

Walther Dürr

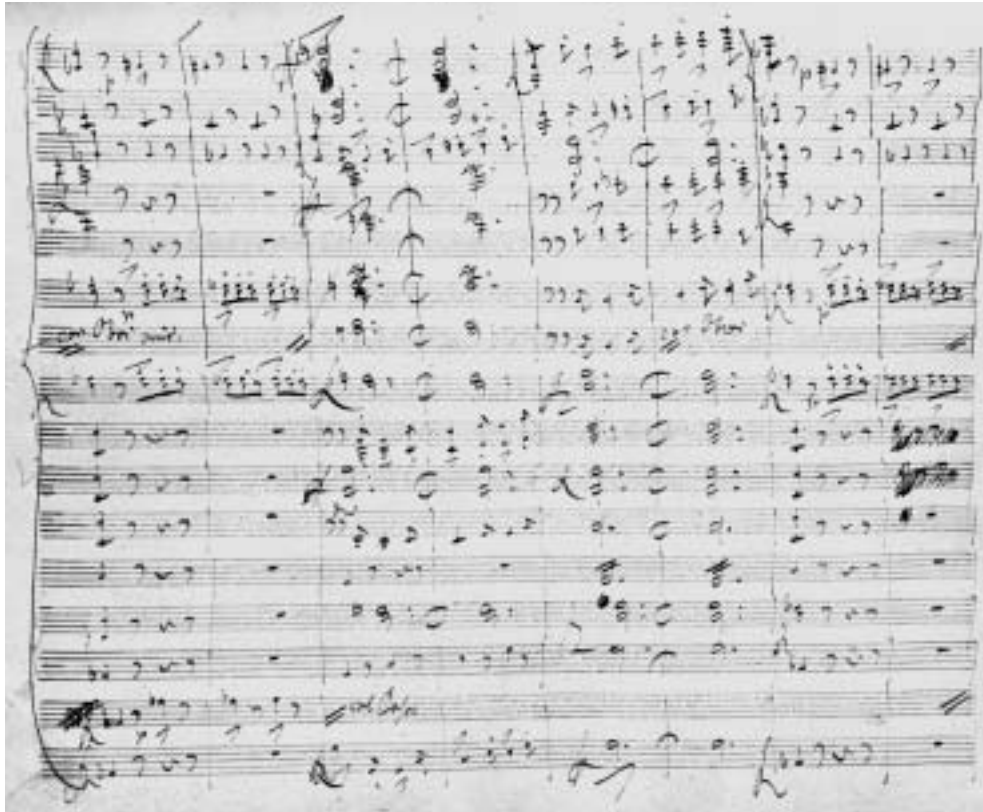
## Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript<sup>1</sup>

Für die heute so zentrale Frage nach der Aufführungspraxis in einer bestimmten Zeit – in unserem Falle dem frühen 19. Jahrhundert – lassen sich in verschiedener Weise Antworten finden. Man kann Regelwerke zu Rate ziehen, Klavier- und Gesangsschulen etwa, aber auch spezifische Schriften wie Ferdinand Simon Gassners *Dirigent und Ripienist*, eines der ersten Lehrbücher, das sich ausdrücklich an Dirigenten wendet, zur »Partiturkenntnis« für Fortgeschrittene. Man kann sich auf zeitgenössische Berichte und Kritiken stützen. Man kann die speziellen Bedingungen für Aufführungen untersuchen, die Räume und ihre Akustik. Im letzteren Fall wird man zu konkreten Antworten gelangen, wie ein bestimmtes Werk in einer bestimmten Besetzung geklungen hat, auch welche Besetzung an einem bestimmten Ort zu wünschen ist – nicht aber, was der Autor sich vorgestellt hat; es sei denn, ein Werk ist nachweislich für einen bestimmten Ort und eine bestimmte Besetzung komponiert worden. In den beiden ersten Fällen erfahren wir etwas über die spezifischen Erwartungen eines Musiktheoretikers (dabei gelegentlich auch etwas über Forderungen, die einer allgemeinen Praxis durchaus zuwiderlaufen mögen),<sup>2</sup> nicht notwendig aber auch etwas über den wirklichen Usus und nur selten etwas über die Intentionen eines einzelnen Komponisten. Hier hilft am ehesten der Blick auf dessen eigene Notierungspraxis. Wir wollen im folgenden uns mit Schubert beschäftigen, mit der Frage, was wir aus seiner Handschrift – oder genauer: aus den Quellen für seine Werke – für ihre Ausführung erfahren können, und uns dabei auf den Bereich der Dynamik beschränken, konkret auf die allgemeinen Anweisungen zur Dynamik (wie *f*, *p*, *cresc.*, *decresc.*) sowie auf Akzente (mit *fz*, *fp*), auch auf Hinweise, die affektiven Charakter haben oder Tempoverhältnisse berühren (wie »diminuendo«).

Beschäftigen wir uns zunächst mit der Position eines dynamischen Zeichens. Aus gedruckten Ausgaben – auch denen der Schubert-Zeit – sind wir daran gewöhnt, daß Zeichen unmittelbar unter, manchmal auch unmittelbar vor den Noten stehen, auf die

- <sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz wurde auch gedruckt in: *Schubert: Perspektiven 7* (2007), S. 1–21. Ferdinand Simon Gassner: *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde* (zugleich als Fortsetzung seiner *Partiturkenntnis*), Karlsruhe 1844, Nachdruck Straubenhardt 1988.
- <sup>2</sup> Man denke hier etwa an die Ausführung eines Trillers, beginnend mit der Hauptnote, wie Johann Nepomuk Hummel sie in seiner Klavierschule fordert; vgl. hierzu Walther Dürr: »Manier« und »Veränderung« in Kompositionen Franz Schuberts, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, hg. von Roswitha Karpf, München/Salzburg 1981 (Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis, Bd. 4), S. 124–139, hier S. 128 f.

