

# Ravel und Elgar: Aufführungspraxis auf dem Prüfstand

(SMZ) Die historisch informierte Aufführungspraxis stösst zu Werken vor, die von den Komponisten selbst auf Schallplatte aufgenommen wurden. Welche Wechselwirkungen ergeben sich daraus? Eine Höranalyse.

Matthias Arter

Vor 50 Jahren erschien eine Aufnahme der *Brandenburgischen Konzerte* von Johann Sebastian Bach, gespielt auf Originalinstrumenten vom Concentus Musicus Wien mit Nikolaus Harnoncourt. Diese Veröffentlichung darf als Geburtsstunde einer breiten Wahrnehmung der historisch informierten Aufführungspraxis (HIP) gelten, die seither eine beispiellose Erfolgsgeschichte vorzuweisen hat: Die auf dem Studium von Quellen basierenden Erkenntnisse und deren praktische Umsetzung haben stilbildend Einfluss auf die heutige Interpretationspraxis historischer Musik genommen und sind aus dem kulturellen Leben nicht mehr wegzudenken.

Parallel dazu hat sich in den letzten 20 Jahren eine weitere Forschungsrichtung entwickelt: Unterstützt durch eine rege Editionstätigkeit einiger Plattenfirmen (z.B. Naxos Historical) ist die Erkenntnis gewachsen, dass uns historische Aufnahmen viel über die Musizierpraxis der letzten 100 Jahre<sup>1</sup> erzählen können und uns sogar einen Blick zurück ins akustisch nicht greifbare 19. Jahrhundert verschaffen.

Da sich unterdessen einige Dirigenten der HIP-Szene mit Musik des frühen 20. Jahrhunderts befassen, ergibt sich ein reizvolles Spannungsfeld zwischen den beiden Forschungsrichtungen. Wir konfrontieren hier deshalb zwei dieser Dirigenten mittels eines Hörvergleiches mit ihren Vorbildern, nämlich dirigierenden Komponisten: Roger Norrington mit Edward Elgar (*Streicher-serenade* op. 20)<sup>2</sup>, sowie Jos van Immerseel mit Maurice Ravel (*Boléro*)<sup>3</sup>. Wir möchten dabei herausfinden, wie sich die Kenntnis der alten Aufnahmen in ihren Interpretationen manifestiert.

## Ravel: Tempo rubato und jazzige Phrasierung

Weniger als zwei Jahre nach der Uraufführung des *Boléro* am 28. November 1928 lag das Werk bereits in drei verschiedenen Aufnahmen vor.<sup>4</sup> Die von Maurice Ravel dirigierte Version (mit

dem Orchestre des Concerts Lamoureux) ist aufnahmetechnisch auf einem überraschend guten Niveau und bietet viel Interessantes zum Vergleich an; beispielsweise dokumentiert sie des Komponisten Auffassung des ostinaten Tanzrhythmus: Die Triolen werden stets schneller und leicht verzögert gespielt und zeigen dynamisch die zweitaktige Struktur an. Seine Interpretation swingt von A bis Z, obwohl er ein relativ langsames Tempo wählt.

Immerseel dagegen wählt eine sowohl dynamisch als auch rhythmisch absolut strikte Ausführung, bei welcher jede einzelne Note mit einem Akzent versehen ist. Bereits die ersten Takte des Werkes mit der kleinen Trommel sprechen Bände: tänzerischer Charakter und Swing bei Ravel, klingender Ausdruck einer digitalisierten Partitur, ohne die geringste tänzerische Implikation bei Immerseel (Ton 1: Alle Tonbeispiele sind auf [www.marterart.ch/smz.html](http://www.marterart.ch/smz.html) aufgeschaltet).

Ein zweiter Aspekt im *Boléro* verdient ebenfalls ein genaues Hinhören: das Tempo rubato. Ravel komponierte im *Boléro* zwei verschiedene Melodien, eine klassisch anmutende (A) und eine mit jazzigen Synkopen versetzte, die harmonisch mehrmals auf die Septime und None fokussiert (B). Die Instrumentierung ist dem Charakter der Musik angepasst: «Klassische» Instrumente wie Flöte, Klarinette, Oboe d'amore und Horn spielen die Melodie A, während in der Melodie B Instrumente wie Es-Klarinette, Saxofon und Posaune zum Einsatz gelangen (Beispiel 1 und 2).

