

Jesper Bøje Christensen

Was uns kein Notentext hätte erzählen können.

Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente

Ein Interview (September 2007)

als Erweiterung des Vortrags in Bern (Dezember 2005)

CLAUDIO BACCIAGALUPPI: Als Quellen für die historische Aufführungspraxis der Musik werden in erster Linie Traktate und Zeugenberichte, auch erhaltene Instrumente und Aufführungsnotenmaterial betrachtet. Für das neunzehnte Jahrhundert kommt dazu noch eine früher unbekannte Kategorie von Quellen: Tonaufnahmen. Thomas A. Edison erfand den Phonographen bereits 1878: man stelle sich die Namen der MusikerInnen vor, die damals eigentlich hätten noch aufgenommen werden können! Leider sind akustisch verständliche Musikaufnahmen erst viele Jahre später entstanden. Was verstehen Sie im Zusammenhang Ihrer Untersuchungen unter ›historische Tondokumente‹?

JESPER CHRISTENSEN: Heutzutage, im Jahre 2007, stehen in einem Schallplattenladen unter der Etikette ›historisch‹ Aufnahmen aus den fünfziger, sechziger, ja selbst siebziger Jahren. Diese Aufnahmen wären in unserem Sinne nicht historische Tondokumente, weil sie keinen direkten Link zurück ins neunzehnte Jahrhundert haben. Wir werden uns im Rahmen dieses Vortrags beziehungsweise Gespräches überwiegend mit Musikern beschäftigen, die spätestens um 1880 geboren sind, und in vielen Fällen viel früher. Entweder lebten diese um die Zeit des Zweiten Weltkriegs nicht mehr, oder sie hatten das Konzertieren aufgegeben. Es gibt eine Übergangszeit zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg, in der immer noch einige der großen alten Musiker präsent sind, in der aber gleichzeitig auch eine neue Generation zu wirken beginnt, die schon erheblich anders spielte, was man auf den Aufnahmen der Zeit deutlich hören kann. Mit dieser neuen Generation werden wir uns nicht beschäftigen. Wir wollen uns Musiker aussuchen, die entweder selbst große Komponisten waren, wofür es einige Beispiele gibt, etwa Edvard Grieg oder Sergej Rachmaninow, oder die größten Musiker, das heißt die größten Sängerinnen und die größten Klaviervirtuosen, die alle noch auf irgendeine Art direkt im Kontakt zu den wesentlichsten romantischen Musikern standen. Wir könnten direkte Schüler von Liszt hören (was wir allerdings im Rahmen dieses Vortrages nicht machen werden), wir hören direkte Schülerinnen von Clara Schumann und Enkelschüler von Chopin. Wir werden Sängerinnen hören wie Adelina Patti (1843–1919), mit der wir anfangen werden, und eine halbe Generation später Luisa Tetrazzini (1871–1940), die beide als Ikonen des Belcanto galten.

BACCIAGALUPPI: Sie haben ausschließlich Pianisten und Sängerinnen angesprochen. Diese Beschränkung ist bestimmt kein Zufall?

CHRISTENSEN: Das ergibt sich zunächst aus der zeitlichen Begrenzung des Vortrages. Wenn man aber nach alten Aufnahmen sucht, fällt es auf, daß die Anzahl von Einspielungen von Gesang oder von Soloklavier die allergrößte Mehrheit bildet. Als Dritte kämen die Geiger hinzu, aber die Anzahl ist wesentlich kleiner, und alle übrigen Instrumente sind weit untervertreten. Orchesteraufnahmen gibt es auch, aber gewiß nicht viele aus dieser Zeit.

›Egal, welches Instrument man spielt, man soll wie ein Sänger spielen‹ – diese Bemerkung reicht in der Musikgeschichte weit zurück. Um ihren Sinn zu verstehen, müßte man zuerst wissen, wie man in früheren Zeiten gesungen hat. Deswegen fangen wir mit zwei Aufnahmen von Vokalmusik an, und zwar mit demselben Stück, Mozarts Arie aus *Le nozze di Figaro* ›Voi che sapete‹. Mit Adelina Patti vollziehen wir einen ersten weiten Schritt zurück in die Geschichte. Sie wurde 1843 geboren, war zur Zeit der Aufnahme (1905) also zweiundsechzig Jahre alt. Es soll nicht verwundern, wenn der Atem nicht ganz so sein kann wie der einer Fünfundzwanzigjährigen. Das ändert nichts daran, daß man deutlich die Intentionen und die sängerischen Gewohnheiten der Interpretin heraushören kann. Die jüngere Tetrizzini war vielleicht die letzte ›echte‹ Belcanto-Sängerin, von der modernen Gesangstechnik unbeeinflusst: Ihre Aufnahmen zeigen gewiß keine technische Probleme. Patti wird am Klavier begleitet, Tetrizzinis Einspielung (1908) weist bereits Orchesterbegleitung auf. Vor allem möchte ich auf eine wesentliche Stelle vor der Reprise hinweisen, wo beide dasselbe machen: Um den Text auszudeuten, singen sie plötzlich erheblich schneller bei der Stelle ›Sospiro e gemo | senza voler, | palpito e tremo | senza saper‹ (CD 2, tracks 1 und 2).¹

BACCIAGALUPPI: Die beiden Aufnahmen zeigen viele Ähnlichkeiten, aber auch auffällige Unterschiede.

CHRISTENSEN: Man könnte meinen, daß die Aufführung der älteren Sängerin viel extremer ist, und deswegen ›älter‹ klingt, im Verhältnis zur Interpretation der Tetrizzini, bei der es regelmäßiger vor sich geht. Darüber bin ich mir aber gar nicht so sicher. Ziehen wir als Hilfe eine italienische Quelle heran, den *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra* von Giuseppe Scaramelli (1761–1844), ein überaus erstaunliches und wenig bekanntes Dokument. Diese Quelle enthält vielleicht überhaupt die meisten Anweisungen zu den Freiheiten des *tempo rubato* und darüber, wie ein Dirigent damit umgehen muß. Scaramelli war aus der Mozart-Generation und 1811 seit langer Zeit

1 Es empfiehlt sich, neben den historischen Aufnahmen eine moderne Aufnahme zum Vergleich beizuziehen.

Kapellmeister in Triest. Er beschreibt, wie der Dirigent sich darauf einstellen muß, daß es viele verschiedene Typen von Sängern gibt. Es gibt solche, die überall *tempi rubati* machen – wie Patti –, und es gibt andere, die eher schlichter singen:²

