

EDITION ARGUS



# EREIGNIS UND EXEGESE

Musikalische Interpretation

Interpretation der Musik

Festschrift für

HERMANN DANUSER

zum 65. Geburtstag

**Herausgegeben von**

Camilla Bork

Tobias Robert Klein

Burkhard Meischein

Andreas Meyer

Tobias Plebuch

## INHALT

Vorwort 11

### THEORIE UND ÄSTHETIK

DIETER BORCHMEYER

Improvisation – Notation – Interpretation. Anmerkungen  
zur Theorie der musikalischen Reproduktion 17

PETER WICKE

Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis.  
Musikproduktion als Interpretation 42

WOLFGANG AUHAGEN

Wilhelm Furtwängler – ein Dirigent des »Espressivo«? 54

JENS MALTE FISCHER

Mönch und Märtyrer. Der Dirigent Dimitri Mitropoulos  
als Mahler-Interpret 64

CLEMENS FANSELAU

»Per Orchestra« – Zur kompositorischen Auseinandersetzung  
mit Problemen der Orchesterinterpretation 70

TOBIAS BLEEK

»Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht!« – Verstreute  
Bemerkungen zur Phänomenologie und Geschichte einer  
vierhändigen Spielfigur 84

BURKHARD MEISCHEIN

Das Medium der Interpretation. Systemtheoretische Perspektiven 95

SIEGFRIED MAUSER

Historisch Neues – ein weiterer Versuch 106

WOLFGANG RATHERT

Vers une musique nouvelle fleuve? Über eine Figur der  
musikalischen Moderne 112

ALBRECHT WELLMER

Heinz-Klaus Metzger und die Idee einer anti-autoritären Musik 123

JUAN JOSÉ CARRERAS

Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien 134

GIANMARIO BORIO

Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der  
musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-Jahren 149

TOBIAS PLEBUCH

Was sind musikalische Topoi? 168

- BERND SPONHEUER  
Schreiben über Musik. Theoretische Vorüberlegungen und eine These **183**
- HELMUT PFEIFFER  
Stimmgabel, Stimme, Phantasma. Marginalien zum Sirenenkapitel  
des Ulysses **191**
- THOMAS MACHO  
Der Eselsschrei in der A-Dur-Sonate. Robert Bresson zu Film und Musik **203**
- SUSANNE FONTAINE  
Koinzidenzen und kreative Missverständnisse: Zeit im ästhetischen Denken  
von Klee, Koechlin, Souvtchinsky und Messiaen **214**
- MUSIK VOR 1800**
- REINER KLUGE  
Skalen und Stimmungen des bronzezeitlichen Glockenspiels aus dem Grabe  
des Zeng Hou Yi. Zur Deutung eines tonometrischen Befundes **231**
- CHRISTIAN KADEN  
Johannes de Grocheio's stantipes: neu ausgemessen **243**
- THOMAS CRAMER  
Ponete mente almen com'io son bella. Was fand ein Zeitgenosse  
an einer mittelalterlichen Canzone schön? **253**
- TOBIAS ROBERT KLEIN  
Musik als Text- und Bibelinterpretation: Zwei Tobias-Motetten  
von Philipp de Monte **262**
- TOMI MÄKELÄ  
Von »Nichts als Noten« zu »musikalischen Melancholien«.  
John Bull und die sogenannte Modernität der Virginalisten **276**
- LARS KLINGBERG  
Prozessionsgesänge ohne Prozession? Zu den *Cantiones sacrae chorales*  
von Bartholomäus Gesius und ihren Beziehungen zur Tradition der  
lutherischen Chormessen **288**
- SUSANNE RODE-BREYMAN  
Mythos und Musiktheater oder Über die Erziehung  
zum Sieghaften Helden **304**
- REINHARD STROHM  
Die Sünden der Herrscher: Phaedra und Hippolytus in der  
Hofoper des 18. Jahrhunderts **313**
- JAN PHILIPP SPRICK  
Modellinszenierung als Ereignis. Die Orchestereinleitung von  
W. A. Mozarts Arie *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, KV 418 **325**

