Martin Kapeller

Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann

Eine merkwürdige Begleiterscheinung meiner musikalischen Ausbildung war das wiederholte despektierliche Reden von Lehrern über bedeutende, einstmals gefeierte Interpreten: Ignacy Jan Paderewski, Ignacy Friedman, Artur Schnabel, Benno Moiseiwitsch, Moriz Rosenthal, Emil Sauer, Wilhelm Backhaus und Elly Ney, aber auch Fritz Kreisler, Bronisław Huberman und Richard Tauber waren fallweise Objekt süffisanten Spotts. Der Gestus, mit dem das geschah, war der einer naiv ideologischen und gleichzeitig verbissenen Fortschrittsgläubigkeit: »Das haben wir doch schon längst hinter uns!«

Als ganz besonders verachtenswert, ja sogar als Inbegriff des »Falschen«, des lächerlich Dilettantischen, galt das – bei vielen Pianisten aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts deutlich wahrnehmbare – ungleichzeitige Anschlagen von Tönen verschiedener Schichten eines musikalischen Zusammenhanges: Was in den Noten untereinander steht, das sollte auch zusammen erklingen, davon war man zutiefst überzeugt; jede Ungleichzeitigkeit galt als Beweis mangelnder Fähigkeit, das eigene Spiel zu kontrollieren. Das, was als Rubato gelehrt und als höchste Kunst insbesondere des Chopin-Spiels verstanden wurde, war ein elegantes und diskretes Schwanken des Grundtempos eines Stückes.

Fast jeder Mensch hört. Hören ist für die meisten von uns so selbstverständlich wie Gehen, Sprechen oder Atmen. Hören passiert in uns, rasch und unwillkürlich, wie automatisch; es ist privat und intim, der Prozess des Hörens und der Apperzeption findet im Verborgenen statt. Wir hören fein, aufmerksam, genau, beiläufig, unaufmerksam, schlecht: Wir gehen mit unserer Perzeption so um, als wäre sie auf natürliche Weise präzise und unbestechlich, als wäre ihre inwendige Mechanik uns vollständig vertraut und auch bewusst. Dennoch lehrt die tägliche Erfahrung, dass das, was einer hört, nicht immer das ist, was gesagt wird, oder das, was erklingt.

Hören ist auch uneindeutig und vielschichtig – Vorlieben und Abneigungen, mehr oder weniger bewusste Wünsche und Werturteile individueller wie auch kollektiver Art, verbunden mit einer Neigung zum Verfassen von zweifelhaften Ranglisten bilden ein nahezu undurchdringliches Dickicht, das wie eine zweite Natur mit unserer Perzeption so gründlich verwachsen ist, dass es für uns selbst kaum mehr wahrnehmbar ist. Um Gewinn aus der Beschäftigung mit alten Aufnahmen zu ziehen, um sie als historisch relevante Dokumente entschlüsseln zu können, ist es nicht allein notwendig zu lernen, durch den materiellen Filter von Knacksen, Rauschen, verminderter Tonqualität und

möglicherweise entstellender Aufbereitung hindurchzuhören, sondern ebenso in erhöhtem Maß wachsam zu werden gegenüber den eigenen, untrennbar mit dem Hören verbundenen Filtermechanismen; wir sollten Tondokumenten einer verlorenen Zeit mit äußerster Großzügigkeit, mit Freundlichkeit und mit Respekt begegnen. Es lohnte, das rüde, von Georg Christoph Lichtenberg auf das Lesen gemünzte Wort: »Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?«[1] von der Literatur auf die Musik zu übertragen und als wertvolle Warnung für den Vorgang des *eigenen* Hörens zu nutzen: Ich halte es für angemessen und von zentraler Bedeutung für den Umgang mit historischen Aufnahmen, alle automatischen Vorstellungen von richtig und falsch sowie alles wertende Vergleichen wahrzunehmen und beiseite zu lassen und einzig danach zu fragen, was wir aus der Begegnung mit diesen primären Quellen lernen könnten.