»Von einem Dirigenten und ersten Geiger werden neben allen diesen beschriebenen Kenntnissen und Pflichten auch viel Intelligenz und Gespür verlangt, denn er muß die Fähigkeiten des Sängers kennen und unterscheiden; denn nach dem heutigen Gebrauch sind viele Sänger gewohnt, nach Belieben das Tempo zu wechseln; deshalb wird nur eine lange Praxis in solchem Amte, und in angesehenen, von den renommiertesten Sängern besuchten Theatern, einem ersten Geiger erleichtern, sie gut zu kennen, um ihnen gemäß dem Fall richtig zu folgen. Man glaube nicht, eine Begleitung sei gut, wenn sie ein strenges Zeitmaß hält (so verlangen es gewisse Lehrer), so wie man eine Ouvertüre und andere Instrumentalstücke spielt; denn eins ist sicher: betrachtet man genie- und geistreiche Sänger wie Pachierotti, Marchesi, Crescentini, Davide, Babbini, Viganoni, und viele andere, geschätzte und gefeierte, sieht man und weiß man wohl, daß, infolge ihres Verdienstes und im Dienste eines gewissen Nachdrucks und Gefühlsausdrucks, einige manchmal meinten, sich die Freiheit zu nehmen, die ihnen dem Effekt des aufzuführenden Musikstückes angebracht erschien, und es wäre nichts als tadelnswerte Unbeweglichkeit und Pedanterie des ersten Geigers, falls er sie mit einem strengen Tempo im Takt festhalten wollte, anstatt ihnen zu folgen und zuzulassen, daß das Ergebnis ihres Singens und ihres Verdienstes zum Vorschein komme. An solchen Fällen mißt man also die Weisheit des ersten Geigers, die darin besteht, [zu wissen,] wann das Tempo streng gehalten werden muß und wann nicht; an dieser Stelle darüber nachzudenken wird von Vorteil sein. Man wird erstens als allgemeine Regel festhalten, daß die Sänger meistens unterschiedliche Singweisen und -methoden haben. Manche gibt es, die einen einfachen, begrenzten Stil haben, wobei sie den Fehler machen (so darf man das nennen), durch das Portamento das Tempo zu verlangsamen; in diesem Fall soll der erste Geiger sie manchmal sozusagen antreiben, um das Musikstück nicht in träge Schwäche verfallen zu lassen, und animieren wird er auch das Orchester, damit es sich lebendiger verhalte und das Stück unterstütze.

Es gibt dann andere, die eine sehr weitgreifende und biegsame Stimme haben; diese machen meist viele Noten und haben den Nachteil, daß sie besonders in den virtuoseren Stellen das Tempo beschleunigen, und auch in diesem Falle wird es vonnöten sein, ihnen zu folgen, denn es ist unmöglich, sie zurückzuhalten: Tatsache ist, daß

2 Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811, S. 27–31; Übersetzung der Herausgeber, italienischer Originaltext im Anhang.

die Agilität von der Bewegung herrührt und eine rasche Bewegung sich nicht mit der Genauigkeit verträgt.

Es gibt noch weitere, die eine blühende Fantasie haben und jeden Abend Verzierungen und Variationen anhäufen, und damit gibt es für den Takt immer Probleme; und hier ist genau der Fall, wo der erste Geiger aufpassen muß, um zu wissen, wann er ihnen folgen muß und wann – sich an das Tempo haltend – nicht.

Man kann auch hierzu einen Hinweis geben, obschon es schwierig ist, dies in Worte zu fassen.

In einem Adagio muß man sich so verhalten: Wenn der Sänger sich anschickt, eine Verzierung zu machen, muß man verstehen, was er zu tun vorhat, und sich das zu eigen machen, und man muß im selben Augenblick verstehen, daß – falls er das Tempo einem Takt wegnehmen will, um es im nächsten zurückzugeben, so wie das die Sänger machen, die ihr Wissen gut beherrschen – man am Tempo festhalten muß, damit er sich am Orchester orientieren könne, und sicher sein, seine Ideen über der Harmonie anbringen und den gewünschten Effekt erreichen zu können; deshalb wird hier nicht eine Anpassung gefordert, sondern wie gesagt ein Festhalten am Tempo.

Falls man ferner hören sollte, daß seine Freiheit mit der Harmonie auf keinen Fall verträglich ist (es ist nicht schwierig, sich darin zu irren), muß man ihm zwangsläufig folgen, was bestimmt eine der schwierigsten Aufgaben für einen ersten Geiger ist; begleitet man einen solchen Sänger, muß nämlich der Dirigent immer mit klarem Sinn und promptem Ohr, und mit Selbstsicherheit da stehen, und zugleich das Auge über das ganze Orchester schweifen lassen, um allen verständlich zu machen, was er zu tun vorhat; seine Aufmerksamkeit soll aber am größten bei Tempoänderungen sein, damit alle mit der ersten Geige einig sein können und alle zusammen fortfahren, ohne daß ein erdenkliches Auseinandergehen zum Vorschein komme: was bei einer Gruppe von 40, 50 und manchmal mehr Personen ebenso lobenswert wie schwierig ist. Auf gleiche Art wird er sich im Allegro verhalten: Dies wird aber ungleich einfacher sein, denn möge der Sänger noch so viele Variationen einbringen, wird er nie wie in einem Adagio den Takt verändern können.

Es gibt ferner andere Sänger, die pflegen, sehr *ad libitum* – wie es heißt – zu singen und auch Fermaten *a capriccio* einzufügen, [die so heißen,] weil sie nicht geschrieben sind. In diesem Fall soll man ihnen gänzlich folgen, innehalten, wenn sie das wünschen, und notfalls ein Viertel oder einen halben Takt mehr schlagen; bei welcher Gelegenheit der erste Geiger sich die größte Sicherheit (neben dem Verfolgen der Stimme) aus einer Orientierung am Text holen kann; denn bestimmt erhellt das gesungene Wort, woran man sich orientieren kann.