JAMES WEBSTER

Irony in Music and Haydn's Irony **335**

## 19. JAHRHUNDERT

GÜNTER SASSE

Berglingers »Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde.« Die Funktion der Musik in Wackenroders Novelle *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* **349**

ANSELM GERHARD

Beethoven als »Meister des kleinsten Übergangs«. Anmerkungen zu einer entscheidenden Modulation im Liederkreis *An die ferne Geliebte* **358**

ANDREAS MEYER

Naturlaut und Gestaltverlust. Zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 96 **364**

DIETER SCHNEBEL

Schuberts Sinfonik **377**

SIEGFRIED OECHSLE

Form macht Theater. Performative Reflexivität in Ouvertüren von Weber und Mendelssohn **387**

FRIEDHELM KRUMMACHER

Alternative Fassungen: Zum *Chorus mysticus* aus Schumanns *Faust-Szenen* **399**

PETER GÜLKE

Mutmaßungen über waghalsiges Komponieren: Robert Schumanns Streichquartette op. 41 **412**

HANS JOACHIM HINRICHSSEN

Interpretation als Intertextualität. Friedrich Schillers »Nänie« in den Vertonungen von Hermann Goetz und Johannes Brahms **420**

JOHN RINK

In Respect of Performance: The View from Musicology **433**

CAMILLA BORK

»Fülle des Wohllauts«: Chopins Nocturne op. 9, 2 im Spiegel der Violinvirtuosität um 1900 **446**

THOMAS SEEDORF

»Prima la musica«. Über einige Sonderfälle musikalischer Lyrik **459**

TOBIAS JANZ

Hugo Wolfs poetologische musikalische Lyrik. Überlegungen zum *Spanischen Liederbuch* und zu *Ganymed* **468**

KAROL BERGER

»Der Dichter spricht«: Der Karfreitagszauber und die Performanz  
der Interpretation **479**

UDO BERMBACH

Musik als Anlass für Weltanschauung. Anmerkungen zur  
Alt-Bayreuther Erbeverwaltung **492**

HERFRIED MÜNKLER

Imperialität und Barbarentum. Verdis *Aida* und  
Kleists *Hermannsschlacht* **506**

GERD RIENÄCKER

Peter Konwitschny inszeniert Verdi **516**

## MUSIK NACH 1900

WOLFRAM STEINBECK

»Was mir die Musik erzählt«. Narrative Strukturen in Mahlers  
Vierter Symphonie **531**

JUDITH CRISPIN

Introducing Larry Sitsky's New Ending for  
Ferruccio Busoni's *Doktor Faust* **539**

KLAUS KROPFINGER

Beethoven im Brennspeigel Schönbergs **552**

MATHIAS HANSEN

Arnold Schönbergs 1. und 2. Streichquartett: auf dem Weg eines  
Paradigmenwechsels? **564**

REBECCA GROTJAHN

Blutiger Ernst und nachsichtslose Strenge – Autorschaft, Interpretation  
und Werkherrschaft in Schönbergs *Pierrot lunaire* **572**

DÖRTE SCHMIDT

Schönberg und die Schallplatte oder: Über die technische  
Reproduzierbarkeit der Musik und das Exil **581**

TIM CARTER

Schoenberg, Weill, and the Federal Arts Projects  
in Los Angeles, Spring 1937 **600**

HERMANN GOTTSCHESKI

Die Tempobezeichnungen in Alban Bergs Klaviersonate op. 1.  
Eine analytisch-synthetische Studie zur musikalischen Interpretation **613**

ULLRICH SCHEIDELER

Abschied und Anfang. Alban Bergs Übergang zur Atonalität im Licht  
zweier Quartettsatzfragmente **624**