☆

Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) hat im Januar 1937, am Ende einer langen und aufsehenerregenden Karriere, die *Sonate* op. 27/2 in cis-Moll von Ludwig van Beethoven eingespielt. Seine Interpretation des *Adagio sostenuto* ist aus heutiger Sicht in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Die Differenzierung der Lautstärke ist durchgehend flach und fahl, Paderewski hebt zwar einzelne Töne und Phrasen expressiv hervor, der dynamische Unterschied zwischen den einzelnen Schichten ist jedoch erstaunlich gering. Ähnlich gestaltet sich auch der Zeitverlauf: Die Agogik – eher in Form eines fallweisen Zurückhaltens als eines Drängens – ist wenig ausgeprägt; dennoch ist das Tempo bis in das kleinste Detail hinein flexibel, selbst die fortlaufenden Achteltriolen sind auf eine seltsame Weise tastend, ihre Länge ist unvorhersehbar variabel. Besonders auffällig ist jedoch der durchweg ungleichzeitige Anschlag – so gut wie nie erklingt das, was untereinander geschrieben steht, simultan. Die Brechungen sind dabei höchst unterschiedlich, sowohl was ihre zeitliche Dauer, als auch was die Art der Brechung anbelangt. Meistens erfolgen sie deutlich von unten nach oben, ob jedoch die Oberstimme nachschlägt oder der Bass vorausgenommen wird, ist kaum zweifelsfrei zu unterscheiden. Man hört eine musikalische Textur, in der es zwar ein deutlich wahrnehmbares Metrum gibt – wo genau allerdings der Schlag, die Zählzeit ist, bleibt seltsam ungewiss: Dort, wo wir nach unseren heutigen Maßstäben erwarten, einen präzisen, eindeutigen Moment, einen Zeitpunkt wahrzunehmen, hört man stattdessen einen Bereich, eine unbestimmt und variabel aufgefächerte Tonfolge. Seltene Augenblicke von Gleichzeitigkeit ereignen sich an unbetonten Zählzeiten, vor allem auf dem jeweils letzten Viertel der Takte. Auch der letzte

1 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Bd. 1: Sudelbücher, Fragmente, Fabeln, Verse, hg. von Franz H. Mautner, Frankfurt a. M./Leipzig 1992, S. 220.

Akkord des Stückes wird von Paderewski zwar schwach, wie aus der Ferne, jedoch nicht gebrochen gespielt. Die Schichten der Musik sind stets deutlich voneinander geschieden wahrnehmbar, ihre Trennung erfolgt vorrangig durch das zeitliche Auseinandertreffen der Anschläge und wird nur geringfügig durch dynamische Differenzierung unterstützt.

Das *Prélude* in h-Moll op. 28/6 von Frédéric Chopin wurde von Moriz Rosenthal (1862–1942) mehrfach eingespielt, zuletzt am 21. November 1935. Rosenthal setzt deutlich dynamische Mittel ein, um die musikalischen Ebenen voneinander unterscheidbar zu machen, doch spielt ein äußerst fein gewobenes Netzwerk von Ungleichzeitigkeiten in dieser Hinsicht die Hauptrolle: Die klagend tropfenden Tonwiederholungen der Oberstimme und der weit ausgreifende Gesang der linken Hand treten einander sich jeweils selbst behauptend in eigenständig freier Zeitlichkeit gegenüber.

In diesem kurzen *Prélude* ist der Klang auf dem letzten Viertel in Takt 22 ein bedeutsamer Moment – Chopin bezeichnet ihn mit einer zusätzlichen Gabel: Zum ersten Mal im Stück erklingt im Diskant ein *a*, das nun als Sept über der Tonika zur Quinte *fis* hinunterführt – davor war die Tonqualität *a* nur zweimal in Form eines betonten, doch flüchtig kurzen Durchganges im Bass zu hören. Das auf diese Weise hervorleuchtende *a'* weist als Zeichen über das *Prélude* hinaus und kündigt das folgende – in A-Dur – an. Auch harmonisch betrachtet ist dieser Akkord merkwürdig; die realklangliche, farbliche Wirkung des symmetrischen Klanges tritt in den Vordergrund. Moriz Rosenthal begegnet diesem Augenblick mit höchster Aufmerksamkeit: Er hebt den Akkord nicht allein mittels Agogik und Betonung, durch ein besonders klares, glockenartiges Hervortreten des *a'* gegenüber den anderen Tönen dieses Klanges sowie durch eine überaus zart abgelöste und verzögerte Tonwiederholung (am letzten Achtel) in den Vordergrund, sondern vor allem dadurch, dass er ihn in einem Kontext, in dem Dissynchronizität die Norm ist, unvermittelt absolut gleichzeitig anschlägt.