In Ravels Aufnahme spielen die Solisten die beiden Melodien grundsätzlich verschieden: Melodie A wird klassisch, das heisst rhythmisch notengetreu gespielt und vertikal weitgehend mit dem begleitenden Ostinato koordiniert. Melodie B wird versehen mit expressiven Rubati, die beispielsweise die Kulmination (T. 5/6) ausladend gestalten, die Figuren in T. 7, 9, 11 und 13 dagegen beschleunigen, als ob sie als Vorschläge notiert wären. Das Tondokument lässt keine Zweifel offen, dass das Abwechseln von klassischer und jazziger Phrasierung vom Komponisten intendiert war! (Ton 2)

Jazz-idiomatisch ist auch das «laid-back» einiger Solisten, das sich am deutlichsten beim Posaunensolo erkennen lässt (Ton 3). Ein kurzer Seitenblick zur anderen Pariser Aufnahme von 1930 (dirigiert von Piero Coppola und überwacht vom Komponisten) zeigt, dass dort die gleichen Gestaltungsprinzipien gelten (Ton 4). Auffallend ist weiter, dass die Posaune auch im Tut-



Beispiel 2: Die zweite Melodie des «Boléro» (B); rot markiert sind die Stellen, die in Ravels Aufnahme meist mit Tempo rubato gestaltet werden.

ti deutlich hörbar ist und wie im Solo frei und ausladend spielt (Ziffer 15; Posaune mit «sostenuto» bezeichnet; Ton 5).

Bei Immerseel herrscht öde Gleichförmigkeit vor, beide Melodien werden brav dem gedruckten Text entlang musiziert. Gerade einmal zwei Soli könnte man eine inspirierte Gestaltung attestieren – bezeichnenderweise sind die Urheber die Saxofonisten (Ziffer 6/7), denen offenbar als einzigen in dieser Aufnahme das Vibrato erlaubt war. Das ansonsten praktizierte Non-Vibrato-Spiel lässt die Aufnahme blutleer wirken und ist ausserdem historisch gesehen problematisch, hatte sich doch in den frühen Dreissigerjahren bei den Streichern bereits ein ziemlich durchgehendes und regelmässiges Vibrato durchgesetzt. Wir können dies bei Ziffer 12 gut hören (Ton 6) und wissen es auch von anderen Aufnahmen aus derselben Zeit<sup>5</sup>; bei den Blasinstrumenten zeigt sich ein uneinheitliches Bild: Flöte, Piccolo, Oboe d'amore, Oboe, Horn (!) und Saxofone vibrieren mehr oder weniger konstant (schnell und mit kleiner Amplitude), Klarinette, Basson, Trompete und Posaune spielen senza vibrato.

Der Anspruch, den Immerseel im CD-Booklet stellt, «im Geiste der Zeit Maurice Ravels» zu musizieren, wird leider mit seiner Aufnahme in keiner Hinsicht eingelöst. Wieviel mehr hätte doch Ravels lebendig und ausdrucksvoll gestaltete Aufnahme als Vorbild hergegeben!

## Elgar: Legatokultur und Portamento

Edward Elgar hat mit verschiedenen Orchestern seine wichtigsten Werke auf Schallplatte eingespielt.<sup>6</sup> Unter den letzten Aufnahmen aus seinem Todesjahr 1933 findet sich auch die *Streicher-serenade* e-Moll op. 20, gespielt vom London Philharmonic Orchestra.

### 1. Satz: Allegro piacevole

Elgar geht den ersten Satz mit viel Schwung an, obwohl das Tempo (Durchschnitt des ganzen Satzes: 80) deutlich unter den in der Partitur



Beispiel 1: Die erste Melodie des «Boléro» (A)

Matthias Arter

... ist Oboist, Komponist, Solist, Ensemble- und Orchestermusiker, Interpretationsforscher, Hochschuldozent und Projektmanager.

