben. In den 4 Eingangstakten hält der Daumen den Grundton fest, damit der zerlegte Dreiklang, desgleichen alle zerlegten Accorde, deutlich werden. Ebenso ist die Triolenfigur in der linken Hand zu behandeln, um Bindung zu erzielen. Beethoven.



Bei Bülow, der diese Etüde als 19. Nummer seines Bandes plazierte, heißt es dagegen:



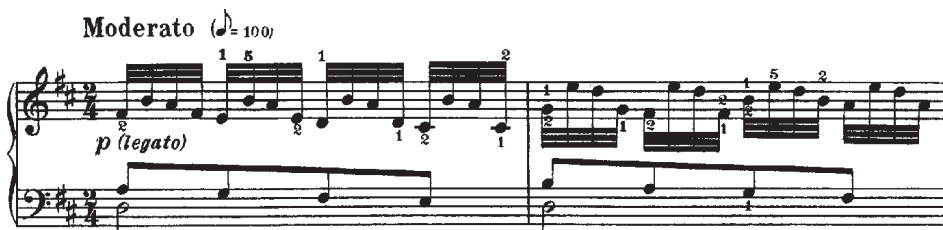
Diese Etüde war als No. 2 (wie im Original) nicht an ihrem Platze. Der Wechsel zwischen raschem Ausdehnen und Zusammenziehen der Hand, die an die schwächeren Finger gestellten Zumuthungen verlangen schon einen höheren Grad technischer Entwicklung als er bei No. 1 vorgesehen wird. Nachdem jedoch die Uebungen 9, 10, 17 vorausgesetzt sind, wird die Aufgabe jetzt unschwer gelöst werden können. Die Nothwendigkeit der Separatübung für die linke Hand braucht nicht erst nachgewiesen zu werden.

Als Nr. 6 in Des-Dur taucht dann in Bülow's Ausgabe Cramers Etüde Nr. 3 in D-Dur auf, zu der Beethoven bemerkt hatte:



Ex. 3. Die Melodie liegt fast durchgehends in der 3ten Note jeder Gruppe; der rhythmische Accent aber ist auf der ersten Note gleichmäßig anzugeben. Der Bindung wegen bleibt der Finger auf dieser accentuirten Note liegen. Beethoven.

Bülow dagegen gab die folgenden Hinweise:



1. Die pädagogischen Erfahrungen des Herausgebers haben ihm die relative Unbrauchbarkeit dieser Etüde in der Tonart des Originals (D dur) – ein wirklich klaviermäßiger Fingersatz ist für die Hände geringerer Ausdehnung bei ununter-



brochenem Legatospiele schon im Uebergange des ersten in den zweiten Tact unauffindbar – ebenso evident dargethan, als ihre Zweckdienlichkeit in der Transposition nach Des-Dur.

2. Auf ein genaues Festhalten des Daumens der linken Hand in den Tacten 9, 13, und 14, während der Zeigefinger auf dem letzten Achtel überzuschlagen hat, kann nicht streng genug geachtet werden. Dergleichen Vorübungen zum „polyphonen“ Spiel wird gewöhnlich nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewährt.

3. Zu empfehlen ist ferner eine Versetzung der Etude nach C dur, wobei die unausbleiblichen Applicaturveränderungen der Intelligenz des Lehrers anheimgestellt werden können.



Während Beethoven die Aufmerksamkeit auf die melodische Linie des Figurenlaufwerks lenkte und diese plastisch hervorhob, kritisierte Bülow die Wirksamkeit des Stückes, änderte die Tonart, numerierte es neu. Wie später in seiner 1871 erschienenen zweibändigen instruktiven Ausgabe Beethovenscher Werke versah er auch einige der vorliegenden Etüden mit ästhetischen Kommentaren. Ein schöner Vortrag der Kantilene in Cramers mit *Andante maestoso ed espressivo* überschriebenen Etüde Nr. 43 konnte nach Bülow zur reiferen Wiedergabe der Fieldschen Nocturnes oder der Gesangsstellen in Hummels und Moscheles' Klavierwerken verhelfen, Moscheles' Etüde op. 70, Nr. 3 und Chopins op. 10, Nr. 2 wurden mit Cramers Presto Nr. 23 in Verbindung gebracht, Aloys Schmitts Übungen dem Studium der 26. Etüde (*Allegro con brio*) vorausgeschickt. Auf eine Anthologie der Cramerschen Etüden, hg. von Louis Köhler, verwies Bülow in Bezug auf die Nummern 27 und 29. Auch auf Beethoven kam Bülow schon in seiner Cramer-Edition zu sprechen. So betrachtete er die Etüde Nr. 10 als geeignete Vorstudie zu bestimmten Takten aus Beethovens Klaviersonate in cis-Moll op. 27, Nr. 2 und bereitet den Umgang mit den Trillerbewegungen aus den Opera 53, 109 und 111 durch die mit *Lento* bezeichnete Etüde Nr. 12 vor. Bülows wichtigstes Anliegen bei der Neuauflage stellte die Modernisierung der Fingersätze dar. Cramers Wirken fiel, so Bülow, „gerade in die Scheide-