Als *Tempo rubato* beziehungsweise *Rubato* werden zwei verwandte, doch in ihrer konkreten Erscheinungsform grundsätzlich verschiedenartige Phänomene bezeichnet: Gewöhnlich wird mit diesem Begriff das gleichzeitige Verzögern oder Beschleunigen aller Stimmen eines Satzes benannt, ein informelles Schwanken des Grundtempos im Ganzen – Hans Heinrich Eggebrecht und Helmut Haack bezeichnen diese Form in ihrem Artikel »Tempo rubato« in *Riemanns Musiklexikon* als »freies Tempo rubato«.[2] Darüber hinaus

2 *Riemann Musik-Lexikon*, 12. völlig neu bearb. Aufl., Sachteil, hg. von Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 945 f. In Helmut Haaks Nachlass findet sich zu seiner Tätigkeit als Autor und Redakteur des *Riemann Musik-Lexikons* folgende Erklärung: »Für den 3. Band (Sachteil) des Riemann Musiklexikons, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967 (Schott), habe ich die folgenden Artikel verfaßt«. Es folgt eine Liste von 44 Artikeln – unter ihnen der Eintrag Phrasierung, der

wird mit diesem Begriff – zumeist auf wissenschaftlicher Ebene – eine Manier benannt, bei der die Notenwerte (vorwiegend) von melodischen Stimmen bei gleichbleibender Grundbewegung des Satzes modifiziert werden: Das bewirkt, dass einzelne Schichten einer musikalischen Struktur tendenziell zeitlich voneinander gelöst werden. Diese Ausprägung, um die es mir hier vor allem geht, bezeichnet Helmut Haack als »gebundenes Tempo rubato«. Das Bewusstsein für diese Spielweise ist heute völlig verloren: Sie existiert in der musikalischen Praxis so gut wie gar nicht mehr.

Diese Form des Tempo rubato wurde seit etwa 1600 gelehrt und erstmals 1723 von Pier Francesco Tosi (1653–1732) mit dem Begriff benannt: »rubamento di tempo … sul movimento equale d'un Basso«.[3]

Leopold Mozart (1719–1787) beschreibt das gebundene Tempo rubato am Ende seiner *Gründlichen Violinschule* von 1756, als wäre es das Selbstverständlichste auf der Welt:

> »Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagnieret; dann muß man sich durch das *Verziehen* oder *Vorausnehmen* der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist auf bauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreissen.« Dazu ergänzt er in einer Fußnote: »Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeiget als beschrieben werden.«[4]

Noch für Chopins Spielweise dürfte das gebundene Tempo rubato von zentraler Bedeutung gewesen sein. Chopins Schüler Carl Mikuli schreibt 1879 im Vorwort zu seiner Ausgabe der Chopin'schen *Pianoforte-Werke*:

thematisch dem Artikel »Tempo rubato« nahe steht; der Beitrag »Tempo rubato« ist nicht angegeben. Die 1964/65 entstandenen Texte sind mit HHa signiert, die von 1966 beziehungsweise 1967 nicht. »Insgesamt schrieb ich über 7 % (ca. 77 Seiten mit Beispielen) des Bandes von 1087 Seiten, ungerechnet die redaktionellen Arbeiten an fremden Artikeln. Alle Artikel, die ich als Redaktionsmitglied bzw. Assistent des Herausgebers 1966–67 verfaßte, mußten gemäß einer bestehenden Vereinbarung ohne Signatur erscheinen.« Gezeichnet: »Helmut Haack«. Zit. nach dem Nachlassbestand SM 51, Gruppe Lebensläufe und Bewerbungsunterlagen, Helmut Haack, im Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (SIMPK). – Die im Artikel »Tempo rubato« getroffene begriffliche Unterscheidung zwischen gebundenem und freiem Tempo rubato war von substanzieller Bedeutung für Helmut Haacks Denken und bildete das Zentrum seiner späteren Forschungstätigkeit. In einer unveröffentlichten Neufassung seines Schallplatten-Begleittextes zu Zemlinskys Schallplattenaufnahmen unter dem Arbeitstitel »Alexander von Zemlinsky zugehört. Seine Schallplattenaufnahmen als Lehrstücke für Dirigieren [sic]« gibt Helmut Haack Auskunft über die Entstehung des Beitrags »Tempo rubato«: »Dieser Artikel wurde 1966 von Hans Heinrich Eggebrecht und Helmut Haack in gemeinsamer Diskussion über Fakten und Formulierungen verfaßt.« Helmut Haack: *Alexander von Zemlinsky zugehört. Seine Schallplattenaufnahmen als Lehrstücke für Dirigieren*, S. [7], Fußnote 15, aufbewahrt im Nachlassbestand von Haack, SM 51, SIMPK.