- GISELHER SCHUBERT  
Kammermusik und spielerischer Impuls. Zum Streichquartett  
in der Weimarer Republik **635**
- ANNEGRET FAUSER  
“Presenting a Great Truth”: William Grant Still’s  
*Afro-American Symphony* (1930) **644**
- MANUELA SCHWARTZ  
Interpretation, Komposition und Kulturpolitik im Werk  
von Wolfgang Fortner **654**
- ROBERT PIENCIKOWSKI  
Der Freischärler und die Schafsköpfe oder: Boulez’ Sicht der *Avantgarde* **665**
- PASCAL DECROUPET  
Pierre Boulez’ kompositorische Selbstverortung als  
»vorgeschiedene« Musikgeschichte. **683**
- PIETRO CAVALLOTTI  
Bruchstücke der Webern-Rezeption. Die unveröffentlichten  
Analysen von Pierre Boulez **695**
- SIMONE HEILGENDORFF  
Neue Musik als populäre Kultur? Zur Interaktion zweier  
Sphären am Beispiel von John Cage **708**
- FRANK SCHNEIDER  
Schöpferische Interpretation. Das Beispiel der Gruppe  
Neue Musik »Hanns Eisler« Leipzig **721**
- THEO HIRSBRUNNER +  
Künstlerische Kreativität und Historiografie.  
Die Gruppe L’Itinéraire in Paris 1973–2000 **729**
- SIMONE HOHMAIER  
Augenmusik und Liedinszenierung. Gedanken zu  
Adolf Wölfli und Wolfgang Rihm **736**
- ARIANE JESSULAT  
Zur Tradition des Kleinen Klavierstücks in Dieter Schnebels *Auguri* **746**
- VALENTINA SANDU-DEDIU  
Zur Rezeption der Moderne in Rumänien –  
ein Begriff und seine Auslegungen **755**
- HEE-SOOK OH  
Kommunikation – Botschaft – Tradition.  
Neue Musik des 21. Jahrhunderts in Korea **760**
- FELIX MEYER  
»... keine Geduld mehr für lange Sachen«.  
Ein Blick auf zwei späte Miniaturen von Elliott Carter **769**



## VORWORT

Ereignis und Exegese – der Titel unserer Festschrift benennt ein Spannungsfeld im Zentrum aktueller Entwicklungen und Debatten der Musikwissenschaft. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat die ideale Beständigkeit musikalischer Werke bzw. ihrer Texte ihre Selbstverständlichkeit verloren. Ihre Vermittlung mit der Vergänglichkeit klingender Musik ist als Aufgabe der Forschung erkannt und vielfach thematisiert worden, ohne dass die weitere Richtung dieser Bemühungen bislang klar erkennbar wäre. Das vorliegende Buch unternimmt eine Art Zusammenschau, aus der sich ein vorläufiges Resümee ergeben mag – verbunden nicht zuletzt mit neuen Perspektiven auf ähnlich gelagerte Fragestellungen und Methoden in den Nachbardisziplinen.

Die Impulse dieser Entwicklung gingen ursprünglich von der Erforschung der Aufführungspraxis »Alter Musik« aus. Die Erweiterung zur Interpretations- und Performanzforschung auch der Musik späterer Epochen sowie die Notwendigkeit einer methodisch reflektierten und systematischen, also eigentlich wissenschaftlichen Arbeitsweise sind aber erst in den letzten Jahrzehnten erkannt worden. Im Zuge dieser Arbeit ist manch trügerische Selbstverständlichkeit verabschiedet worden, zum Beispiel die Vorstellung, dass historische Musikpraxis anhand notenschriftlicher Zeugnisse oder verbindlicher Regelkataloge umstandslos zugänglich sei oder die Musikpraxis der Gegenwart als selbstverständliches Faktum unvermittelt auf Tonträgern zur Verfügung stünde.

Musikalische Interpretation als ein »Ereignis«, das die je vorhandenen schriftlichen und praktischen Voraussetzungen übersteigt, ist aber auch ein mögliches Modell für Produktions- und Werkästhetik, ja letztlich sogar für die Historie selbst: Nach dem Ende der »großen Theorien«, der geschichtsphilosophischen Spekulation und der Deduktionslogik geschlossener (musik-)theoretischer Systeme, haben Phänomene der Kontingenz, des »Durchbruchs«, eben: der Ereignishaftigkeit besonderen Stellenwert erlangt. Die Musikhistoriographie hat gelernt, Geschichte nicht als »Vollstreckung« von Materialtendenzen oder epochalen Zyklen zu begreifen, die musikalische Analyse rechnet mit Phänomenen, die nicht in einer Strukturlogik aufgehen, womöglich nicht einmal den Anschein von Notwendigkeit behaupten. Will man es indes bei der Feststellung mehr oder minder unerwarteter »Ereignisse« – womöglich einer Emphase schierer musikalischer Präsenz – nicht belassen, so ist andererseits die geduldige Exegese von Texten und potentiellen Kontexten, das heißt historische und kulturelle Forschung, musikalische Analyse und medientheoretische Reflexion wichtiger denn je.