sie sich beziehen. Bei handschriftlicher Notierung muß das nicht so sein – oft stehen Schuberts dynamische Zeichen ziemlich weit vor den Noten, auf die sie sich beziehen. In dem folgenden Beispiel aus Schuberts Ouvertüre zu dem Schauspiel mit Musik *Die Zauberharfe* (D 644) wird das recht deutlich:<sup>3</sup>



Franz Schubert: Ouvertüre zu *Die Zauberharfe* (D 644), T. 484–491

Das »p« im ersten Takt dieser Partiturseite steht durchweg unter der ersten Achtelpause, nicht unter der 2. Takthälfte, auf die es sich offensichtlich bezieht. Das Zeichen unterscheidet sich dabei von der Position der Akzente, deren Spitzen in der Regel auf die zu akzentuierenden Noten weisen (siehe im 2. Takt die Akzente der Oboen). Solche »Vor-notation« (wie wir das Phänomen in der Neuen Schubert-Ausgabe zu nennen pflegen, und das auch bei zahlreichen anderen Komponisten auftritt) hat einleuchtende Gründe: Nur selten hat der Komponist auf seinen Notenseiten den Platz, den er bräuchte, oft recht komplexe dynamische Zeichen unterzubringen; sie sind ihm – vor allem, wenn es sich um Forte-Zeichen handelt – auch meist so wichtig, daß er sie nicht klein unter

3 Autographe Partitur in der Bibliothèque nationale de France, Slg. Conservatoire (Ms. 298); vgl. Neue Schubert-Ausgabe (im folgenden abgekürzt: NGA), Serie II, Bd. 4, S. 51.

die Noten quetschen mag. Überdies aber spielt auch ein schreibpsychologisches Moment eine Rolle: Dynamische Zeichen haben nicht selten eine Art Überschrift-Charakter, sie bezeichnen den musikalischen Affekt einer ganzen folgenden Passage und werden zuerst geschrieben, bevor dann noch die Noten folgen – so etwa die *ff*-Zeichen in T. 3 (V. I, Fl. I, Fag.). Solange sie zwar, wie hier, vor einer Note, aber nach einer anderen stehen, ist all das nicht problematisch – gelegentlich aber treten da Zweifel auf.

Im allgemeinen – das lehrt die Schreibkonvention – darf man erwarten, daß Schubert dynamische Zeichen, die für den Taktbeginn gelten sollen, auch erst nach dem Taktstrich setzt. Manchmal allerdings steht das entsprechende Zeichen bereits davor, gelegentlich gar am Ende einer Zeile, obwohl es erst für die neue gemeint ist. In dem folgenden Beispiel aus Schuberts Oper *Alfonso und Estrella* (D 732) setzt der Komponist etwa in der Violine I und in den Bässen (T. 3) das *p*-Zeichen bereits am Ende von T. 2.<sup>4</sup>

Franz Schubert: *Alfonso und Estrella* (D 732), Beginn von Nr. 18

Da vorher eine Pause steht, kann an dem Gemeinten kein Zweifel sein – was ist aber mit dem *p* in der Flöte I? Hier könnte man glauben, daß Schubert nach dem Akzent bereits

4 Zweiter Akt, Nr. 18, T. 1–6, von Schubert bezeichnet als Nr. 8 des 2. Akts, Chor mit Arie; autographe Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 208), vgl. NGA Serie II, Bd. 6, S. 435.

gegen Ende des Taktes bis zum *p* zurückgeht. Und was bedeutet dann das »*p*« zu Taktbeginn in den Oboen? Mit Sicherheit ist das nicht zu entscheiden – in der Neuen Schubert-Ausgabe hat man es so gelöst: Bei Haltetönen (Oboen und Fagotte) folgt nach dem »*fz*« zu Beginn der Nummer das »*p*« bereits in T. 2; neu einsetzende, akzentuierte Töne (Fl. I, Cl. I) erreichen das »*p*« erst zu Beginn von T. 3 (wie das »*p*« in den Hörnern es andeutet). Deutlich wird jedenfalls: Durch die dynamischen Zeichen in den Streichern (V. I und Baß) markiert Schubert die Satzabschnitte: T. 1–2: Forte-Passage, Schreckenssignal (der König Mauregato glaubt seine Tochter verloren); T. 3–4: Piano-Passage, Bläser-Beruhigung (Chor: »Wir konnten sie nicht finden«); T. 5 ff., *mf*: Beginn der eigentlichen Arie (Einsatz des Königs).

Wir haben somit zwei Arten von Dynamik zu unterscheiden: Die eine bezieht sich auf den Satz im ganzen, die andere hingegen differenziert den Satz im Detail. Das macht sich auch in der Notierung bemerkbar: Die erste Art gliedert ein Stück oder eine Nummer nach Takten, die zweite hingegen präzisiert innerhalb der Takte. Bisher war eher von der zweiten die Rede. Bezeichnend für die erste ist ein Phänomen, das wir »Rahmendynamik« nennen, eine Schreibweise, die für Schubert charakteristisch ist (nicht aber etwa für Beethoven, auch nicht für Carl Maria von Weber):<sup>5</sup> Der Komponist setzt im Orchestersatz (aber auch in Partituren seiner Kammermusik) dynamische Zeichen nicht zu allen Instrumenten, sondern nur zu den führenden Stimmen der Instrumentengruppen. Betrachten wir folgendes Beispiel aus Schuberts Dritter Sinfonie (D 200), den Beginn des Menuetto.<sup>6</sup>

Das *ff* in T. 1 findet sich nur in dem obersten Instrument, beim Auftakt der Violine I. Bei anderen Instrumenten (Fl., Vc./B.) steht stattdessen *fz*. Das *ff* gibt die Charakterisierung des ganzen Satzes, das *fz* ist Detailanweisung (und ist demnach in den drei Stimmen, die Schubert in Partituren zu bezeichnen pflegt: V. I, Fl., Vc./B. in T. 1, 4, 5 wiederholt). Auf den *ff*-Abschnitt folgt ein *p*-Abschnitt, bezeichnet nur in Violine I (T. 2) und Violoncello/Basso (T. 3). Die Abschnittsdynamik steckt somit eine Art Rahmen ab; sie gilt selbstverständlich auch für die übrigen Instrumente.