Beispiel 3: Elgar, «Serenade» op. 20, 1. Satz, T. 62 bis 77. Oberhalb des Systems: Norringtons realisierte Dynamik und Bogeneinteilung, unterhalb die original gedruckten und in Elgars Aufnahme realisierten Bezeichnungen

### L'interprétation historique sur la sellette

Il y a tout juste cinquante ans paraissait un enregistrement des Concertos brandebourgeois de Bach joués sur instruments anciens, par Nikolaus Harnoncourt. Avec cet album est née la science de l'interprétation musicale historique. Un autre courant de recherche est apparu il y a vingtaine d'années : l'analyse des premiers enregistrements sonores. Celle-ci nous apprend beaucoup sur les pratiques instrumentales au début du 20<sup>e</sup> siècle. Et les deux disciplines se rejoignent lorsqu'on se base sur ces enregistrements pour réinterpréter des œuvres telles qu'elles l'étaient lors de leur création.

Prenons, pour illustrer ce courant, deux exemples :

L'enregistrement par Ravel de son Boléro en 1930 est d'une qualité technique étonnamment bonne. Même si son tempo est plutôt lent, sa version « swingue » de bout en bout. En comparaison, l'interprétation d'Immerseel est métronomique, froidement numérique. Ravel distingue aussi clairement la mélodie A, de tournure classique et parfaitement calée sur l'ostinato, et la mélodie B, plus jazzy, qui se permet un jeu *laid-back* typiquement jazz. Immerseel ne marque pas cette différence. Tout est très carré, au plus permet-il çà et là un léger vibrato. Aussi, cette version pseudohistorique peine à convaincre.

L'enregistrement par Elgar de sa Sérénade op. 20 en 1933 démarre en trombe. L'orchestre joue avec beaucoup de vibrato et de portamento. Norrington est beaucoup plus lent et strict. Il impose un jeu plus articulé, mais bien moins vivant. Dans le 2<sup>e</sup> mouvement, la version de Norrington irrite par une utilisation abusive des cordes à vide. La Gigue du 3<sup>e</sup> mouvement est très dansante chez Elgar, avec des croches rapides et légères. Norrington détruit ce mouvement par une interprétation lourde et une articulation qui tient plus du 6/8 que du 12/8 original.

Il va de soi que l'interprète est libre d'interpréter – justement – et qu'en soi les versions de Norrington et d'Immerseel ne sont pas fausses. Mais s'ils se targuent de recréer l'esprit de l'époque, ils pourraient mieux réécouter leurs illustres prédécesseurs.

Résumé et traduction : Jean-Damien Humair

angegebenen 96 liegt. Das Orchester scheint nicht allzu gross besetzt und spielt mit einem stets präsenten Vibrato. Die Melodik wird mit einem ausgeprägten Legato und mit vielen, teilweise deutlichen Portamenti gestaltet. Leere Saiten werden praktisch durchwegs vermieden. Das Dirigat des Komponisten sorgt für eine feine Agogik und die Aufnahme strahlt einen unbeschweren und spontanen Charme aus (Ton 7).

Bei Roger Norrington geht es ganz anders zu und her: Das Tempo der Aufnahme mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart liegt deutlich unter demjenigen von Elgar (Durchschnitt des ganzen Satzes: 74) und ist strikter durchgehalten, was der Interpretation einen statischen und etwas freudlosen Charakter verleiht. Es wird konsequent *senza vibrato* gespielt; leere Saiten werden auch in Melodien eingesetzt, was einen aussergewöhnlich hellen und scharfen Klang zur Folge hat. Der grösste Unterschied zur Aufnahme des Komponisten bildet jedoch das Non-Sostenuto-Spiel: Legatobögen werden nicht durchgezogen, sondern stets leicht artikuliert, wodurch auch Portamenti wegfallen. Lange Noten werden entlastet und es entstehen nicht notierte Zäsurpausen zwischen den Bindebögen. Solche Mittel waren zur Zeit des Barock und der Klassik stilistisch wohl richtig. Aber sind sie auch für die Musik von Elgar adäquat? Ich wage es zu bezweifeln, wenn ich mir dessen eigene Aufnahme anhöre.