»Ereignis und Exegese« – dieses Spannungsfeld ließe sich leicht auch von den Arbeiten Hermann Danusers her entwickeln. So standen Fragen der Interpretationsforschung bzw. der Theorie musikalischer Interpretation seit jeher im Fokus seiner Forschung, ebenso solche der Rezeptionsästhetik, lange bevor dieses Paradigma (bzw. seine rezeptionsgeschichtliche Variante) zum methodischen Allgemeingut wurde. Andererseits hat Danuser die Textkategorie als notwendigen Angriffspunkt von Exegese nicht etwa zugunsten einer auralen Kultur verabschiedet, sondern gerade »Musik als Text« eindringlich reflektiert und diesen Zusammenhang bis zu jenem Punkt weiterentwickelt, an dem noch die musikalische Aufführung selbst als eine Art Text erscheint und der methodisch kontrollierten Analyse zugänglich wird. Angesichts der kulturwissenschaftlichen Entgrenzung der Fächer hat er auf der Spezifik musik-

wissenschaftlicher Zugangsweisen beharrt, zumal auf der analytischen und musiktheoretischen Kompetenz. Hierzu gehört für ihn auch die konkrete klangliche Vergegenwärtigung von Musik als Ausgangspunkt musikologischen Denkens, nicht allein als Hörbeispiel von der CD, sondern am Klavier, sei es im Seminar, im vierhändigen Spiel mit Freunden und Kollegen oder beim Musizieren von Kammermusik. Musikwissenschaft findet für Danuser nie in der Stille des Elfenbeinturms statt. Zugleich ist sein Verständnis von Musik in einem Maße auf kulturelle und politische Kontexte bezogen, sind bei ihm Erkenntnisse und Methoden der Nachbardisziplinen – oft in der freundschaftlichen Zusammenarbeit mit deren führenden Vertretern, aber auch im Radius des eigenen Denkens – in einer Weise präsent, dass die beliebte Vokabel der »Interdisziplinarität« geradezu als Untertreibung erscheint. Als einer der ersten in Deutschland hat er seit Ende der 1980er-Jahre die US-amerikanische »New Musicology« rezipiert und den kritischen Dialog mit ihr aufgenommen. Suchen die »cultural studies« nach hermeneutischen »Fenstern«, die aus der formalen Strukturanalyse herausführen, so ist Danusers Antwort – unlängst in seiner großen Monographie über »Weltanschauungsmusik« gegeben – die wechselseitige Bezogenheit von autonomie- und heteronomieästhetischer Ebene. Daraus entsteht im konkreten Fall »der Versuch, die historische Physiognomie einer Epoche, die den in ihr Lebenden oft verborgen bleibt, als eine paradoxe freizulegen.«<sup>1</sup> Die Formulierung bringt auf den Punkt, wie sehr Danusers Denken mit Paradoxien und Ambiguitäten rechnet, darin dem von Carl Dahlhaus gesetzten Niveau methodischer Reflexion verpflichtet. Danuser »definiert« die Begriffe nicht (um dann die klappernden Definitionen gegeneinander antreten zu lassen), sondern lässt die Benennungen schillern und aufleuchten – gerade solche, die metaphorisch erscheinen bzw. aus anderen Zusammenhängen übernommen wurden: Gattung, Prosa, Weltanschauung, Musik als Text, Musikalische Lyrik.