Aber ist das wirklich so selbstverständlich? Wir hatten vorhin gesehen, daß *f*- und *p*-Partien sich in verschiedenen Instrumentengruppen überlappen können. In einem anderen Abschnitt aus dem bereits zitierten Chor mit Arie aus *Alfonso und Estrella* sind, in T. 111, *f*-Zeichen zu Violine I, Violoncello/Basso und Flöte I gesetzt – zu Beginn der

- 5 Vgl. hierzu Walther Dürr: Notenbild und Textkritik. Zu Besonderheiten der musikalischen Philologie, in: *editio* 18 (2004), S. 1–18, hier S. 4f. und 15f.
- 6 Autographe Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 240); vgl. NGA Serie V, Bd. 1, S. 187f.



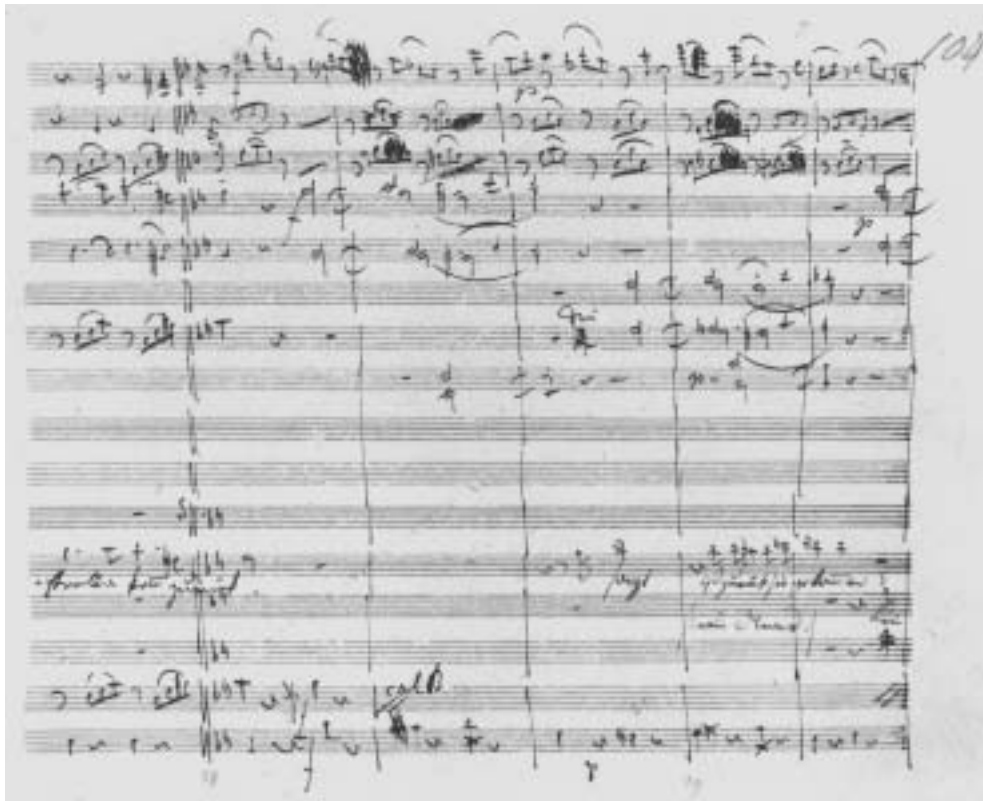
Franz Schubert: Sinfonie Nr. 3 (D 200), dritter Satz, T. 1–7

Arie, bei ähnlicher Satzart, wechselten die Bläser aber bereits im 2. Takt ins *p*, noch vor den Streichern (Notenbeispiel Seite 70).<sup>7</sup>

Gilt das auch hier? Offenbar nicht, denn Schubert setzt zu den Hörnern ein *p* in T. 114 – in T. 112 f. hatten sie also wohl *f* zu blasen. Aber gewiß ist man sich dessen nicht. Auch irritiert die Position des »*p*« der Violine I in T. 113: Gilt sie für den Beginn des Taktes? Oder gar rückwirkend auch für den Auftakt (zur Notierungskonvention gehört ebenfalls, daß im Tuttiatz dynamische Zeichen gerne taktweise gesetzt werden – es bleibt dann den Ausführenden überlassen, ob sie Auftakte mit einbeziehen oder nicht)? Wahrscheinlicher ist (darauf deutet das *p* in Vc./B.: »Vorausnotierung« zur 2. Takthälfte), daß das *p* in Violine I eher für Violine II gilt, während Violine I in der 2. Takthälfte nachzieht. Wir sehen daran: Die Position dynamischer Zeichen bei Rahmendynamik gibt keine präzisen Hinweise darauf, für welche Noten sie konkret gelten sollen; das kann nur aus dem musikalischen Zusammenhang heraus entschieden werden.