Tatsächlich aber gelten all diese Regeln nur, wenn man Sänger zu begleiten hat, die

ihre Kunst regelgerecht beherrschen, während man mit denen, die wenig oder nichts von Musik verstehen, viel Geduld haben, ihnen folgen und sie bemitleiden muß; denn sonst müßten sie zu singen aufhören und sich hinter die Bühne zurückziehen, ohne ihre Arie fertig gesungen zu haben. Zum Abschluß soll gesagt werden, daß der erste Geiger nach Möglichkeit dem Sänger zu folgen verpflichtet ist, was auch immer geschehen möge; und macht er das nicht, so wird er entweder für unfähig gehalten, oder man attestiert ihm eine unangebrachte Unnachgiebigkeit.«

Der Dirigent muß ständig dafür sorgen, daß er mit dem Orchester dem Sänger entweder folgt, oder eben auch nicht. Es geht dabei deutlich nicht um etwas Einstudiertes: Jeden Abend singen die Sänger verschieden, und der Dirigent muß im Moment selbst verstehen können, was sie nun mit dem *rubato* zu tun versuchen. Ist es ein *rubato*, bei dem das Orchester im Takt bleiben sollte, oder ist es die andere Art von *rubato* (eigentlich eine Tempomodifikation), bei dem es mitgehen muß? Scaramelli beschreibt die Unterschiede, die wir soeben gehört haben, so erstaunlich gut, daß ich mir nicht sicher bin, ob die Tetrizzini tatsächlich »moderner« ist als die Patti. Sie ist nur ein anderer Sängertyp.

Neben der Flexibilität in der Tempogestaltung finden sich vor allem in Patti Aufnahme weitere auffällige Elemente: die sehr häufigen Portamenti und das *cercar della nota*. Bei dieser Verzierung wird ein Ton von unten her intoniert. Der *attacco* kommt von unten und ist somit zu unterscheiden von einem Portamento, das einen Tonraum auffüllt. Das *cercar della nota* ist eine oft beschriebene Praxis, und obschon sie auch auf Geigen zu hören ist, stammt sie eindeutig aus dem Gesang. Christoph Bernhard (1628–1692) beschreibt in seinen Anweisungen zum Gesang, wie man zu seiner Zeit in Italien singt: Das *cercar della nota*, dieses Gleiten in den Ton hinein, ist eindeutig beschrieben, tatsächlich unter Verwendung des Worts »gleiten«. Auf diese Art sollen Phrasen angesetzt oder wichtige Töne mitten in der Melodie dadurch betont werden.

»§23. *Cercar della nota* heißt ein Suchen der Noten, und wird mit dem *c* bezeichnet.

§24. Und wird gebraucht, entweder im Anfange oder im Fortgange der Noten. Im Anfange pflegt man den nechsten ton unter der anfangenden Note gar kurtz und schwach zu fassen, und von demselben ganz unvermerckt zur anfahenden Note zu gleiten:



Im Fortgange der Noten kann es sowohl bey den nebeneinander stehenden, [als] auch springenden Noten gebraucht werden. Wenn die Noten nebeneinander stehen, schreitet man von der ersten zur andern, entweder durch den nechsten Ton von oben, oder [von] unten.



Wenn man, wo die Noten eine 2da steigen oder fallen, das *Cercar della nota* brauchen will, so muß man erst die *Anticipatione della note* darinnen gebrauchen, und denn vorigter Regel gemäß verfahren, alß:



Wenn die Noten eine 3tia steigen oder fallen, so braucht man das *Cercar della Nota*, folgender gestalt.



Wenn aber die Noten ein 4ta, 5ta etc. steigen oder fallen, so nimmt man das *Cercar della nota* entweder ein[en] Ton tiefer oder höher, wiewohl in dergleichen Sprüngen, so steigen, das *Cercar della nota* selten gebraucht wird, darum wir denn auch nur fallende exempel anführen wollen.«³



Zum Portamento kann als Beispiel eine Gesangschule von dem zur Mozartzeit in England wirkenden Italiener Domenico Corri (1746–1825) herangezogen werden. Für Corri ist das Portamento das *non plus ultra*:⁴

»PORTAMENTO DI VOCE. Master. Portamento di voce is the perfection of vocal music; it consists in the swell and dying of the voice, the sliding and blending one note into another with delicacy and expression – and expression comprehends every charm which music can produce; the Portamento di voce may justly be compared to the highest degree of refinement in elegant pronunciation in speaking.

- 3 Christoph Bernhard: *Von der Singe-Kunst, oder Maniera*, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, 4. Aufl., Kassel 2003 (1926), S. 35.
- 4 Domenico Corri: *The Singer's Preceptor*, 2 Bände, London 1810, vol. 1, S. 3–4, Nachdruck in: *Domenico Corri's treatises on singing*, hg. von Richard Maunder, 4 Bände, New York 1993–1995, Bd. 3.

Endeavour to attain this high qualification of the Portamento, and I must again repeat, deliver your words with energy and emphasis, articulate them distinctly, let the countenance be adapted to the subject, and fear not your success«.

Zum Aufzeigen der Ähnlichkeiten mit der Streichertechnik eignet sich die Geigenschule von Giuseppe Cambini (1746–1825) aus dem Jahre 1798, also kurz nach Mozarts Tod. Cambini gibt ein Beispiel einer kurzen Melodiephrase, zunächst ohne Strichangaben und Vortragsbezeichnungen, und meint, dies dürfe wohl niemandem vorgespielt werden. Es folgt die gleiche Phrase mit Angabe der Stricharten; diese ist etwas besser, aber längst nicht gut genug. Beim letzten Beispiel wird dann deutlich durch den Fingersatz angegeben, daß fast alle Intervalle mit Portamenti gespielt werden, und erst jetzt ist die Musik da. Man könnte voreilig vermuten, daß die Art, wie Patti singt, eine für ihre eigene Zeit typische, romantische Ausführungsart ist. Diese Belege zeigen aber, daß dies eine Fehlauflassung ist: Alle ihre Vortragsarten stammen aus der Mozartzeit, wenn nicht von noch viel früher.

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is a simple melodic line. The second staff adds fingerings (1, 2, 4, 4, 3, 3, 2, 1, 4, 2, 2, 2, 3, 3, 1, 1, 3, 2, 2, 4, 4, i) and slurs. The third staff shows the same phrase with slurs and fingerings, indicating portamenti.

Giovanni Maria Cambini: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*,
Paris 1798, Nachdruck Genève 1974, S. 21–22

Eine viel frühere erstaunliche Belegstelle zur Tempomodifikation betrifft wie bei Scaramelli die Direktion in der Oper. Johann Mattheson spricht 1739 im *Vollkommenen Kapellmeister* über die Pflichten des Orchesterleiters. Dieser muß bei der Oper aufpassen, wenn ein Sänger das Tempo entweder beschleunigt oder verlangsamt, daß auch er das Orchester verlangsamt oder beschleunigt. Dies konnte verschiedene Gründe haben: manchmal bleibt ein Sänger auf einem Ton stehen, weil es so schön ist – was auch die Patti tut – oder wegen einer Verzierung. Wenn der Sänger eine »künstliche« Koloratur einbringt, muß auch mit dem Orchester gewartet werden.⁵ Ganz gleich äußert sich wieder Corri:

- 5 »Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptverrichtung des Regierers einer Musik bey deren Bewerckstellung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine **geschickte** Manier gemacht wird, kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer

»TEMPO RUBATO. *Master*. Is a detraction of part of the time from one note, and restoring it by increasing the length of another, or vice versâ; so that, whilst a singer is, in some measure, singing *ad libitum*, the orchestra, which accompanies him, keeps the time firmly and regularly. Composers seem to have arranged their works in such a manner as to admit of this liberty, without offending the laws of harmony: one caution, however, becomes highly necessary; namely, that this grace, or licence, is to be used with moderation and discretion, in order to avoid confusion; for too frequent a use of *Tempo Rubato*, may produce *Tempo indivolato*.