3 *Riemann Musik-Lexikon*, S. 945.

4 Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*, 3. Aufl., Augsburg 1787, Nachdruck Leipzig ²1968, S. 267.

> »Im Tempohalten war Chopin unerbittlich, und es wird Manchen überraschen zu erfahren, dass das Metronom bei ihm nicht vom Claviere kam. Selbst bei seinem so viel verleumdeten Tempo rubato spielte immer eine, die begleitende Hand streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduldigen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte.«[5]

Gewiss ist die hoch differenzierte Ungleichzeitigkeit, wie sie an den Tondokumenten Paderewskis und Rosenthals wahrzunehmen ist, eine späte Form des gebundenen Tempo rubato, wie es Leopold Mozart und Carl Mikuli, aber auch Johann Joachim Quantz, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach und Daniel Gottlob Türk erwähnen oder beschreiben. Bei Tondokumenten vieler Pianisten, die vor dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen worden sind, kann man diese Art des Spiels deutlich hören: Für Carl Reinecke, Vladimir de Pachmann, Moriz Rosenthal, Emil Sauer, Frédéric Lamond, Raoul Koczalski, Theodor Leschetizky, Ignacy Paderewski, Ignacy Friedman, Mark Hambourg, Benno Moiseiwitsch, Wilhelm Backhaus war Gleichzeitigkeit des Anschlags – seit den 50er-Jahren conditio sine qua non »professionellen« Klavierspiels – nur *eine* Option; zur selben Zeit gab es allerdings immer auch Pianisten, die dissynchrones Spiel fast vollständig vermieden, so etwa Josef Hofmann und Elly Ney.

Kunstvoll gestaltete Ungleichzeitigkeit als in der Hauptsache mündlich überlieferte und variable, jedoch spezifische und bewusst eingesetzte Kategorie von Interpretation ist keineswegs auf Klavierspiel beschränkt: Sie findet sich bei Sängern oder Instrumentalisten und deren Klavierpartnern, in Kammermusik (so beim Rosé-Quartett), wie auch im Orchesterspiel – bei Oskar Fried, Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Anton Webern und Bruno Walter.

Oskar Frieds (1871–1941) Aufnahme von Gustav Mahlers 2. *Sinfonie* (1923?) mit Gertrud Bindernagel, Emmi Leisner und dem Berliner Staatsopernorchester ist aus vielfältigen Gründen bemerkenswert: Die Wahl der Tempi, der sparsame Gebrauch von Vibrato, die exzessiv angewandten Portamenti der Streicher klingen für uns heute ungewöhnlich und fremd. In dieser Aufnahme finden sich auch die meines Wissens außergewöhnlichsten akustisch festgehaltenen Beispiele von gebundenem Tempo-rubato-Spiel im Orchester. Die Manier wird von Fried konsequent in der ganzen Sinfonie genutzt, signifikant häufig bei von Mahler mit *espressivo* bezeichneten Melodiezügen – deutlich zu hören etwa in den triolischen Teilen des 2. Satzes *Andante moderato*.

Der verlockenden Vorstellung, man könne aus den überlieferten Tondokumenten erschließen, wie Mozart, Chopin oder Mahler wirklich ihre eigene Musik aufgeführt hätten, muss allerdings mit großer Skepsis begegnet werden. Oskar Fried, Bruno Walter,

5 Fr. Chopin's Pianoforte-Werke revidiert und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notierungen) von Carl Mikuli, Bd. 1: Mazurkas, Leipzig 1879, S. 111.

Willem Mengelberg, Otto Klemperer und Charles Adler hatten unmittelbaren Kontakt zu Gustav Mahler – die Unterschiede ihrer Interpretationen sind dennoch enorm; selbst die Differenz zwischen Bruno Walters Aufnahmen der 30er-Jahre und seinen letzten Studioaufnahmen von 1960/61 ist erheblich.