Noch eine letzte Beobachtung zur Position dynamischer Zeichen: Während die Zeichen der Grunddynamik – *f*, *p*, *ff*, *pp* etc. – zwar nicht präzise, aber doch wenigstens in die Nähe der Noten gesetzt sind, für die sie gelten sollen, stehen relative Zeichen,

7 Vgl. NGA Serie II, Bd. 6, S. 450 f.



Franz Schubert: *Alfonso und Estrella* (D 732), Nr. 18, T. 110–115

Verlaufszeichen, oft wie weit verstreut im Kontext einer Partitur. In dem folgenden Beispiel aus der Partitur der *As-Dur-Messe* (D 678) finden wir ein »*cresc. poco a poco*« in den stark korrigierten Violinen, beginnend in T. 192, ein weiteres »*cresc. poco a poco*« im Chorsopran zu Beginn von T. 194 und ein »*cresc.*« in den Oboen am Taktende von T. 195 (als »Vorausnotierung« für T. 196).<sup>8</sup>

Nun handelt es sich hier um ein sogenanntes »ausgeschriebenes«, aus der wachsenden Orchesterbesetzung sich ergebendes Crescendo, das dem Text – »*et resurrexit tertia die*« – entspricht. Die ganze Passage beginnt *piano* in T. 187 (den Chor begleiten nur die Streicher). Dann kommen in T. 192 die Oboen und Fagotte hinzu, in T. 196 die Klarinetten, in T. 197 die Hörner. In T. 200 ist das *Forte* erreicht. Es ist keine Frage, daß alle Instrumente an dem vorgeschriebenen »*cresc. poco a poco*« teilhaben, sobald sie eintreten – das ergibt sich schon aus der »*colla-parte-Führung*« der Instrumente mit den

<sup>8</sup> Autographe Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 204); vgl. NGA, Serie I, Bd. 3b, S. 319 f.



Franz Schubert: Messe in As (D 678), Credo, T. 191–198

Singstimmen.<sup>9</sup> Es ist kaum anzunehmen, daß die die Soprane verstärkenden Oboen das Crescendo des Soprans erst zwei Takte später übernehmen, wie es das Partiturbild suggeriert. Wir haben es also nicht mit »differenzierter« Dynamik zu tun, sondern mit einem einheitlichen Crescendo in einer Art sich aufbauendem Tutti-Satz. Wann dieses Crescendo aber konkret beginnen soll, ist aus dem musikalischen Verlauf heraus zu entscheiden – diesmal aber nicht nur aus dem abstrakten Verlauf der Partitur, sondern auch aus den konkreten Aufführungsbedingungen: der Orchesterbesetzung, der Raumgröße, der Echowirkung etc. Dies ist – neben Gründen der Schreibpsychologie – auch ein Grund dafür, daß Zeichen des dynamischen Verlaufs bei Schubert so frei eingetragen sind, wie es das vorliegende Beispiel zeigt.

Wenden wir uns nun der Bedeutung der einzelnen Zeichen zu. Es ist vielleicht aufgefallen, daß in unserem ersten Beispiel das Abschnittszeichen »forte« (in V. I, gültig

9 Näheres hierzu bei Walther Dürr: Notation und Aufführungspraxis. Artikulation und Dynamik bei Schubert, in: Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis, hg. von Helga Lüthning, Tübingen 2002, S. 313–327, hier S. 319 ff.

auch für V. II und Va.) mit dem auf die einzelne Note bezogenen *fz* in Violoncello und Basso kombiniert war. Oder: daß in unserem Beispiel aus Schuberts dritter Sinfonie »f« und »fz« offenbar austauschbar waren. Es scheint daher nicht nur, daß *f* und *fz* zusammengehören (beziehungsweise *ff* und *ffz* oder *p* und ein einfacher Akzent), sondern auch, daß eine Forte-Passage nach einem Piano-Abschnitt immer auch ein *fz* zu Beginn einschließt: Forte ist also keine starre Vorschrift, sondern flexibel, elastisch, nach einem Anfangsimpetus auch wieder zurückgenommen.

Schuberts Palette an dynamischen Zeichen ist vergleichsweise breit:<sup>10</sup> Während noch sein großes Vorbild, der Stuttgarter Hofkapellmeister Johann Rudolf Zumsteeg, sich auf »f« und »p« beschränkte, zu denen gelegentlich ein »pp«,<sup>11</sup> auch einmal ein ausgeschriebenes »forte assai« hinzukommen,<sup>12</sup> verwendet Schubert bereits in seinem ersten Lied (*Hagars Klage*, D 5) all die Zeichen, die er sein Leben lang gebrauchte: vom *ppp* (T. 88, 114, 223) bis zum *fff* (T. 142). Allerdings werden *ppp* und *fff* später kaum je als Zeichen für eine Grunddynamik verwendet, das heißt als Zeichen für einen ganzen, in sich geschlossenen Abschnitt. Sie weisen eher auf eine Modifikation innerhalb einer *pp*-beziehungsweise *ff*-Passage. Charakteristisch dafür mag etwa das *ppp* in Schuberts Lied *Auf dem Flusse* aus der *Winterreise* (D 911, Nr. 7) sein. Dort ist als Grunddynamik für die ersten vier Strophen *pp* angegeben. In T. 9 ff. und 18 ff. tritt dann – mit dem ausdrücklichen Zusatz »sehr leise« in der Singstimme – ein *ppp* hinzu, eben als Zeichen für eine Modifikation des *pp*, nicht als selbständige dynamische Stufe. Ganz ähnlich erscheint *fff* als Modifikation einer *ff*-Passage – so etwa in der *Stretta* der *Ouvertüre zu Alfonso und Estrella*: Dort ist in T. 257 ff. als Grunddynamik *ff* gefordert; in T. 277–281 wird dies noch zum *fff* gesteigert. In derselben modifizierenden Funktion kann Schubert aber auch zu einer *pp*-Partie nochmals *pp* setzen, zu einer *ff*-Partie nochmals *ff*: Das hat dann ebenfalls den Charakter einer zusätzlichen Rücknahme beziehungsweise einer zusätzlichen Steigerung, nicht den einer Bestätigung einer bereits vorhandenen Dynamik.