Scholar. Although I should not be able to attain the perfection of the *Tempo Rubato*, I hope if I sing in perfect time I shall not offend refined ears.

Master. You give me a gentle critique on my own remarks; – in every profession, or art, the refinement, or finish, is the most difficult to attain; there is a certain progress in every study, which human ingenuity may soon reach; but there are many hard steps to surmount, before it can arrive at perfection; – observe that, before you begin the practice of the *Tempo Rubato*, you ought to be a proficient in the knowledge of perfect time.

This Italian licence of *Tempo Rubato*, may be used in any species of music where there is a leading or predominant melody, and the management of it must be left to the skill and prudence of the performer, on account of the various characters and meaning peculiar to different compositions, which the performer must carefully discriminate in order to know where this alteration of the time will produce happy effect; and in using this licence, he should artfully manage the lengthening and shortening of notes, to restore to the next what he has stolen from the preceding, by which means the laws of harmony may be preserved.

QUICKENING OR RETARDING OF TIME.

Another improvement, by deviation from strict time, is to be made by the singer delivering some phrases or passages in quicker or slower time than he began with, in order to give emphasis, energy, or pathos, to particular words [...].⁶

BACCIAGALUPPI: Corri schreibt für Sänger, Cambini für Geiger: Instrumente mussten traditionell stets dem Modell des vokalen Ausdrucks folgen, wofür die Streichinstrumente besonders gelobt wurden. Portamenti sind auf dem Klavier unmöglich – sehr wohl hingegen Tempomodifikationen und *tempo rubato*. Wie verhält es sich diesbezüglich mit Pianisten aus dieser Zeit?

Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin«; Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck hg. von Margarete Reimann, Kassel 1995, S. 481–482.

6 Corri: *The Singer's Preceptor*, vol. I, S. 6.

CHRISTENSEN: Einen guten Einstieg in diese Frage bietet der norwegische Komponist – und zugleich Pianist – Edvard Grieg. Er wurde wie Adelina Patti 1843 geboren. Wir wählen eine Aufnahme, in der der Komponist eine eigene Komposition spielt. Es ist ein Phänomen des zwanzigsten Jahrhunderts, daß die meisten Komponisten ihre Werke gar nicht selber spielen. Früher wäre es lächerlich gewesen – nur wenige waren nicht bedeutende ausübende Musiker. Man braucht nur die Sternenreihe der größten Komponistenamen zu betrachten, um sich davon zu überzeugen. In der Barockzeit angefangen, um nur bei den Tasteninstrumenten zu bleiben: Scarlatti, Bach, Händel, Couperin waren ja alle zugleich die größten Komponisten und die größten Tastenspieler. Gehen wir weiter, so ist die Reihe unendlich: Mozart, Beethoven, vielleicht mit Schubert als Ausnahme (er hat sicher gut gespielt, war aber kein Virtuose), Mendelssohn, Chopin, Schumann (wäre nicht seine Krankheit gewesen). Brahms war auch als junger Mann ein hervorragender Pianist, von Liszt ganz zu schweigen. Man sieht, die großen Komponisten waren in der Regel große, wenn nicht die größten oder die berühmtesten Virtuosen. Eine vergleichbare Situation finden wir im zwanzigsten Jahrhundert nur in der Jazz-Musik. Dort gibt es keine Trennung zwischen Komponisten und Interpreten – ein Umstand, der heute in der klassischen Musik sehr unüblich ist. Deswegen müssen wir solchen Tondokumenten von Komponisten-Interpreten eine sehr große Bedeutung beimessen.

Edvard Grieg war als Pianist ebenso berühmt wie als Komponist. Er wurde tatsächlich der »Chopin des Nordens« genannt. Wie Adelina Patti war er bei seinen Aufnahmen um die sechzig Jahre alt, und seine Gesundheit war angeschlagen. Auf dieser Einspielung ist aber nichts davon zu hören, in Gegensatz zu anderen Aufnahmen, bei denen er nicht in Form war. Diese sessions sind in Paris entstanden, durch die Vermittlung Debussys, mit dem Grieg befreundet war. Er spielt hier eines seiner berühmtesten Lyrischen Stücke, »An den Frühling«. Weil diese Stücke heute etwas aus dem Repertoire gekommen sind und das Stück womöglich nicht bekannt sein mag, hören wir zuerst als Vergleich eine moderne Aufnahme, und dann die Einspielung des Komponisten (CD 2, tracks 3 und 4).⁷

Die allererste Bemerkung betrifft, noch vor der Metronomangabe, die Vortragsbezeichnung: Grieg schreibt »*appassionato*«, leidenschaftlich, und stellt es selber hervorragend dar. Er folgt auch aufs Genaueste seiner eigenen Metronomisierung. Wie die Metronomzahlen der Komponisten zu bewerten seien, ist ein großes Thema, aber im Falle Griegs sind sie durchaus ernst zu nehmen, wie seine Tonaufnahmen beweisen. Noch wichtiger für unsere Überlegungen ist der Gebrauch von *tempo rubato*, von Agogik: Kaum ein Takt erscheint so, wie er auf dem Notenblatt steht. Grieg setzt konsequent Agogik ein, das heißt, die Betonung wesentlicher Töne wird durch eine Verlängerung

7 Es empfiehlt sich aus demselben Grund, beim Zuhören die Noten zu Hand zu nehmen. Grieg hat die Wiederholung des ersten Teils aus Zeitgründen weggelassen.

dargestellt, die dann mit den folgenden Noten augenblicklich nachgeholt wird. Diese Art von Agogik ist schon im achtzehnten Jahrhundert im Detail beschrieben. Daniel Gottlob Türk erwähnt gar in der Einleitung des betreffenden Kapitels seiner Klavierschule (1789), daß wesentliche Töne durch eine Verlängerung hervorgehoben werden können, aber das Prinzip sei so allgemein bekannt, daß er es nicht näher zu besprechen brauche.⁸ Die enorm einflußreiche Schule von Carl Czerny aus dem Jahr 1839 hat sehr wahrscheinlich der junge Grieg während seiner Studienzeit in Leipzig gekannt: Griegs Spiel scheint bisweilen eine Übersetzung von Czernys Anweisungen zu Tempo, Tempomodifikationen und *tempo rubato* zu sein.⁹