Nach dem Ersten Weltkrieg geriet das gebundene Tempo rubato mehr und mehr in Verruf und damit allmählich so gründlich aus dem kollektiven Bewusstsein, dass es nach dem Zweiten Weltkrieg als Inbegriff des Veralteten, des schlechten Geschmacks, ja des Falschen galt. Darüber, was zu dem fundamentalen Mentalitätswechsel geführt hat, der sich unter anderem in der unbedingten und ausnahmslosen Forderung nach Gleichzeitigkeit auswirkt, kann ich hier nur spekulieren: Gewiss haben ästhetische und ideologische Vorstellungen von einer »Neuen Sachlichkeit«, die damit einhergehenden technologischen Mythologeme sowie ein zunehmend erbittert und niederträchtig geführter Generationenkonflikt entschieden dazu beigetragen.

Als Moriz Rosenthal im Jahr 1934 nach London kam und Konzerte spielte, schrieb ein freundlicher Kritiker »McN.« in der *Musical Times*: »Moriz Rosenthal stepped out of the Middle Ages to play Chopin's E minor Pianoforte Concerto«. Derweil schrieb der viel weniger freundlich gesinnte Kritiker »G. C.« in der selben Zeitschrift über ein anderes Konzert:

> »Moriz Rosenthal's second recital at Wigmore Hall was unhappy. [...] The Schumann ›Fantasie‹ [...] was played without fervour or imagination, and with an almost grotesque exaggeration of every vulgarity pianists are likely to commit. Were Rosenthal writing a book instead of playing the pianoforte the critics would say to him, ›Begin again – and concentrate.‹ For it is difficult to believe that Rosenthal understands the music he is playing. [...] For long stretches in the Schumann ›Fantasie‹ Rosenthal indulged in whimsical disorder«.[6]

In seiner späten Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2. Fassung von circa 1938) hat Walter Benjamin einen Text aus einem Roman Luigi Pirandellos aufgegriffen, weitergedacht und vom Befremden des Darstellers vor der Apparatur gesprochen, dieses mit dem »Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel« verglichen.[7] Derselbe Vergleich kann auch für den Interpreten, den Sänger, den Dirigenten in Bezug auf die Tonaufzeichnung gelten: diese entspricht einem »akustischen Spiegelbild«. Die klangliche Reproduktion ist wie das Foto oder der Film

6 McN.: Royal Philharmonic Society, in: *The Musical Times* 75 (1934), S. 263, sowie G. C.: Pianists of the Month, in: ebd., S. 264 f., hier S. 264; vgl. auch Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven/London 2004, S. 237 f.

7 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.2, Frankfurt a. M. 1980 (Werkausgabe, Bd. 2), S. 471–508, hier S. 491.

vom Darsteller ablösbar und transportabel: vor das »*Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden*«[8] –, und sie ist für eine imaginäre Nachwelt konservierbar.

Bestimmt haben Foto, Film und Tonaufnahmen sowie die zunehmend einfacheren Möglichkeiten ihrer Verbreitung nicht allein menschliches Aussehen, Körper, Kleidung, Bewegung, Gehaben und Sprechweisen festgehalten und einer immer größer werdenden Zahl von Menschen zugänglich gemacht, sondern auch auf diese empfindlich verändernd zurückgewirkt – man mag dabei an die devastierende Wirkung denken, wie sie vom Bewundern des eigenen Spiegelbildes in Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* (1810) ausgeht. Die Veränderungen, die die Fazilitäten der Wiedergabe und der Verbreitung von Musik in der musikalischen Praxis hervorgerufen haben, dürften kaum weniger einschneidend gewesen sein. »*Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks führt zu seinem Verschleiß*«, schreibt Walter Benjamin in den »Vorläufigen Thesen« zur ersten Fassung des oben genannten Aufsatzes.[9]