Exemplarisch für die fragwürdige stilistische Auffassung Norringtons stehe das 4-taktige Melodiemotiv, das sich nach T. 62 einige Male wiederholt: Das in der Partitur gedruckte dynamische Grundkonzept unterwandert der Dirigent durch Schwell- und Glockentöne und wendet sie teilweise ins Gegenteil (so in T. 66 und 75, siehe Beispiel 3). Bei Elgar dagegen hören wir die gedruckte Dynamik und – vielleicht noch wesentlicher – die originalen (längeren) Bögen ab T. 70. Die beiden Terz-Legati, welche bei Elgar mit einem Portamento ausgeschmückt und dadurch hervorgehoben werden (rot markiert in Beispiel 3), verschwinden bei Norrington durch die veränderte Unterteilung

Beispiel 5: Elgar, «Serenade» op. 20, 2. Satz, T. 17–32. Oberhalb des Systems: Norringtons Bogeneinteilung, unterhalb das Original

des Bogens gänzlich und die Phrase wird in der Mitte unterbrochen (Ton 8).

### 2. Satz: Larghetto

Die etwas opernhafte Introduction des langsamen Satzes gestalten beide Dirigenten mit feiner Agogik; wie im 1. Satz ignoriert Norrington häufig die originalen Bögen, was zum Auseinanderfallen von Melodien führt. Das Hauptmotiv beispielsweise teilt er stets, wodurch die Sforzati in der Mitte des 2. Taktes immer sauber und abgetrennt erscheinen (Beispiel 4); Elgar dagegen realisiert die originalen Bindungen und lässt darüber hinaus die grossen Sprünge vor den Sforzati meist mit einem deutlichen Portamento spielen; wir hören eine Geste, die zum Höhepunkt hinführt und zusammenfasst und diesen nicht abtrennt wie bei Norrington (Ton 9).

Beispiel 4: Elgar, «Serenade» op. 20, 2. Satz. 2-taktiges Motiv (1. Violine, T. 1/2), oben Norringtons Bogeneinteilung, unten das Original

Riesig ist auch der Unterschied in der Gestaltung der Melodie ab T. 17: Norringtons Aufnahme irritiert mit einem häufigen Gebrauch von leeren Saiten und beraubt die Melodie an drei Stellen durch eine «praktische» Bogeneinteilung um derer Vorhaltwirkung (markiert in Beispiel 5). Wieviel erhellender ist doch auch hier die Vergleichsaufnahme des Komponisten! Die Melodie schwebt ausdrucksvoll, sie ist in einem praktisch durchgehenden Legato gehalten und darüber hinaus auch dynamisch fein und lebendig gestaltet (Ton 10).

### 3. Satz: Allegretto

Der letzte Satz ist eine Gigue im 12/8-Takt; der Charakter ist damit ohne Zweifel der eines Tanzes, die Taktangabe gibt uns zusätzlich den Hinweis, gross zu phrasieren. Genau dies hören wir in Elgars Aufnahme: Etwas «zu schnelle» und gänzlich unbetonte Achtel sorgen für Leichtigkeit, mit intensivem Legatospiel im Melodiegewebe werden grosse Dynamikbögen und damit eine sinnvolle Periodik über mehrere Takte erreicht. Bei Norrington ist alles anders: Gewichtige Achtel zerstören den Tanzcharakter, eine flache und müde dynamische Gestaltung sowie viele zusätzliche Artikulationspausen führen



dazu, dass die Phrasierung kleinräumig bleibt und darüber hinaus durchwegs nach 6/8-Takt klingt (Ton 11).


Dass Elgar durchaus Zäsurpausen schrieb, wenn er welche wollte, erkennen wir an einer Stelle, in der er die vier Stimmen differenziert bezeichnet und damit jeder einzelnen ein Eigenleben verleiht (Beispiel 6).

Norrington gleicht die Pausen der beiden Violinstimmen an, verändert und vereinheitlicht die Artikulationen in fast allen Instrumenten und degradiert den feinsinnigen Dialog der vier Stimmen zu einem zwar eleganten, aber harmlosen Tänzchen. Wieviel reicher und polyphoner klingt doch diese Stelle in Elgars Aufnahme! (Ton 12)

Das erstaunliche und nicht ohne weiteres erwartete Ergebnis dieser Höranalyse: Wo wir Klarheit und Transparenz erwarten (nämlich beim «reinen Klang» aus Stuttgart), erhalten wir Zerstückelung von Melodie und Harmonie. Die historische Aufnahme dagegen überzeugt mit sinnvoll (notengetreu) gespielten Phrasen, Klarheit in der Polyphonie und sinnfälliger Charakterisierung der Musik.