gränze zwischen der älteren und neueren Periode des Klavierspiels, welche letztere, Schritt haltend mit der zunehmenden Vervollkommnung des Instrumentes und der daraus entspringenden Steigerung der Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Spielers, im Laufe der Zeit bei einem Systeme der Fingersetzung angelangt ist, das sich zu dem älteren in vielen Punkten schnurstracks gegensätzlich verhält.“<sup>17</sup> Während seiner musikalischen Ausbildungszeit hatte Bülow diese entgegengesetzten Spielweisen gleichermaßen für sich erprobt und es selbst erfahren, daß die Mechanik der größer werdenden Instrumente neue Spieltechniken erforderte.

Der schöne Anschlag zur Erzeugung eines singenden Tons war Ausgangspunkt für die Methodik Friedrich Wiecks, Bülows erstem Klavierlehrer, und so ist es nicht verwunderlich, daß vor allem die poetische Virtuosität der Clara Schumann auf den heranwachsenden Bülow einen tiefen Einfluß nahm. In einem Brief am 22. Juli 1843 berichtete Bülow seiner Mutter, es sei vor allem deswegen notwendig so lange wie möglich in Leipzig zu bleiben,

da das Hören von Madame Schumann für mich von außerordentlichem Nutzen ist, und dieses auch am meisten zu vielem Spielen antreiben kann.<sup>18</sup>

Clara Schumann, aber auch Felix Mendelssohn sah und hörte Bülow bei seinen Verwandten, dem Leipziger Rechtsanwalt Dr. Woldemar Frege und dessen Frau, der Sängerin Livia Gerhart, die Bülow des öfteren am Klavier begleitete. Als Heranwachsender bereits beherrschte Bülow das Repertoire, das er später den Studierenden seiner Klavierklassen abverlangte. Ein besonderes Gewicht legte er dabei auf das zyklische Üben der Grundspielformen, wie sein Brief vom 30. Mai 1845 belegt, den er morgens um halb fünf, vor dem Beginn seiner täglichen Arbeit am Klavier, an seine Mutter richtete:

Ich spiele alle Morgen Trillerübungen, Tonleitern, einfache und chromatische aller Art, Werfübungen (dazu dienen mir eine Etüde von Moscheles, eine von Steibelt und eine zweistimmige Fuge von Bach die ich mit beiden Händen in Octaven spiele; letztere empfahl mir Goldschmidt), Toccaten von Czerny, die mir Herr Plaidy gegeben hat, und die Etüden von Moscheles und Chopin. In diesem Falle finde ich keine anderen von Bertini, Cramer oder Clementi nothwendig; ich habe an den Chopin'schen, die alle diese andern reichlich ersetzen, genug zu thun und ich hoffe, daß Du mir recht geben wirst.<sup>19</sup>

Daß Chopins Stil in dieser Phase der Entwicklung für Bülow eine entscheidende Rolle spielte, unterstreicht die folgende Begebenheit, die er ein-

<sup>17</sup> Hans von Bülow, Vorwort, in: *50 ausgewählte Clavier-Etüden von J.B. Cramer* [...] a.a.O.

<sup>18</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 32.

<sup>19</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 41.

mal selbst berichtete. Als ihn 1848 nämlich sein alter Lehrer Wieck in Leipzig besuchte und mit ihm in die Bretschneidersche Pianofortefabrik ging, wo sich weitere Musiker eingefunden hatten, brachte Bülow – von Wieck zum Spielen aufgefordert – Chopins erstes Nocturne zu Gehör.<sup>20</sup> Nach seiner Begegnung mit Liszt stellte Bülow jedoch besonders im Hinblick auf zeitgenössische Werke sein Spiel gänzlich in Frage.

Was bei meinem Klavierspiel besonders mangelhaft ist, habe ich mir jetzt nach öfterem Hören von Liszt recht „gegenständlich“ gemacht; es ist eine gewisse dilettantenhafte Unsicherheit, eine gewisse eckige Unfreiheit der Auffassung, die ich mir durchaus abgewöhnen muß; namentlich die moderneren Sachen muß ich willkürlicher spielen, mich, nachdem ich ein Stück technisch überwunden habe, eher mehr gehen lassen, wie es mir gerade in den Sinn kommt, und wenn man nicht ohne Talent ist, so kommt Einem ja nicht immer etwas Absurdes, Unpassendes in den Sinn<sup>21</sup>

– so Bülow gegenüber seiner Mutter in seinem Brief vom 21. Juni 1849. Während seines Klavierstudiums bei Liszt in Weimar konnte er ihr dann am 23. Mai 1852 berichten:

[...] meine Finger gewinnen allmähig jene Elasticität, in der der gute Anschlag eigentlich besteht, weil sie fähig macht, jede überhaupt denkbare Nuance auszuführen, und ich finde die Liszt'sche Methode immer mehr als die allein wahrhaft künstlerische und praktisch bewährte.<sup>22</sup>