Als weiteren Vergleich bringen wir eine Aufnahme aus dem Jahre 1937 mit Fridtjof Backer-Grøndahl (1885–1959), einem norwegischen Pianisten, der als junger Mann mit Grieg in engem Kontakt stand; und eine zweite von 1957 mit Robert Riefeling, einem jüngeren norwegischen Pianisten (1911–1988; CD 2, tracks 5 und 6). In Backer-Grøndahls Spiel ist deutlich herauszuhören, wie die Tradition weitergeführt wird, fast wie ein Echo von Griegs eigenem Spiel. Riefeling befolgt in seiner Aufnahme hingegen das vorgeschriebene Metronomtempo, hat auch einen leidenschaftlichen Charakter, spielt jedoch kaum mit *rubato* und Agogik: Temposchwankungen sind auf kleine *ritardandi* beschränkt. Daraus wird ersichtlich, daß alle Elemente der Interpretation zur gleichen Zeit vorhanden sein müssen: es genügt nicht, das ›richtige‹ Tempo zu wählen, wie die Agogik alleine auch nicht ausreicht, wenn das Ganze im halben Tempo gespielt wird. Griegs Aufnahme liefert eine mögliche Antwort auf die Frage, auf welche Weise Pädagogen wie Türk oder Czerny ihre Beispiele eigentlich musikalisch umsetzen würden.

BACCIAGALUPPI: In diesem Beispiel war sehr deutlich zu hören, daß die ältere Aufnahme das schnellere Tempo wählt. Kann dieser Befund verallgemeinert werden: je älter, desto schneller?

CHRISTENSEN: Tempo ist natürlich immer von vielen Faktoren abhängig, es lassen sich aber trotzdem generelle Tendenzen aufzeigen. Ich möchte an dieser Stelle ein Beispiel von Chopin zeigen. Das ist keine beliebige Wahl: Chopin hat nämlich in seinen Erstausgaben, aber auch in seinen Handschriften in größerem Umfang als die meisten seiner Zeitgenossen Metronomangaben angebracht.

- 8 »Daß man bey einer sehr wichtigen Note etwas länger (über die bestimmte Dauer) verweilen kann, als bey einer weniger auszeichnenden, brauche ich nicht erst zu beweisen, denn dies sieht Jeder ein«; Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1789, Nachdruck Kassel 1997, S. 338.
- 9 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, 4 Teile, Teil 3: Von dem Vortrage, Wien [1839], Verlagsnummer 6600, Nachdruck Wiesbaden 1991 der 2. Aufl., Wien [1846], »Von den Veränderungen des Zeitmasses«, S. 24–27; vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Dirk Börner.

Über Metronom- und Tempofragen in der Romantik ist viel diskutiert worden, angefangen mit den wohlbekanntem Zweifeln an Beethovens Angaben: Hier können wir nicht auf diesen Fragenkomplex eingehen. Bei Mendelssohn finden sich übrigens fast so viele Angaben wie bei Chopin. Die Tendenz ist dabei deutlich: das Schnelle ist manchmal sehr schnell. Das vorgegebene Tempo im ersten Satz von Mendelssohns Klaviertrio in d-Moll zum Beispiel wird heutzutage kaum jemals realisiert. Vergessen wir nicht, daß Mendelssohn auch für seine schnellen Tempi beim Dirigieren bekannt war: Sie waren so schnell, daß Wagner sie als furchtbar empfunden hat. Als er Mendelssohn zum ersten Mal dirigieren hörte, schreibt er, habe er in einem Abgrund von Oberflächlichkeit geschaut – weil es so schnell war.¹⁰ Tatsache ist: diese Musik war auch so schnell gedacht, und ich denke persönlich, daß wir heute noch unter den Wagnerschen Tempi leiden. In der Spätromantik hat (in gewissen Traditionen) nämlich eine Verlangsamung eingesetzt. Die Musiker, mit denen wir uns hier beschäftigen, die indirekt auf Chopin selbst oder direkt auf Clara Schumann zurückgehen, bezeugen die umgekehrte Tendenz, daß nämlich das Tempo häufig schneller ist, als man es im allgemeinen heute zu hören bekommt.

Ein Beispiel für eine Aufnahme im von Chopin selbst angegebenen Tempo bildet die folgende des ersten Scherzos in h-Moll, Opus 20. Es spielt Alexander Michałowski, einer von den vier auf Tonaufnahmen dokumentierten Enkelschülern von Chopin, der zu den ältesten Pianisten überhaupt gehört, die Tonaufnahmen hinterlassen haben. Er wurde 1851 geboren, nicht einmal zehn Jahre nach Grieg und Patti, und starb 1938. 1929 hat er dieses Scherzo eingespielt, er war damals also bereits achtundsiebzig Jahre alt – beim Anhören mag das kaum jemand glauben (CD 2, track 7).¹¹ Selbst ein Pianist wie Józef Hofmann (1876–1957), der eigentlich keine direkte Verbindung zur Chopin-Tradition hatte, spielt das Stück 1922/23 genau im gleichen Tempo (CD 2, track 8). Es sei noch daran erinnert, daß das überaus lange Stück auch von jungen Pianisten eine enorme Kraft verlangt und daß damals die Aufnahmen ohne Schnitte gemacht wurden. Gerne denkt man, daß sich die Virtuosität bis heute gesteigert hat: Diese Auffassung sollte wohl revidiert werden. Ferner: Originale Metronomangaben wurden öfters befolgt, als man sich das heute vorstellt. Allerdings ist es unmöglich zu sagen, ob die Angaben befolgt wurden, weil sie im Notentext standen, oder ob diese Musiker in einer Tradition standen, in der das ungefähr »richtige« Tempo überliefert war. Beides ist denkbar.

BACCIAGALUPPI: Wir haben als Beispiel ein höchst virtuoseres Stück gehört. Ist die Tempofrage auch auf das *cantabile* zu übertragen?

- 10 »Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken«; zit. nach Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, Nachdruck Hildesheim 1987, S. 292.
- 11 Auch hier empfiehlt es sich, die Noten zur Hand zu nehmen.