Noch ein letzter Aspekt scheint mir hier von Bedeutung: Bei einem Blick auf Schuberts Manuskripte scheint es nicht selten so, als käme es dem Komponisten eher darauf an, durch Häufung von dynamischen Zeichen den beabsichtigten Affekt eines Satzes oder Satzabschnittes darzustellen, als konkrete Spielanweisungen zu geben – es handelte sich dann um eine Art innerer Dynamik, das heißt innerer Anspannung oder Entspannung des Spielers, nicht um meßbare Lautstärke. Sehen wir uns etwa eine Seite aus der

- 10 Vgl. hierzu Friedbert Braun: *Studien zur Dynamik in Schuberts Instrumentalmusik*, Diss. Tübingen 1960 (mschr.).
- 11 Etwa in *Die Erwartung* (D 159, NGA Serie IV, Bd. 7, S. 203 ff.), T. 120 (zu den Worten »still hebt der Mond sein strahlend Angesicht«) und nochmals zum Schluß, T. 166 ff. (zu »Und leis, wie aus himmlischen Höhen«).
- 12 In *Hagars Klage* (D 5, NGA, Serie IV, Bd. 6, S. 186 ff.), T. 123 (zu »Täumel der Verzweiflung«).



Ouvertüre zu Schuberts Oper *Alfonso und Estrella* an:<sup>13</sup> Im Verlauf der – vergleichsweise kurzen – Durchführung erreicht der Komponist nach einem ausgedehnten und wieder auskomponierten Crescendo eine *ff*-Passage, in der heftige Tremolo-Akkorde in hoher und kurze Unisono-Partien in tieferer Lage abwechseln. Daß die Akkorde dynamisch hervorstechen, ergibt sich dabei fast von selbst. Schubert aber übersät die Partitur mit *ffz*-Vorschriften und zusätzlichen Akzenten:

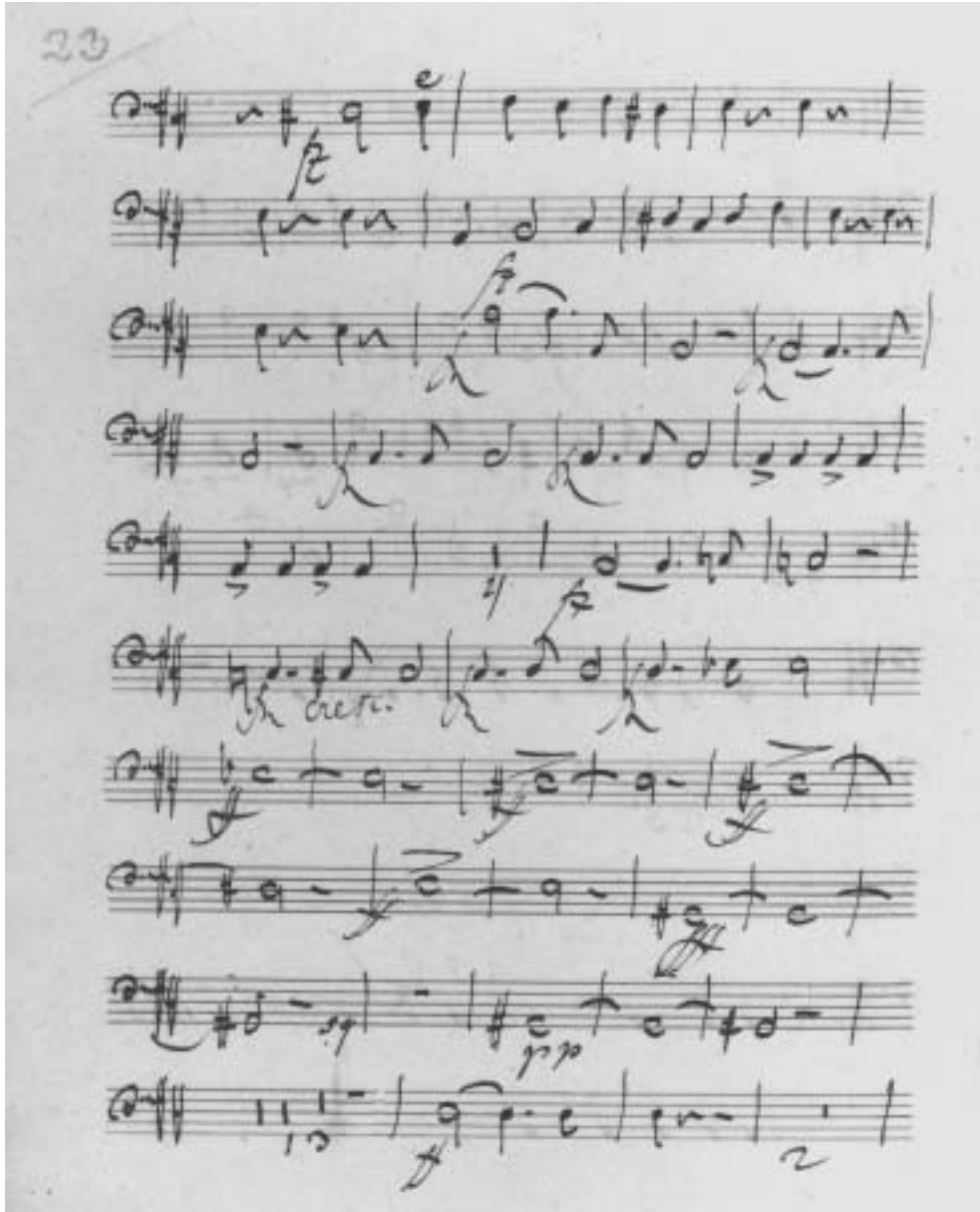


Franz Schubert: Ouvertüre zu *Alfonso und Estrella* (D 732), T. 121–127

Vergleichen wir damit einen teilautographen Stimmensatz, in dem Schubert vor allem dynamische Zeichen nachgetragen hat, dann begegnen uns für gleichzeitig zu spielende Töne die verschiedensten Angaben: In T. 127 etwa steht *ffz* mit Akzent in der Flöte (Akzent nur in der Partitur), wir finden aber auch *ffz* ohne Akzent (Ob. I, Fag. I, Trp. I, Pos. I, Pauken), *ff* mit Akzent (Fl. II, Cl. II, Pos. III), *ff* ohne Akzent (Hrn. I, II, Trp. II, Pos. II, V. I, II, Vc., Cb.), *fz* mit Akzent (Fl. I, Stimmen, Ob. II, Cl. I) und *fz* ohne Akzent (Fag. II). Es kommt dem Komponisten also nicht auf eine bestimmte Bezeichnung an, sondern lediglich auf das »forzato«, das er in vielen Fällen aber zum *ffz* erhöht, und er variiert das