Es ist hier nicht der Ort, Danusers wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit umfassend zu würdigen: die Handbücher (angefangen mit der bahnbrechenden *Musik des 20. Jahrhunderts*), die Monographien und Editionen (darunter die zehnbändige Ausgabe der Schriften von Carl Dahlhaus) und die inzwischen schier unüberschaubare Zahl an Aufsätzen. Die schönste Referenz – an den Wissenschaftler, Kollegen, Lehrer und Freund – sind in ihrer Vielfalt die hier versammelten Texte selbst. Ihre Schwerpunkte sind oft diejenigen von Danusers eigener Arbeit: von Stationen der älteren Musikgeschichte und des 19. Jahrhunderts über das – wenn man so sagen darf – Zeitalter der Weltanschauungsmusik bis hin zur Neuen Musik. Theorie und Ästhetik bilden einen einleitenden Hauptabschnitt. Komponisten, die zu Danusers persönlichem »Kanon« gehören, dürfen nicht fehlen: Beethoven, Wagner, Mahler, Schönberg, Hindemith und viele andere. Gemeinsam ist allen Texten der Anspruch auf Realisierung und Deutung musikalischer Sachverhalte in jenem doppelten Wortsinn, den Danuser als das Nebeneinander von »hermeneutischer« und »performativer« Interpretation beschrieben hat. Auch dort, wo scheinbar Entlegenes zur Debatte steht, wird man etwas spüren von der leidenschaftlichen Präzision eines Denkens, das einer der flüchtigsten Künste gilt, um ihre »Auslegung« bemüht ist und doch Raum lässt für das Nichtidentische, das (mit einem frühen Aufsatztitel von Danuser gesprochen) »imprévu«. Die überwältigende Resonanz auf das Vorhaben einer Festschrift, die zeitweise den (Buch-)Rahmen und die Kapazitäten der Beteiligten zu

1 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus, 2009, S. 35 f.

sprengen drohte (und die legitimerweise um zahlreiche weitere Beiträge hätte erweitert werden können), sind ein ermutigendes Zeichen für die Nachhaltigkeit und Fruchtbarkeit dieses Denkens.

\* \* \*

Wir danken Frau Laure Spaltenstein, die einen ganz entscheidenden Teil der redaktionellen Arbeiten erledigt und zudem den Text von Robert Piencikowski aus dem Französischen übertragen hat; die Übersetzung des Textes von Karol Berger übernahm Tobias Plebuch. Lars Klingberg hat bei der Bildbearbeitung geholfen, Pietro Cavallotti erstellte die Notenbeispiele. Burkhard Meischein hat über seine Herausgeber­tätigkeit hinaus auch noch die Last der Layouterstellung getragen, wofür ihm alle Mitherausgeber sehr dankbar sind. Unterstützt wurde er dabei von Lutz Henschen und vor allem von Hermann Zanier, der die fertigen Druckvorlagen hergestellt hat. Gedankt sei auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Institut für Musik- und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, die uns an vielen Stellen unterstützt haben. Vor allem aber ist an dieser Stelle der Paul Sacher Stiftung, Basel, und ihrem Direktor Felix Meyer sowie der Alexander von Humboldt-Stiftung zu danken; ihre finanzielle Unterstützung hat die Festschrift in der vorliegenden Form erst möglich gemacht.



## HERMANN GOTTSCHEWSKI Die Tempobezeichnungen in Alban Bergs Klaviersonate op. 1. Eine analytisch-synthetische Studie zur musikalischen Interpretation

Die Klaviersonate von Alban Berg zeichnet sich durch eine besonders reichhaltige Tempobezeichnung aus. Allein in der Exposition finden sich 28 explizite Tempobezeichnungen, von denen sich einige über mehrere Takte erstrecken. Nur in 10<sup>1</sup> der 55 Takte der Exposition ist keinerlei Tempoänderung vorgeschrieben.

Schon wegen ihrer Häufigkeit ist selbstverständlich anzunehmen, dass die Tempomodifikationen ein wesentlicher Bestandteil des Werkes sind und dass somit ein richtiges Verständnis dieser Bezeichnungen eine Voraussetzung für ein richtiges Verständnis des Werkes ist. Wie wir sehen werden, ist das aus zweierlei Gründen kein triviales Problem. Einerseits sind die Tempobezeichnungen ihrer Natur nach nur Hinweise, denen vor allem ein genaues Maß fehlt. Ob mit einem vorgeschriebenen *Accelerando* nur eine kaum merkliche Modifikation des Grundtempos oder der Übergang in ein ganz anderes Tempo intendiert ist, ist eine Frage, die auch für das Verständnis der musikalischen Struktur Konsequenzen hat. Die Frage kann nicht immer leicht entschieden werden, aber eine gewisse Klarheit kann man aus einer Gesamtbetrachtung der Tempobezeichnungen gewinnen. Andererseits liegt der Grund für die Schwierigkeit der Interpretation offensichtlich auch darin, dass die von Berg gewünschten Tempoänderungen in ihrer Eigenart ungewöhnlich sind.