CHRISTENSEN: Bestimmt: Als Beispiel dafür möchte ich das Nocturne in Des-Dur bringen, für das ebenfalls eine originale Metronomangabe erhalten ist. Wir werden zwei alte Aufnahmen betrachten, die nur unwesentlich langsamer als Chopins Vorschrift gespielt werden. Als erstes nehmen wir einen französischen Pianisten, Louis Diémer (1843–1919), der noch vor Chopins Tod geboren wurde und Zeit seines Lebens in Paris gewirkt hat. Er wurde Professor am Conservatoire und hat 1904 dieses Nocturne aufgenommen (CD 2, track 9). Es fällt auf, wieviel Gemeinsamkeiten mit Griegs Spiel zu bemerken sind: Es gibt keine Figur, die in rhythmischer Hinsicht gerade geht, aber gleichzeitig wird alles vom Puls im Baß zusammengehalten. Das Schweben in der rechten Hand führt dazu, daß die beiden Hände ihre Töne nur ganz selten gleichzeitig anschlagen. Die *rubati* und die kontrapunktischen Melodielinien kommen sehr deutlich zur Geltung, und der ›lange‹ Puls der tiefen Baßtöne ist durchaus nachvollziehbar. Hier haben wir die perfekte Illustration zum *tempo rubato* im strengen Sinn, was W. A. Mozart in einem berühmten Brief empfiehlt: »Daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach«. ¹² Damit ist ausgesprochen, was im achtzehnten Jahrhundert als *rubato* bezeichnet wird, im Gegensatz zum oben besprochenen Phänomen der Tempomodifikation. Louis Adam (1758–1848) versucht 1804, das *rubato* in Notenschrift zu fixieren, erklärt es allerdings unter dem Begriff *Portamento*:

On ne doit nullement piquer la touche . . . mais seulement lever le doigt; cette manière de détacher ajoute beaucoup à l'expression du chant, et se fait quelquefois avec un petit retard de la note qu'on veut exprimer ainsi.

Exemple.



Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*,
Paris 1804, Nachdruck Genève 1974, S. 156

Im gleichen – Chopin'schen – Tempo wird dieses Nocturne 1938 vom letzten Enkelschüler Chopins, Raul Koczalski (1884–1948), gespielt, und man wird auch bemerken, wie nahe

¹² Wolfgang Amadé Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Wilhelm A. Bauer, 8 Bände, Kassel 1962–2006, Bd. 2, S. 83.

die Gestaltung seines *tempo rubato* an manchen Stellen an Diémers liegt. Koczalski ist einer unserer wichtigsten Zeugen für die Chopin-Tradition. Er wurde 1884 geboren und als Kind in dieser Tradition erzogen. Er war ein Wunderkind und studierte bei Chopins Schüler Karol Mikuli. Mikuli fand in ihm eine erstaunliche Begabung, und tatsächlich erstaunlich waren seine ersten Jahre als Pianist: Mit zwölf Jahren hatte er bereits tausend Auftritte hinter sich, und sein Opus 43 wurde soeben gedruckt. Diese Einspielung ist für mich eines der schönsten Beispiele für die unverfälschte romantische Klaviertradition und hat in musikalischer wie pianistischer Hinsicht den größten Tiefgang (CD 2, track 10).

Wenn wir nun auf die Schumann-Tradition eingehen, werden wir sehen, daß es sich genau um die gleichen Fragen handelt. Das Tempo ist in langsamen Sätzen oft zügiger, als wir es heute im allgemeinen wählen. Die Pianistin Fanny Davis (1861–1934) war eine Schülerin von Clara Schumann, und in ihrer Aufnahme der Kinderszenen von 1929 kommt ihre wunderbare Beherrschung von *tempo rubato* und Tempomodifikation auffällig zum Vorschein (CD 2, track 11).

BACCIAGALUPPI: Adam entwickelte eine umständliche und einmalige Notation. Gibt es andere Möglichkeiten, die *rubati* in der Notenschrift festzuhalten?

CHRISTENSEN: Selbstverständlich ist nicht alles notierbar. Bei Adam sieht alles wie eine Kette von Synkopen aus – man kann es ja nicht anders schreiben. Was wir aber auf den Aufnahmen hören, ist ein ständiges Fließen: Die Verschiebung ist nie rhythmisch genau und wechselt mit dem Fortgang der Linie ständig. Diese Art von Notation war zur Veranschaulichung gedacht; sie sieht aber verglichen mit dem intendierten Klangresultat viel zu mensuriert aus.

Immerhin gab es Möglichkeiten, auf die kleineren Tempomodifikationen, die sogenannte Agogik, in der Notation hinzuweisen. Es fällt bei historischen Aufnahmen auf, wie häufig ein Zusammenhang zwischen *crescendo*- und *decrescendo*-Keilen und Agogik festzustellen ist, seien sie lang, über einen oder mehrere Takte, oder auch ganz kurz, auf winzigen Figuren. Hören wir als Beispiel zwei Interpretationen von Koczalski. Zuerst Chopins Etüde in E-Dur, op. 10 Nr. 3 (CD 2, track 12).

Lento ma non troppo ♩ = 100 op. 10 nr 3

legatiss.

Fryderyk Chopin: Etüde E-Dur, op. 10/3, T. 1–3, aus: *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, hg. von Jan Ekier, Warszawa 1967–, Bd. 2, 2. Ausgabe, Warszawa 2000

Dasselbe finden wir am Anfang der Ballade f-Moll, op. 52 (CD 2, track 13).

Andante con moto op. 52

Fryderyk Chopin: Ballade f-Moll, T. 1–3, aus: *Wydanie narodowe dzieł Fryderyka Chopina*, hg. von Jan Ekier, Warszawa 1967–, Bd. 1, 2. Ausgabe, Kraków 1997

Zum Thema Agogik sind noch zwei Aufnahmen eines Stückes zu nennen, wo zwei Chopin-Enkelschüler einander dermaßen bestätigen, daß das Beispiel nicht nur für die Agogik, sondern auch für den Quellenwert überhaupt von Tonaufnahmen einer interpretatorischen Tradition gelten kann. Hören wir zunächst den Anfang der Polonaise A-Dur op. 40 Nr. 1 mit Michałowski (CD 2, track 14). Da der Interpret den Taktanfang agogisch betont – also ausdehnt –, ist er gezwungen, gegen Taktschluß die kürzeren Notenwerte zu beschleunigen. Vergleichen wir damit nun eine Aufnahme von Raoul Koczalski des selben Stückes, finden wir die gleiche Gestaltung in noch extremerer Ausprägung (CD 2, track 15). Beide Pianisten haben bei Mikuli studiert; in diesem Beispiel scheint die Tradition offensichtlich doch über die persönliche Prägung des Vortrags hinaus hörbar zu bleiben.¹³ Ganz ähnlich gestaltet Koczalski den Anfang der Polonaise in As-Dur, op. 53.¹⁴

BACCIAGALUPPI: Der direkte Zusammenhang zwischen Dynamik und Agogik, daß man also im Tempo und in der Lautstärke zugleich zurückgeht oder umgekehrt beide zugleich steigert, ist aber heute meist sogar verpönt?