13 Autographe Partitur in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (N. Mus. ms. 49); vgl. NGA, Serie II, Bd. 6, S. 20 f.

je nach seiner eigenen inneren Beteiligung bei der Abschrift der Stimmen. Werfen wir noch einen Blick auf die der dritten Posaune.<sup>14</sup>



Franz Schubert: Overture zu Alfonso und Estrella (D 732), Stimme Pos. III, T. 98–155.  
Die dynamischen Zeichen in den Systemen 3, 4, 6–8 hat Schubert selbst eingetragen.

- 14 Stimmenabschrift im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (IV 24567); die Stimmen dienten für die Erstaufführung der Rosamunde, für die Schubert die Overture zu Alfonso und Estrella benutzt hat; vgl. hierzu das Vorwort zu NGA Serie II, Bd. 6, S. XII, und den Abschnitt »Quellen und Lesarten« zu diesem Band, S. 783 f.

Schubert hat hier in der Partitur keine dynamischen Angaben gesetzt, das Zeichen in der Flöte mag wohl auch für die Posaunen gelten – im Grunde aber sind solche Zeichen nicht einmal notwendig. Die Posaunen haben in einem *ff*-Abschnitt Haltetöne zu blasen, und daraus wird ein *ffz*, gleichgültig, ob Schubert es ausdrücklich vorschreibt. In den Stimmen aber hat er gleichwohl in großer Zahl energische Zeichen nachgetragen, Zeichen, die – wie gesagt – überflüssig sind, aber zweifelsfrei Ausdruckscharakter haben.

Daß Schubert an solch »innerer« Dynamik gelegen ist, mögen einige weitere, ganz anders gartete Beispiele zeigen: In einem frühen Lied, *An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang)* (D 115) begegnet in der Klavierstimme, in T. 22, eine merkwürdige Angabe: Schubert schreibt Akkorde in halben Noten in »sehr langsamem« Tempo (Notenbeispiel Seite 76).<sup>15</sup>

Die erste Halbe bezeichnet er mit *fz* und *p*, die zweite mit *fz*, dann folgt *pp* in T. 23. Es ist offensichtlich, daß ein Rückgang zum *p* auf der ersten Halben unausführbar ist, doch geht es Schubert offenbar gar nicht um den Wechsel von *f* zu *p*, sondern um die Bezeichnung eines dynamisch zerklüfteten Liedes. Dementsprechend finden sich dann verschiedentlich die Zeichen *sfp* zu jedem von zwei aufeinanderfolgenden Akkorden (T. 30, 33, 52, 55). Man mag das für eine Art Übereifer des jungen Komponisten halten – doch ähnliches begegnet auch später noch: In der elf Jahre später – 1825 – erschienenen Erstausgabe der Ballade *Der Liedler* (D 209) finden sich in T. 252 ein *fz* und ein Crescendo bei einem ausgehaltenen Akkord der Klavierstimme. Und was soll man etwa von den zahlreichen Akzenten in Schuberts ausgeschriebener Orgelstimme zu seiner Messe in *As halten* (Notenbeispiel Seite 77)?<sup>16</sup> Immerhin handelt es sich hier um eine Reinschrift, eine zweifellos für eine Aufführung bestimmte Stimme, geschrieben übrigens von einem Komponisten, der selbst oft an der Orgel begleitete, und dessen Bruder Ferdinand regelmäßig als Organist tätig war – das Orgelspiel war ja eine bei einem Volksschullehrer grundsätzlich gewünschte Fertigkeit.

Freilich stellt sich hier zunächst die Frage, was hat es mit diesen als »Akzente« bezeichneten Anweisungen überhaupt auf sich? Sie sind in der Literatur umstritten, jedenfalls mehrfach diskutiert.<sup>17</sup> Man hat sie einst vielfach als Decrescendo-Gabeln

15 NGA Serie IV, Bd. 7, S. 49.

16 Autographie Orgelstimme in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (MH 24/c); vgl. NGA, Serie I, Bd. 3a, S. 3–6.

17 Vgl. hierzu Elizabeth Norman McKay: *The Interpretation of Schubert's decrescendo Markings and Accents*, in: *The Music Review* 22 (1961), S. 108–111; David Montgomery: *The Tenuto »Hairpin«*. Evidence for a third Interpretation in the »Accent vs Decrescendo« Issue, in: *Schubert durch die Brille* 24 (Januar 2000), S. 89–94; ders.: *Accentuation*, in: ders.: *Franz Schubert's Music in Performance. Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Hillsdale 2003, S. 139–158; dazu meine Hinweise in Dürr: *Notation und Aufführungspraxis*, S. 322 ff.

22 *rit!* Lau - ra! Lau - ra!

25 hor - chend die - sen Tö - nen, müs - sen En - gel - see - len sich ver - schö - nen,

31 Het - li - ge den Him - mel of - fen sehn, schwer - mats - vol - le Zweif - ler sanf - ter

37 kla - - gen, kal - te Frey - ler an die Brust sich

43 schlagen und wie Seraph Ab - ba - do - na flehn!