Das soll im Hinblick auf die eröffnenden Takte im Interpretationsvergleich an vier Aufnahmen (von Maurizio Pollini, Peter Hill, Mitsuko Uchida und Michie Koyama)<sup>2</sup> gezeigt werden. Dabei stellt sich heraus, dass schon in den ersten drei Takten des Stückes jeder der Interpreten in mindestens einem wesentlichen Punkt den Tempoanweisungen Bergs nicht folgt. Um die Frage zu untersuchen, ob eine den Vorschriften vollkommen genügende und gleichzeitig musikalisch überzeugende Realisierung überhaupt möglich ist, wird anschließend ein auf der musikalischen Analyse und interpretationstheoretischen Erkenntnissen basierender Vorschlag zur Tempogestaltung synthetisch erarbeitet. Dieser wird auf einem computergesteuerten Klavier zum Klingen gebracht, um sich der Kritik des Lesers zu stellen.<sup>3</sup>

### 1. Tempomodifikationen in der Klaviermusik um 1900

Die Tatsache an sich, dass sich das Tempo häufig ändert, ist nichts Ungewöhnliches in der Klaviermusik. Spätestens seit Chopin und Schumann gibt es Stücke, in denen das Tempo ständig *acceleriert* und *ritardiert*. Oder genauer gesagt, es gibt Interpreten, die in diesen Stücken das Tempo ständig *accelerieren* und *ritardieren*, denn im Gegensatz zu Bergs Klaviersonate sind die Temposchwankungen dort nur selten vorgeschrieben, so dass man sie primär nicht der Komposition, sondern der Interpretation zurechnen muss.

1 Oder bei anderer Interpretation der Geltungsdauer der Bezeichnungen in 14 Takten.

2 *Debussy: 12 Etudes/Berg: Sonate op. 1. Maurizio Pollini*, 1993, Deutsche Grammophon 423678; *Schönberg/Berg/Webern. Piano Music. Peter Hill*, 1999, Naxos 8.553870; *Schoenberg: Piano Concerto [...]/Berg: Sonata, op. 1 [...]. Mitsuko Uchida [...]*, 2001, Philips 468033; *Liszt & Berg Sonatas. Michie Koyama*, 1998, Sony SRCR-2339.

3 Unter <http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/doc/berg-gottschewski2010.wav> kann die Aufnahme angehört oder heruntergeladen werden.

Dass die Tempoflexibilität in romantischer Klaviermusik nicht unregelt und beliebig verläuft, sondern musikalischen Sinn stiftet, habe ich in früheren Beiträgen, vor allem in meiner bei Hermann Danuser in Freiburg geschriebenen Dissertation, ausführlich dargelegt.<sup>4</sup> Ein flexibles Tempo schwächt nicht zwangsweise die musikalische Struktur, wie manchmal geargwöhnt wird, sondern es kann ganz im Gegenteil der Gliederung des Werks und der Verdeutlichung von Formfunktionen dienen. Phrasen werden durch bogenartige Tempogestaltung zusammengefasst, Einschnitte werden durch das Aufbrechen der Kontinuität sinnfällig gemacht, und Formteile werden durch modifizierte Grundtempi charakterlich unterschieden. Und ebenso wie eine schlechte Agogik die Musik in Ungleichgewicht bringt und stocken lässt, stellt eine gute Agogik die Ausgewogenheit und den Fluss der Musik dort oft erst her, wo sie bei gleichmäßigem Tempo fehlen würden.