### Fazit

Interpretation ist eine Kunst, die wie jede andere Kunst eine Freiheit für sich beanspruchen muss: Wir können es nicht als «falsch» bezeichnen, Musik der ausgehenden Romantik mit barock-klassischen Mitteln aufzuführen. Ebenso wenig wie es «falsch» ist, Beethoven beispielsweise im Wiener Stil um 1900 aufzuführen!<sup>7</sup> Wer sich aber, wie Immerseel und Norrington, «historisch informiert» auf die Fahnen schreibt, sollte sich auch wirklich historisch informieren und bei der Musik des 20. Jahrhunderts bei den primären Quellen, nämlich den Aufnahmen, genau hinhören. Wenn wir unser Stilempfinden mittels historischer Aufnahmen auch für die Musik der jüngeren Vergangenheit bereichern, werden wir bestimmt wei-

tere Überraschungen erleben und vermeintlich bekannte Stücke mit den gewonnenen Erkenntnissen neu lesen und aufführen können. 

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Die ersten dem Verfasser bekannten Orchesteraufnahmen sind einige Orchesterstücke, die 1906/1907 vom Orchestra Sinfonica alla Scala di Milano unter Carlos Sabajno (1874–1932) für das Label His master's voice aufgenommen wurden (Elgar: *Salut d'amour*, Bizet: Auszüge aus *Carmen*; Wagner: «Walkürenritt» und Vorspiel zum 3. Akt der Oper *Lohengrin*), siehe: [www.martrart.ch/smz.html](http://www.martrart.ch/smz.html)

<sup>2</sup> Hänssler 93.043 (Aufnahme: 2000)

<sup>3</sup> Zig-zag Territoires 060901 (Aufnahme: 2005)

<sup>4</sup> Die drei ersten Aufnahmen des Werkes in chronologischer Reihenfolge:

1. Le Grand Orchestre de Gramophone unter Piero Coppola «supervisé par Ravel» (13. Januar 1930), 2. Orchestre des Concerts Lamoureux unter Maurice Ravel (im Januar 1930), 3. Concertgebouw Orkest Amsterdam unter Willem Mengelberg (31. Mai 1930)

<sup>5</sup> Dies ist nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen in: *The Art of Conducting*, das Orchestre Symphonique de Paris unter Felix Weingartner spielt Webers *Freischütz*-Ouverture, 1932, DVD Teldec 0927 42667 2

<sup>6</sup> Sämtliche Aufnahmen sind zu finden auf iTunes (die Serenade im Album *Elgar on Record, Vol. 6*) oder [classiconline.com](http://classiconline.com) (Elgar Orchestral Works, London Philharmonic Orchestra); ferner ist auf CD vieles bei Naxos erschienen.

<sup>7</sup> Genau dieses Vorhaben wird an der Hochschule der Künste Bern am 7. und 8. Oktober 2010 umgesetzt: eine Aufführung von Beethovens Fünfter in der Instrumentation und im Aufführungsstil von Gustav Mahler (siehe: [www.hkb.bfh.ch](http://www.hkb.bfh.ch))

Beispiel 6: Elgar, «Serenade» op. 20, 3. Satz T. 29–31. 1. Violine und Viola: Norringtons Version oberhalb des Systems, Violine 2 unverändert, Cello/Bass: Norringtons Bogeneinteilung oben, Original unten

## SMZ-TAGUNGSKALENDER • CALENDRIER DES CONGRÈS

### 4. und 5. September 2010

**Musical libraries today and tomorrow – from paper on the stand to a screen in the stand?**

*5<sup>th</sup> European Seminar on musical libraries of the European Orchestra Federation EOFed*

Ort: Bern

Veranstalter: EOV

Kontakt: Tel. 031 951 56 32

[agnes.vonkaenel@eov-sfo.ch](mailto:agnes.vonkaenel@eov-sfo.ch)

> [www.eov-sfo.ch/Seminar2010.htm](http://www.eov-sfo.ch/Seminar2010.htm)