CHRISTENSEN: Sehr häufig wird im Unterricht versucht, den Studierenden diese Art abzugewöhnen, obwohl es eigentlich ganz natürlich ist, die Spannung nicht nur durch Lautstärke, sondern auch durch rhythmische Intensivierung aufrechtzuerhalten.

BACCIAGALUPPI: Neben diesen teilweise notierbaren oder sprachlich festzuhaltenden Finessen haben doch historische Aufnahmen oft eine unbeschreibliche, besondere emotionale Qualität. Die Darbietung der Koloratur zum Beispiel, die wir in der Koczalski-Aufnahme des Nocturnes bewunderten, gehört eigentlich zum unfaßbaren Bereich des *bon goût*.

¹³ Es empfiehlt sich, zum Vergleich in eine moderne Aufnahme hineinzuhören.

¹⁴ Aufnahme 1923, Polydor 62441; Neuauflage 1999, Selene CD-s 9902.47 (1 CD), track 2.

CHRISTENSEN: Letztlich geht alles Unbeschreibbare auf Geschmack, *bon goût* und so weiter zurück – oder darf es nicht auch Stil genannt werden? Es kann ein Personalstil, oder sogar ein Nationalstil sein, wie wir das aus dem achtzehnten Jahrhundert her kennen. Ich denke, daß durch sämtliche Beispiele, die wir hier gehört haben, ein roter Faden geht: Das ist die Feinheit, ja Zartheit, mit welcher die Spieler mit dem Instrument und mit der Musik umgehen. Zum Thema Eleganz und Feinheit bringe ich gerne noch ein weiteres historisches Tondokument. Wir haben noch keine Werke von Brahms gehört: Das folgende Beispiel stellt eine direkte Verbindung zu ihm her. Der tschechisch-österreichische Pianist Alfred Grünfeld (1852–1924) war mit Brahms persönlich sehr befreundet. Brahms soll angeblich gesagt haben, daß Grünfeld der beste Interpret seiner Walzer sei. Es trifft sich also besonders gut, daß Grünfeld auch einige davon eingespielt hat – ein Wunder an Eleganz und voller rhythmischer Kontrolle (hier als Beispiel der Walzer in H-Dur, op. 39 Nr. 1; CD 2, track 16). Zum Vergleich eine moderne Aufnahme mit Stephen Bishop Kovacevich, die zeigt, wie weit wir uns manchmal von dieser romantischer Tradition entfernt haben (CD 2, track 17).

Wenn wir daneben einen zweiten Walzer stellen möchten, könnten wir ein Beispiel von Chopin bringen: den Walzer in a-Moll op. 34 Nr. 2, wieder mit Raoul Koczalski. Alles, was wir besprochen haben, findet sich in dieser Einspielung wie zusammengeführt: die Agogik, die Unabhängigkeit der rechten Hand, die Tempomodifikationen zwischen- und die allgemeine *souplesse* und Eleganz (CD 2, track 18).

BACCIAGALUPPI: Wenn wir von Leichtigkeit sprechen, könnte man vermuten, daß das mit dem leichteren Anschlag der alten Instrumente zu tun hat?

CHRISTENSEN: Das stimmt nicht ganz. Der moderne Steinway ist im Wesentlichen Ende des 19. Jahrhunderts schon vorhanden. Die Leichtigkeit kommt vielmehr daher, daß all diese Musiker auf anderen Instrumenten ausgebildet wurden. Die Instrumente, auf denen sie ihre Aufnahmen realisieren, unterscheiden sich nur ganz unwesentlich von den modernen; aber die Instrumente, die sie als Kinder kannten, sind ihnen sozusagen noch in den Fingern geblieben und vor allem in der Vorstellung, so daß dieses Klangideal auf einem moderneren Instrument doch weiterlebt. Dazu gibt es eine Aufnahme, die gut zum Titel meiner Ausführungen paßt – was wir von historischen Aufnahmen lernen können. Raoul Koczalski hat eine Konzertaufnahme auf Chopins eigenem Pleyel-Flügel gemacht, dem spätesten aller erhaltenen Instrumente, die der Komponist gespielt hatte. Diese Aufnahme ist 1948, kurz nach dem Krieg, in Warschau entstanden. Koczalski war sich bestimmt der historischen Dimension des Konzertes bewußt, das übrigens wenige Monate vor seinem Tod stattfand. Der Flügel ist – der Aufnahme nach zu urteilen – in einem erstaunlich guten Zustand. Hier kann man hören, wie ein solcher historischer Flügel klingt, wenn er mit der alten Technik, auf der Basis von Fingerspiel und Druckanschlag, mit einer unglaublichen Fingerkontrolle gespielt wird. Zu oft passiert es heute,

daß auf Hammerflügeln mit einer modernen Technik gespielt wird. Dabei entsteht zwangsläufig ein Klang, das nichts mit dem zu tun hat, was man mit der damaligen Technik erreichte. Wir hören jetzt die schönste und aussagekräftigste der Einspielungen, die Koczalski auf Chopins Pleyel-Flügel bei jenem Konzert machte: das Impromptu in cis-Moll op. 66. Die schnellen Läufe, aus denen der erste und der letzte Teil bestehen, werden mit unglaublicher Leichtigkeit und *souplesse* gespielt. Sie sind keineswegs glatte Passagen. Koczalski beherrscht völlig – in dieser Schnelligkeit! – alle besprochenen Elemente der Agogik und Artikulation. Darin liegt für uns noch eine wichtige Information, die wir aus der Aufnahme gewinnen: man könnte meinen, diese Läufe werden schnell zum Ausdruck einer leeren Virtuosität, aber hier erfahren wir ihren eigentlichen Sinn – auch solche Passagen können ausdrucksvoll sein (CD 2, track 19). Zum Abschluß: Die gleiche Art, solche ›virtuosen‹ Passagen zu spielen, finden wir in einer Aufnahme (diesmal aus einer Ampico-Klavierrolle) von Moriz Rosenthal (1862–1946). Er hatte sowohl bei Mikuli als auch bei Franz Liszt studiert und galt als einer der größten spätromantischen Pianisten. Gespielt wird die Etüde in gis-Moll op. 25 Nr. 6, die sogenannte Terzenetüde (CD 2, track 20).