Freilich haben nicht nur Interpreten, sondern auch Komponisten – die damals mitunter selbst hoch angesehene Instrumentalisten oder Dirigenten waren – den Prozess aufmerksam miterlebt und mehr oder weniger deutlich darauf reagiert. Alexander Skrjabin (1872–1915), der als Pianist zuletzt nur noch eigene Werke aufführte, hat im Januar 1910 sein *Poème* in Fis-Dur op. 32/1 (1903) als Tonrolle für die Firma M. Welte & Söhne eingespielt. Die mechanische, 1904 patentierte Reproduktionstechnik der Firma Welte ermöglichte zwar nur eine vergleichsweise grobe und holzschnittartige Wiedergabe von dynamischen Verhältnissen, bildete jedoch zeitliche Strukturierungen (insbesondere im Mikrobereich) auf eindrucksvolle Weise ab. An der Einspielung, die die souveräne Eigenwilligkeit des Komponisten verrät (sogar das materielle Gefüge der Tonhöhen ist gegenüber dem gedruckten Text geringfügig verändert), besticht das fein gewobene Netzwerk von Vorausnahmen und Verzögerungen einzelner Stimmen sowie das großzügige Beschleunigen und Zurückhalten des Grundtempos: Es ist kaum vorstellbar, das von Skrjabin Geschriebene als Ergebnis zu erhalten, wollte man das Gehörte wie ein Ethnograf transkribieren.[10]

Mehrfach ist überliefert, dass Interpreten erstaunt und verwundert reagierten, wenn sie zum ersten Mal ihr eigenes Spiel reproduziert hören konnten. Hier bei Skrjabin dürfte das Wahrnehmen der eigenen Aufnahmen einen produktiven Reflexionsprozess

8 Ebd., S. 492.

9 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1.3, Frankfurt a. M. 1980 (Werkausgabe, Bd. 3), S. 1039.

10 Es ist lehrreich, Skrjabins Interpretation des *Poème* op. 32/1 mit denen zweier jüngerer Pianisten zu vergleichen, Vladimir Sofronickij (1901–1961) und Vladimir Horowitz (1903–1989); beide Pianisten nutzen sowohl das gebundene wie auch das freie Tempo rubato, dennoch wäre es relativ leicht möglich, den geschriebenen Notentext aus ihrem Spiel zu dechiffrieren.

in Gang gesetzt haben, der dazu führte, dass sich seine Notationsweise und mit ihr sein Komponieren grundlegend wandelten. Zwar gibt es schon in früheren Stücken eine Tendenz, rhythmisch fragile und komplexe Strukturen genau auszunotieren, doch 1910, nach Skrjabins Aufnahmesitzung, kommt es zu einem Entwicklungsschub: Skrjabin versucht nun, in seiner letzten Periode, all die »informellen« rhythmischen und zeitlichen Verästelungen, die man an seinem Spiel des *Poèmes* wahrnehmen kann, möglichst präzise im schriftlichen Notenbild zu fixieren – seine 6. *Sonate* op. 62 von 1911/12 bietet eine Fülle signifikanten Anschauungsmaterials.

Franz Schreker (1878–1934) orchestrierte seine *Fünf Gesänge* von 1909 (nach Texten aus *Tausendundeiner Nacht* und von Edith Ronsperger) für Gesang und Klavier nach seiner Arbeit an der Oper *Irrelohe* und vollendete diese Fassung im April 1923. Am Höhepunkt des letzten Liedes *Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen*, nach Ziffer 28, wo es im Text heißt »[…] Weiten, wie Säulen Rauch aus Opferschalen steigen« greift Schreker zu einem ungewöhnlichen Mittel: Er notiert in den begleitenden Schichten der Stelle akribisch genau irrationale, variable Brechungen – in der Hauptsache geht es um ein minimes Nachschlagen des Basses – sodass der Puls der Viertel an dieser Stelle im langsamen Tempo des Stückes nicht eindeutig als »Schlag« wahrgenommen werden kann. Schrekers Komponieren war wie das keines anderen Komponisten seiner Zeit an der Physis orientiert, vom Wahrnehmen und reflektierten Abbilden innerer wie äußerer organischer Prozesse geleitet: Absichtslos schweifendes und zugleich überaus wachsames Hören war gewiss einer von Schrekers wichtigsten Inspirationskanälen. Als Sohn eines Fotografen und als leidenschaftlichem Kinobesucher war ihm darüber hinaus die technische Reproduktion, das unbestechliche Messen mittels einer Apparatur wohl vertraut. Hier, in diesen Takten, versucht Schreker das, was in der zeitgenössischen Musizierpraxis Usus war, mittels der ihm zur Verfügung stehenden Notenschrift seismografisch genau abzubilden.