Franz Schubert: An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang) (D 115), T. 22–47

übertragen, vor allem, wenn sie ziemlich lang ausfielen – und Schubert selbst hat dies wahrscheinlich umstandslos akzeptiert: Wenn Verleger oder Kopisten einen Akzent (erkennbar vielfach an der steil nach oben gerichteten Schreibrichtung: wir erinnern

*Messe in As Organo.*  
*Andte con moto*  
*pp*  
*f*

Franz Schubert: Messe in As (D 678), Orgelstimme, S. 1

uns an die Akzente in den zuvor gezeigten Beispielen) als langen, wagrechten Decrescendo-Winkel wiedergaben, hat Schubert das offenbar nie korrigiert. Der Komponist selbst hat solche Winkel ja oft wagrecht und lang geschrieben, entweder, weil er für eine andere Gestalt in seinen eng rastrierten Partituren keinen Platz gefunden hat, oder weil ein Akzent von besonders langer Dauer sein sollte. Sehen wir uns folgendes Beispiel an:



Franz Schubert: Sinfonie Nr. 8 (D 944), 4. Satz, letzte Seite des Autographs

Es handelt sich hier um die Schlußakte aus dem Autograph der »großen« C-Dur-Sinfonie (D 944).<sup>18</sup> Schubert schreibt in den Stimmen der Violine I, der Flöten und der Bässe lange, über zwei Takte reichende Winkel, jeweils im Anschluß an ein *fz*. Es handelt sich um eine ausgedehnte *ff*-Passage, in die auch ein *fff* eingebettet ist (T. 1127–1150); dem *fz*-Schlag geht eine Generalpause voraus. Man könnte die Winkel nun als eine Decrescendo-Vorschrift deuten, die den Finale-Taumel des Satzschlusses zurücknimmt, gar bis ins *piano* zurückführt, und gelegentlich kann man das so auch hören.

In der Tat läßt etwa die Notierungsweise der (allerdings erst postum, 1840 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen) Erstausgabe der Sinfonie kaum einen anderen Raum für die Interpretation: Gleichwohl erscheint dies als Schluß eines jubelnd-euphorischen Satzes geradezu widersinnig – und Schubert hätte nach seiner Gewohnheit wohl auch vermerkt, wohin ein wirkliches Decrescendo führen sollte. Es scheint vielmehr – und auch dafür soll unser Beispiel gelten, daß der Schlußakkord einen Akzent erhalten

18 Autographe Partitur im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 245); vgl. NGA, Serie V, Bd. 4, S. 282.

The image shows a page of handwritten musical notation for Franz Schubert's Symphony No. 8. It consists of ten staves. The bottom four staves are grouped as a grand staff, with two treble clefs and two bass clefs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a prominent 'f' (forte) marking appearing in several places. The piece concludes with a 'Fine' marking at the bottom right of the page.

Franz Schubert: Sinfonie Nr. 8 (D 944), letzte Seite der Erstaussgabe (Partitur)

und dieser Akzent über zwei, wahrscheinlich, wie die Erstaussgabe andeutet, über zweieinhalb Takte ausgehalten werden soll.

Wenn Schubert aber der Gestalt des Akzents gegenüber sich so indifferent verhält, wie das unser Beispiel zeigt, dann läßt das annehmen, daß er Akzent und Decrescendo-Gabel nicht grundsätzlich unterscheidet. In der Tat beginnt in seiner Zeit – und die reicht bis etwa um 1840 (und betrifft vieles, was man zur Aufführungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts rechnen mag: die Verzierungspraxis, die Gesangstechnik, die am bürgerlich-biedermeierlichen Salon ausgerichteten Aufführungsbedingungen) – in der Tat also beginnt damals jedes durch einen Winkel bezeichnete Decrescendo mit einem Akzent. Das hängt damit zusammen, daß der Mehrzahl dieser Abschwel-Winkel ein Answellwinkel vorausgeht, der Beginn des Decrescendo also der Spitzenton eines Crescendos ist. Das in Buchstaben ausgeschriebene »decresc.« unterscheidet sich davon vielleicht und bezeichnet ein einfaches »Leiser werden«.

Danach folgte dann auf einen Akzent ein schnelles, abruptes Decrescendo bis zur Ausgangsdynamik. Man bedenke dabei, daß Schubert durch die Länge eines Akzents ja – wie gesagt – seine Dauer bezeichnet: bei langen Haltetönen reicht er in der Regel bis zur Hälfte, manchmal auch bis zu drei Vierteln der Dauer eines Tones, danach geht der Ton dann zurück, etwa vom *ffz* zum *ff*. Je länger aber ein Akzent andauert, desto weniger abrupt kann seine Rücknahme sein.

In unserem Beispiel aus Schuberts Oper *Des Teufels Lustschloß* (D 84) sehen wir solche lang ausgehaltenen Winkel in den Holzbläsern und in den Hörnern, während die

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it is numbered '49' and 'V. 1'. The score is written on several staves. The top staff is for the first violin (V. 1). Below it are staves for Flute (Fl.), Clarinet (Clarin), Bassoon (Fagott), and strings (Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabaß). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Franz Schubert: *Des Teufels Lustschloß* (D 84), 2. Fassung, Nr. 11, T. 49–54



Trompeten und Pauken – ihrem Rhythmus entsprechend – kürzere Akzente zeigen, die Schubert dann wohl irrtümlich in die Posaunen übertrug (T. 52 f.).<sup>19</sup> Mit solchen Inkonsistenzen haben wir bei ihm immer zu rechnen. Es handelt sich jedenfalls um einen langen, im Allegro agitato über viereinhalb Takte auszuhaltenden mächtigen Klang, der so lange hervorzuheben, also mit einem Akzent zu versehen ist, bis der Sänger einsetzt: »Ich schöpfe frischen Mut«. Für die Deutung des Zeichens ist noch eines wichtig: Die Rücknahme der Tonstärke, also das »Decrescendo«, beginnt erst am Ende des Schubert'schen Zeichens (während wir heute gewohnt sind, es am Anfang des Zeichens beginnen zu lassen).