Anhang Aus Giuseppe Scaramelli: *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Triest 1811, S. 27–31. Die Rechtschreibung wurde behutsam, aber stillschweigend modernisiert.

A tutte le così esposte necessarie cognizioni, e doveri necessaria è anco ad un direttore primo violino molta intelligenza, e penetrazione nel conoscere, e distinguere le qualità del cantante; mentre secondo l'uso presente, e moderno son soliti molti cantanti di alterare la misura a lor piacere; quindi non è che la continua pratica in tal posto, e ne' riguardevoli teatri, e frequentati dai più celebri cantanti, che possa render facile ad un primo violino il poter ben conoscerli per secondarli conforme il caso lo richiede. Né si creda che possa esser ben fatto l'accompagnare il cantante, come pretendono certi professori, a rigore di tempo, e come si suona un ouverture, ed altre composizioni stromentali; poichè certo è, che riguardar volendo i cantanti di genio, e di anima, come furono i Pachierotti, i Marchesi, i Crescentini, i Davide, i Babbini, i Viganoni, e molti altri tanto stimati, e celebrati, si è veduto molto bene, e si sa, che taluni per ragion del lor merito, e per una certa enfasi, e forza di espressione del sentimento hanno creduto talvolta di potersi prendere quell'arbitrio, che trovarono conveniente all'effetto del pezzo di musica, che dovevano sostenere, e quindi non sarebbe stata, che condannabile stitichezza, e pedanteria del primo violino, qualor avesse voluto coll'esattezza del tempo tenerli imprigionati nella battuta, anzi che secondarli, e lasciar, che comparisca l'effetto del loro canto, e del loro merito; ond'è che in tali incontri distinguere si dee l'accortezza del primo

violino, la qual è il saper distinguere, quando usar si debba il rigore del tempo, e quando no; sopra di che gioverà qui ragionare, e sarà in primo luogo ad osservare qual regola generale, che li cantanti per lo più hanno una maniera di cantare, e metodo differente uno dall'altro; mentre chi tiene uno stile semplice, e limitato, col quale cantando di portamento hanno (può dirsi) il vizio di allargare il tempo; nel qual caso il primo violino dovrà pungerli, per dir così, di quando in quando, per non lasciare andare il pezzo di musica in languidezza, ed animar anche dovrà egli l'orchestra, onde si ravvivi, e sostenga il pezzo medesimo.

Ne sono poi di quelli che hanno la voce molto estesa, ed agile; i quali per lo più fan molte note, ed hanno il difetto di accelerare il tempo particolarmente nei passaggi, ed in tal caso converrà altresì secondarli, giacché viene ad esser impossibile il trattenerli, fatto essendo, che l'agilità procede dal moto, e che il gran moto non è combinabile coll'esattezza.

Altri ne son di florida fantasia, i quali in cadauna delle sere amano di far molti abbellimenti e molte variazioni, e con ciò vi son sempre de' guai specialmente per la misura; ed ecco appunto il caso, in cui necessaria è l'accortezza del primo violino, per aver da conoscere quando sia da secondarli, e quando no, tenendosi fermo il tempo.

Dar si può anche su questo un'avvertimento, benché difficile a ben poterlo spiegare.

Conviene dunque regolarsi, e in un adagio far così; se il cantante propone un abbellimento, si dee capire quello ch'egli vuol fare, ed internarvisi, e si dee ben comprendere nell'atto stesso, che arbitrando egli col rubar in una battuta il tempo portandolo nell'altra, come suol farsi da quelli che hanno bene in possesso la scienza, converrà tener fermo il tempo, onde regular egli si possa dietro l'orchestra, ed esser sicuro di poter girare le sue idee sopra l'armonia, e giungerne al dovuto effetto; per conseguenza non sarà questo il caso di secondare, ma bensì di tenere fermo il tempo come si è detto.

Qualor poi si sentisse, che il suo arbitrio combinabile non fosse in verun modo coll'armonia (non essendo difficile in ciò d'ingannarsi) si dovrà in tal caso necessariamente secondarlo, il che è certamente una delle cose le più difficili per un primo violino; poiché accompagnandosi un simile cantante, convien sempre, che stia oculato il direttore con mente serena, e con orecchio pronto, e sicuro del fatto suo, e nel tempo stesso girar l'occhio sopra l'orchestra per farsi capire di quello, ch'egli è per fare; mentre trattandosi di alterare la misura, massima dev'esserne l'attenzione, affinché tutti possano unirsi al primo violino, e tutti unitamente proseguire senza, che neppur apparisca un immaginabile sconcerto: cosa a vero dire quanto pregiabile, altrettanto difficile in un corpo di 40, 50, e talor anche più persone.* Lo stesso metodo sarà anche da tenersi nell'allegro: il che

* Per bene accompagnare convien ascoltare con tutta attenzione la parte, né mai distraersi dalla medesima [Fußnote im Original].

però sarà molto più facile, mentre per quante variazioni far può il cantante, non potrà mai alterar la misura come in un adagio.

Vi sono poi degli altri cantanti, i quali sogliono cantare, come suol dirsi, molto *ad libitum*, facendo anche qualche fermata a capriccio, perché non scritta. In tal caso dunque converrà secondarli del tutto, fermandosi pure, quando essi lo vogliono, e facendo il quarto, ed anche la mezza battuta, più, o meno, occorrendo; nella qual circostanza la maggior sicurezza, che possa avere un primo violino (oltre il dover essere attento alla parte) è quella di regolarsi dietro la parola; essendo certamente la parola, che dà un gran lume, onde potersi dirigere.**

Fatto è però, che tutte queste regole saranno opportune qualor accada di accompagnare cantanti, che conoscono a dover l'arte, mentre per quelli, che nulla, o poco ne sanno di musica, bisogna aver della pazienza, andar loro dietro, e compatirli; perché altrimenti dovrebbero lasciar di cantare, e ritirarsi nelle scene senza terminar la loro aria, dovendosi dire in conclusione, che il primo violino sarà tenuto di secondare possibilmente il cantante qualunque siasi quando il caso lo richiede; e non facendolo non possa egli esser tenuto che per incapace di farlo, oppure di una mal allogata insistenza.

** Un suonatore che non abbia dalla natura veramente sortito anima, e sentimento, non potrà mai esser un bravo accompagnatore [Fußnote im Original].

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Munken Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2009 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Die Tonbeispiele zu den einzelnen Beiträgen, die der gedruckten Version des Buches auf CD beilagen, befinden sich im internen Bereich der Website des Forschungsschwerpunktes Interpretation (www.hkb-interpretation.ch/login) und sind nach Eingabe des Benutzernamens »hip19« und des Passwortes »cbrbag2009« zugänglich.