Seinem Vater teilte er zwei Tage später mit: „ich habe eine ziemliche Elasticität bekommen und einen gewissen Virtuosen-Chic, der mir früher ganz und gar abging.“<sup>23</sup> Daß für Bülow Liszts Schule „keine Schule im alten Wortsinne“ war, faßte er später einmal in die Worte: „Liszt's Schule will nicht blos, sie **lehrt** die künstlerische Emancipirung des individuellen Inhaltes vom Schematismus.“<sup>24</sup> Diese Vorstellung scheint auch der Begriff des „musikalischen Ateliers“ widerzuspiegeln, den Bülow für die von ihm geleitete musikalische Ausbildungsstätte in München prägte, die ja ebenfalls keine Schule im alten Wortsinne sein sollte.

1871, zwei Jahre nachdem Bülow München enttäuscht verlassen hatte, erschien seine instruktive Ausgabe der Klavierwerke Beethovens<sup>25</sup> (op. 53 bis op. 129) (*Abbildung 2*). Über die Ergänzungen, die Bülow von Liszt

<sup>20</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 132.

<sup>21</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 180.

<sup>22</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 438.

<sup>23</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften I*, S. 446.

<sup>24</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften III*, S. 143.

<sup>25</sup> *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke ... Abteilung III... Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*, Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger o.J., darin Bde. IV und V. – Die ersten drei Bände wurden von dem Klavierpädagogen Sigmund Lebert herausgegeben.



Abbildung 2: Beethovens Werke in kritischer Ausgabe von Bülow (1871),  
Widmung „Dem Meister Franz Liszt“  
(Liszt Ferenc Gedenkmuseum, Budapest)

übernahm – dessen Spielvarianten sogar in den Fußnoten auftauchen – informierte bereits Schilde.<sup>26</sup> Es soll daher an dieser Stelle lediglich Bülows erläuternde Bemerkung zu Beginn des *Adagio ma non troppo* aus dem Schlußsatz von Opus 110 näher betrachtet werden, die an Wagners *Bericht über eine in München zu errichtende Musikschule* anknüpft:

d) Adagio: Der Bewegung nach, nicht eigentlich im Charakter; dasselbe gilt vom folgenden Allegro. Jenes athmet Leidenschaft, letzteres Beschwichtigung. Man beherzige hierbei aber die Erläuterung, welche Richard Wagner (Bericht über Gründung einer Musikschule in München) von jenem durch ihn so treffend charakterisirten Beethovenschen Momente „Das tief und zart Leidenschaftliche“ gibt.

„Beethoven und der sich erweiternde Stil der Musik“ ist der Abschnitt in Wagners Traktat überschrieben, aus dem Bülow zitiert. Wagner setzte sich an dieser Stelle mit der melodischen Substanz in Beethovens späten Streichquartetten auseinander und gelangte zu dem Ergebnis:

Gerade diese letzten, im tiefsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethovens, werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutirt: diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen

<sup>26</sup> Wie Anm. 12; vgl. auch: Armin Raab, *Zentralsonne der modernen Tonwelt – Bülows Beethoven-Verständnis*, in: *Beiträge zum Kolloquium: Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis*, a.a.O., S. 180–191.

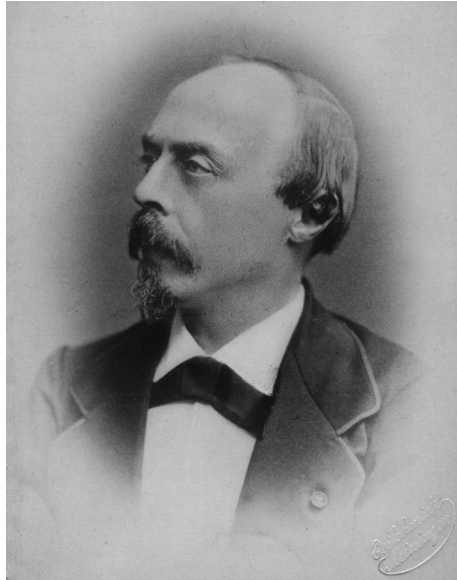


Abbildung 3: Hans von Bülow (1885)  
Photo E. Schmidt, Meiningen  
(Liszt Ferenc Gedenkmuseum, Budapest)

Fleiß, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrags sich vollständig anzueignen [...] Das musikalische Ausdrucksvermögen ist eben durch jene, uns im Grunde noch unkenntlich gebliebenen letzten Werke des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt worden, welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich noch fern halten mußte: ich will diese Richtung das zart und tief Leidenschaftliche nennen, durch dessen Ausdruck die Musik erst auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden ist.<sup>27</sup>

Wie den Bemerkungen in seinem Handexemplar der Cramer-Etüden zu entnehmen war, hatte auch schon der unterrichtende Beethoven das Augenmerk vor allem auf die melodische Substanz der Musik gelenkt.

<sup>27</sup> Richard Wagner, *Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*, Faksimiledruck, a.a.O., S. 42.