Noch eines zeigt unser Beispiel: Akzente finden sich auch in den unisono geführten Streichern. Herausgehoben ist hier die zweite Takthälfte des Taktes 52 – nicht nur die Note f. In dem angegebenen Tempo wäre das auch recht widersinnig. Wie die Position des Zeichens andeutet – über dem Balken, nicht auf die Note zielend – bezieht es sich auf die ganze Achtelfigur, also auf vier Noten. Auch dies ist eine Eigenart, die wir bei der Ausführung Schubert'scher Akzente zu bedenken haben: Akzente gelten sehr oft nicht für einzelne Noten, sondern für Notengruppen.

Wenn Schuberts ausgeschriebene Anweisung »decrecendo« tatsächlich einfach nur »leiser werden« bedeutet (einen Beleg dafür gibt es allerdings nicht), dann steht sie in einer für uns ungewohnten Korrespondenz zur Anweisung »diminuendo«. Worum es dabei geht, zeigt eine Korrektur im Sanctus der As-Dur-Messe: Schubert hatte hier in T. 5 in der Stimme der Violine I ursprünglich »dim.« für Diminuendo geschrieben, dies aber in »decresc.« geändert und dies Decrescendo dann im Sinne seiner »Rahmendynamik« in den Stimmen der Flöten, des Chorsoprans und in den Bässen wiederholt.<sup>20</sup> Es leuchtet ein, daß eine solche Korrektur nur sinnvoll ist, wenn Schubert zwischen den beiden Bezeichnungen unterscheidet. In der Tat bedeutet »dim.« nicht nur »leiser«, sondern auch »langsamer« werden – in zahlreichen Beispielen aus seinen Partituren folgt auf ein »dim.« daher ein »a tempo«, in gleicher Weise, wie er »a tempo« nach »ritardando« setzt (nur daß »ritardando« eben nicht auch »leiser werden« meint). Sehr häufig allerdings steht »dim.« am Ende eines Satzes oder eines Satzabschnittes – natürlich ohne eine korrespondierende Anweisung, die die Bedeutung des »dim.« festschreibt. Es scheint, als ob Schubert damit rechne, daß ein Satzende eo ipso ein Ritardando verlangt.

Ich komme zum Schluß: Schuberts Dynamik – ich meine damit nicht ihre Ausführung, sondern ihre Schreibweise, und damit die Anweisungen, die Sie als Spieler und

- 19 Autographe Partitur in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (MH 2232); vgl. NGA, Serie II, Bd. 1, S. 536f.  
 20 Vgl. NGA, Serie I, Bd. 3b, S. 354, und die entsprechende Bemerkung in dem Abschnitt »Quellen und Lesarten«, S. 422 (zum Sanctus, »I. Korrekturen in A«).

Sänger vorfinden – scheint durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Sie ist einerseits unpräzise und in gewisser Weise unvollständig (auch im Vergleich zur Notierungsweise seiner Zeitgenossen); sie neigt andererseits zum für ihre Zeit Extremen, sowohl was die Häufigkeit der Angaben anlangt, als auch ihre Spannweite. Das eine erklärt sich aus einer älteren Notierungstradition. Man unterschied noch im 18. Jahrhundert deutlich zwischen zwei Notationsschichten, einer »primären«, die effektiven Noten betreffend, in der jeder Fehler, auch jede Unvollständigkeit und Impräzision als handwerklicher Fehler galt, und einer »sekundären«, vor allem Artikulation und Dynamik betreffend (also Zeichen, die oft erst in einem zweiten Arbeitsgang eingetragen wurden),<sup>21</sup> bei der man damit rechnete, daß die Spielpraxis, die Spieltradition ohnehin ihre eigenen Konventionen hatte. Das führt dann auch dazu, daß all das, was wir hier an Schuberts Autographen beobachten konnten, nur mit Einschränkungen auch für Abschriften und Drucke gilt, nicht einmal dann, wenn Schubert an ihnen selbst Korrektur gelesen hat: Kopisten und Notensteher arbeiten nach ihren eigenen Regeln – und da sie Angaben zu Dynamik und Artikulation ohnehin für sekundär halten, ordnen sie ihre Position und ihre Schreibweise oft auch anderen Bedürfnissen unter – vor allem Problemen der Einrichtung einer Seite, einer Stichplatte. Zeichen werden daher verschoben, sie werden auch ersetzt durch andere, die man für synonym hält (das betrifft dann etwa das Verhältnis von *decresc.* und *dim.* oder von Akzent und *Decrescendo*-Winkel).

Shuberts Tendenz zur Überbezeichnung hingegen sollte nicht unbedingt dazu verleiten, auch beim Spiel in ähnliche Extreme zu verfallen, die ja die Instrumente zu seiner Zeit gar nicht in der Weise hergaben, wie sie uns auf modernen Instrumenten zur Verfügung stehen. Ich rufe da den Terminus »innere Dynamik« in Erinnerung – es geht also vielmehr um innere Anspannung, um einen Erregungszustand, dem unsere auf das Technische gerichtete, Kontraste überspielende Virtuosität gelegentlich ebenso entgegensteht, wie die Vorstellung einer »Klassizität«, einer harmonischen Ausgeglichenheit, die für Schubert sicher ebenso fehl am Platze ist wie für manchen approbierten »Klassiker«.

Vor allem aber eines ist zu bedenken: Wenn moderne »Urtext«-Ausgaben Schuberts Zeichen genauso wiedergeben, wie sie in seinen Handschriften (oder gar in danach angefertigten zeitgenössischen Abschriften und Drucken) zu finden sind, dann entsprechen sie keineswegs immer den Intentionen des Komponisten. Der moderne Interpret hat sie vielmehr zu »interpretieren«, aufgrund seiner Kenntnis Schubertscher Notationskonventionen, schreibpsychologischer und auch instrumentenbezogener Erwägungen.

21 Vgl. dazu Walther Dürr: Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel/Stuttgart 1997, S. 78–III, hier S. 91 f., sowie Dürr: *Notation und Aufführungspraxis*, S. 315–316.

## Inhalt

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