### 2. bis 4. Oktober 2010

**Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert**

*Aktuelle Forschungsprojekte im Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern*

Ort: Hochschule der Künste, Grosser Saal und Kulturcasino Bern, Burgerratssaal

Veranstalter: Hochschule der Künste Bern, Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Sektion Bern

Kontakt:

> [www.hkb.bfh.ch/fspinterpretation.html](http://www.hkb.bfh.ch/fspinterpretation.html)

> [www.musik.unibe.ch](http://www.musik.unibe.ch)

> [www.smg-ssm.ch](http://www.smg-ssm.ch)

### 23. Oktober 2010

**La santé du musicien**

*8. Symposium der Schweizerischen Gesellschaft für Musik-Medizin SMM und der Schweizerischen Interpretenstiftung SIS*

Ort: Hochschule für Musik Genf

Veranstalter: SMM/SIS, HEM Genève

Kontakt: Tel. 032 636 17 71

[info@musik-medizin.ch](mailto:info@musik-medizin.ch)

> [www.musik-medizin.ch](http://www.musik-medizin.ch)

### 29. und 30. Oktober 2010

**Der musikalische Kompetenzerwerb des jüngeren Kindes (4 bis 8 Jahre)**

Ort: Pädagogische Hochschule des Kantons St. Gallen (PHSG), Hochschulgebäude Mariaberg, Seminarstrasse 7, 9400 Rorschach

Veranstalter: PHSG

Kontakt: [www.phsg.ch/tagungen](http://www.phsg.ch/tagungen)

### 11 au 13 novembre 2010

**La formation des enseignants de musique: dynamiques de recherche, analyses de pratiques**

*10<sup>e</sup> Journées francophones de recherche en*

*éducation musicale (JFREM)*

Lieu: Université de Genève

Contact: > [www.asrrem.ch](http://www.asrrem.ch)

### 26. und 27. November 2010

**Symposium Musikvermittlung – Education oder Kunst?**

*Referate, Diskussionsforen, Workshops und Spots*

Ort: Kultur- und Kongresshaus Aarau

Veranstalter: Zürcher Hochschule der Künste und Schweizer Akademie für Musik und Musikpädagogik

Kontakt:

[weiterbildung.musik@zhdk.ch](mailto:weiterbildung.musik@zhdk.ch)

> [www.zhdk.ch/?musikvermittlung](http://www.zhdk.ch/?musikvermittlung)

> [www.samp-asmp.ch](http://www.samp-asmp.ch) –Studiengänge

### 11. bis 13. Dezember 2010

**Schumann interpretieren**  
*Symposium und Konzerte*

Ort: Musik-Akademie Basel

Veranstalter: Musik-Akademie Basel,

Musikwissenschaftliches Institut der Universität Basel, Universitätsbibliothek

Basel

## WETTBEWERBE • CONCOURS

**Isang Yun Competition 2010 (Tongyeong, 30. Oktober – 7. November 2010)**

Disziplin: Klavier

Altersgrenze: 15 bis 29 Jahre

Preise: total US\$ 76 000.–

Anmeldeschluss: 14. August 2010

Adresse: Seoul Office, Tongyeong International Music Festival Foundation; 4th fl.

Shinwha Bldg., 1451-19 Seocho 3 Dong,

Seocho Gu, 137-867 Seoul, South Korea;

Tel: +82 2 3474 8315; Fax: +82 2 3474 8318;

[competition@timf.org](mailto:competition@timf.org);

[www.isangyuncompetition.org](http://www.isangyuncompetition.org)

**10th International Violin Competition «Jean Sibelius» (Helsinki, 21. November – 2. Dezember 2010)**

Altersgrenze: 30 Jahre

Preise: total € 51 000.–

Anmeldeschluss: 16. August 2010

Adresse: «Jean Sibelius» International

Violin Competition, Sibelius Academy,

P.O. Box 86, FIN-00260 Helsinki;

Tel: +358 20 7539 645; Fax: +358 20 7539 600;

[anna.krohn@siba.fi](mailto:anna.krohn@siba.fi);

[www.siba.fi/sibeliuscompetition](http://www.siba.fi/sibeliuscompetition)