In Aufnahmen, die vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, kann man des Öfteren rhythmische Verhältnisse wahrnehmen, die den von Schreker hier minutiös festgehaltenen stark ähneln. In einem Live-Mittschnitt des *Adagietto* aus Mahlers 5. *Sinfonie* vom Januar 1938 mit den Wiener Philharmonikern unter Bruno Walter sind nahezu völlig identische zeitliche Konstellationen zu hören, wenn auch dort viel häufiger (aber nicht durchgehend) die Melodiestimme gegenüber der Begleitung verzögert ist. Gustav Mahlers Klavierrollen vom 9. November 1905 und Schrekers eigene, zwischen Herbst 1923 und 1932 entstandene Schallplattenaufnahmen bieten gleichfalls wertvolle Vergleichsmöglichkeiten.

Artur Schnabel (1882–1951) gehört zu jenen Interpreten seiner Generation, die für ihr sachliches und »modernes« Spiel hoch geschätzt werden. In seinen Schallplattenaufnah-

men, die ab 1932 entstanden, ist das gebundene Tempo rubato bis auf wenige diskrete Ausnahmen (etwa im *Largo e mesto* aus Beethovens *Sonate in D-Dur* op. 10/3) kaum wahrnehmbar. Hört man jedoch seine Einspielungen für Welte-Mignon von 1905, die ein zwar gezügeltes, aber durchgängiges und vielgestaltiges Rubato-Spiel erkennen lassen, so wird deutlich, dass Schnabels spätere Spielweise das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses und eine bewusste Entscheidung ist.

Artur Schnabel hat als Komponist ein umfangreiches und gewichtiges Gesamtwerk hinterlassen; die Stücke sind groß dimensioniert, das von Schnabel verwendete Material ist klanglich geschärft, nicht an einer Tonika oder an einem Zentralton orientiert; der Sprachcharakter ist eigenwillig und steht quer zu dem, was seine Zeitgenossen unter musikalischer Logik verstanden. Im zweiten Satz *Larghetto* seines einzigen *Klaviertrios* von August/September 1945 imitiert Schnabel innerhalb des avancierten Materials und der komplexen Syntax den Gestus des gebundenen Tempo rubato. In einem kaum thematisch gedachten Kontext schreibt Schnabel in Takt 48–51 eine durch Rhythmus, Oktavierung und Tonwiederholung deutlich wahrnehmbare Reprise des Beginns des Klavierparts (Takt 15–17) – dass die Töne hier im Krebs und in veränderten Oktavlagen erscheinen, spielt für die Wiedererkennbarkeit keine Rolle. In Takt 49 folgt das Klavier verspätet den Streichern, am Ende des Taktes 50 setzt es synkopisch vorweggenommen ein: Schnabel, der als Pianist das gebundene Tempo rubato nahezu vollständig eliminiert hatte, greift zu einem Zeitpunkt, da dieses bereits völlig aus der Mode gekommen war, als veraltet und verbraucht galt, in seiner »Neuen Musik« zitierend auf den alten, ihm bestens vertrauten Gestus zurück.

☆

»Also ist Geschichte so etwas wie alle wahren Geschichten zusammengenommen?« Diese Frage eines Kindes gibt genau die naive Vorstellung wieder, die wir uns gewöhnlich von Geschichte machen: ganz so, als könnten wir erfahren, »wie es eigentlich gewesen« ist, als gäbe es kein Vergessen, Verdrängen, Vernichten, keinen unwiederbringlichen Verlust – und auch keine Ignoranz, keine Projektionen und kein verfälschendes Zurechtwünschen des Vergangenen.

Neben einer Geschichte der komponierten, schriftlich fixierten Musik (von der wir gemeinhin annehmen, dass sie eindeutig ist und uns auch einigermaßen bewusst) existiert wie im Halbschatten und in inniger wechselseitiger Auseinandersetzung mit dem Geschriebenen eine Geschichte der Praxis, der Spielweisen. Während das Komponierte und der schriftlich festgehaltene Teil der Musik (zumindest in den letzten Jahrhunderten) wesentlich identisch sind, bewegt sich Interpretation als physische Realisierung des Geschriebenen beständig in einem Spannungsfeld zwischen Literalität und mündlicher Überlieferung. Dennoch gehen wir auf eine merkwürdig selbstverständliche Art davon

aus, dass der Notentext etwas ist, das in einer idealen, eindeutigen und unveränderlichen schriftlichen Form vorhanden sei. Eine solche Fixierung auf den literalen Teil der Überlieferung ist – betrachtet man sie von einem ethnografischen Standpunkt aus – absurd. »There is no reason to suppose that our modern ideas of ›a clean and finished execution‹, as Stravinsky put it, have ever existed previously in the history of music«, schreibt Robert Philip in seinem kenntnisreichen und einsichtigen Buch *Performing Music in the Age of Recording*.[11]

Es gehört zu den signifikanten Merkmalen von oralen Kulturen, dass das, was keinen ganz unmittelbaren Bezug zur jeweils gegenwärtigen Praxis hat, aufgezehrt wird: Die Überlieferung wird unmerklich den sich verändernden Umständen angepasst; die Transformationen im mündlich überlieferten Wissen sind durch nichts wieder rückgängig zu machen, das Verwischte lässt sich nicht wieder herstellen.

> »Wer also glaubt, seine Kunst in Buchstaben zu hinterlassen, und wer sie wieder aufnimmt, als ob etwas Klares und Festes aus Buchstaben zu gewinnen sei, der strotzte von Einfalt«, und bildete sich ein, »die geschriebenen Reden bedeuteten noch irgend etwas mehr, als den schon Wissenden an das zu erinnern, wovon das Geschriebene handelt. […] Denn dies Bedenkliche […] haftet doch an der Schrift, und darin gleicht sie in Wahrheit der Malerei. Auch deren Werke stehen doch da wie lebendige, wenn du sie aber etwas fragst, so schweigen sie stolz. Ebenso auch die geschriebenen Reden. Du könntest glauben, sie sprächen, als ob sie etwas verstünden, wenn du sie aber fragst, um das Gesagte zu begreifen, so zeigen sie immer nur ein und dasselbe an. Jede Rede aber, wenn sie nur einmal geschrieben, treibt sich allerorts umher, gleicherweise bei denen, die sie verstehen, wie auch bei denen, für die sie nicht paßt, und sie selber weiß nicht, zu wem sie reden soll, zu wem nicht. Gekränkt aber und unrecht getadelt, bedarf sie immer der Hilfe des Vaters, denn selbst vermag sie sich weder zu wehren noch zu helfen«,

sagt Sokrates im *Phaidros* von Platon.[12]

☆

Hier ist der Ort, meinen Dank auszusprechen: Er gilt zum einen dem Musikwissenschaftler Helmut Haack (1931–2002), den ich Anfang der 90er-Jahre in seinem »Laden für historische Aufnahmen« in Heidelberg als Kunde aufgesucht habe. In einem Gespräch, das von seiner Seite vorsichtig aufgenommen wurde und etwa zwei Stunden dauerte, erlaubte er mir wesentliche Einblicke in seine Gedanken zur Interpretationskultur zwischen 1890 und 1933; er empfahl mir damals eindringlich, mich mit den Aufnahmen Oskar Frieds auseinanderzusetzen. Diese Begegnung habe ich nicht vergessen: Es waren wohl die Intensität und Klarheit seiner Argumente wie auch die bedingungslose Hingabe der Person an die Sache, die schließlich viel dazu beigetragen haben, dass ich

11 Philip: *Performing Music*, S. 234 f.

12 Platon: *Phaidros oder Vom Schönen*, übertr. und eingel. von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1979, S. 86–88.

mich heute den historischen Aufnahmen auch auf einer wissenschaftlichen Basis zu nähern versuche. Viel später erst las ich die vielen verstreuten Aufsätze, die Helmut Haack hinterlassen hat und die immer noch zum Gründlichsten und Einsichtigsten gehören, das zu diesem Thema verfasst wurde.

Zum anderen sei hier meinem Lehrer Gösta Neuwirth gedankt: Seine Vorlesungen und Seminare zu Mahler, Skrjabin und Schreker weckten mein Interesse insbesondere für die Kultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und vermittelten unzählige Fähigkeiten und Kenntnisse auf höchster Ebene. Heute ist Gösta Neuwirth mein wichtigster Gesprächspartner in Bezug auf Musik, Literatur, Kultur und Geschichte und ein überaus verantwortungsvoller und freundlicher »Korrekturleser« meiner Texte.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1