Eine grundsätzliche Frage ist die nach dem richtigen Maß der Tempomodifikationen. Generell gilt zwar, dass größere Unterschiede leichter bemerkt werden und deshalb ihren Zweck sicherer erreichen. Das Erkennen einer Tempomodifikation setzt allerdings voraus, dass das Tempo, in der Regel also die Taktart und der Taktschlag, überhaupt erkannt wird. Der Taktschlag prägt sich aber erst durch die regelmäßige Wiederkehr von musikalischen Ereignissen aus. Das Regemaß muss also erst vorhanden sein, damit es modifiziert und suspendiert werden kann. In einem Dreivierteltakt kann das erste Viertel beispielsweise durch eine Dehnung ausdrucksvoll gespielt werden. Durch eine stärkere Dehnung verstärkt sich auch der Ausdruck. Dehnt man das erste Viertel allerdings auf die doppelte Länge, hört man statt eines mit noch größerem Ausdruck gespielten Dreiertaktes einen ohne Ausdruck gespielten Vierertakt, sofern man nicht andere Anhaltspunkte dafür hat, dass es sich immer noch um einen Dreiertakt handelt. In der Tat kann man solche Fehlurteile – oder die Unfähigkeit, überhaupt eine Taktart zu erkennen – oft beobachten, wenn man Hörer nach der Taktart einer mit starker Agogik gespielten Klaviermusik fragt.<sup>5</sup>

Wenn der gedehnte Dreiertakt als Vierertakt ohne Dehnung missverstanden wird, kann man von dem Umschlag eines agogischen Vorgangs in einen rhythmischen, bzw. eines quantitativen Phänomens in ein qualitatives sprechen. Man sollte es allerdings nicht zum Dogma erheben, dass der Interpret die Möglichkeit eines solchen Umschlagens, also die Verwischung der Grenze zwischen Rhythmik und Agogik, unter allen Umständen zu vermeiden habe. Vielmehr besteht der ästhetische Reiz agogisch gespielter Musik oft gerade in ihrer Doppel- oder Mehrdeutigkeit, und das richtige Maß einer Tempomodifikation ist dann genau dadurch definiert, dass das quantitative Phänomen gleichzeitig eine qualitative Deutung zulässt. Ich habe dafür schon in meiner Dissertation zahlreiche Beispiele nachgewiesen und diese Phänomene in jüngsten Tagungsbeiträgen unter dem Stichwort »non-standard expressive patterns« thematisiert.<sup>6</sup> Der Vorwurf, dass die Herstellung solcher nicht notierten

4 Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber, 1996.

5 Hermann Gottschewski, »Probleme der Hörinterpretation, gezeigt an Horowitz' Aufnahme der h-Moll-Sonate von Liszt aus dem Jahre 1932«, in: *Der Hörer als Interpret*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez, Frankfurt a. M.: Lang, 1995, S. 75–80.

6 Siehe zum Beispiel »Non-standard expressive patterns, and how to teach them«, Vortrag auf der koreanischen-japanischen Tagung für Musikpädagogik im Januar 2010. Das Manuskript (japanisch) und die Tonbeispiele sind unter <http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/doc/100109/> im Internet zugänglich.

Strukturen grundsätzlich einer adäquaten Werkwiedergabe zuwiderlaufe, ist ebenso unbegründet wie die entgegengesetzte Einstellung, dass Temposchwankungen eine rein subjektive Angelegenheit seien, die einer Kritik nicht unterworfen werden könnten. Im Hinblick auf die Klaviersonate von Alban Berg habe ich an anderer Stelle nachgewiesen, dass erst die Verwendung von »non-standard expressive patterns« die Realisierung bestimmter Tempovorschriften Bergs ermöglicht.<sup>7</sup>

Der Agogik kommt somit eine vierfache Aufgabe zu: erstens wichtige Dinge zu betonen und unwichtige zurücktreten zu lassen, zum Beispiel durch die Dehnung und Kürzung von Notenwerten; zweitens durch Differenzierung zu gliedern, beispielsweise durch den Wechsel des Grundtempos; drittens zufällige Strukturen des Notentextes aufzubrechen, um wesentliche Strukturen hörbar zu machen, zum Beispiel durch die Unterbrechung der Tempokontinuität zwischen Phrasen; viertens Unausgewogenes auszugleichen und neue Proportionen in der musikalischen Struktur herzustellen.

## 2. Die Tempovorschriften in der Exposition

Am Anfang des Werkes steht in fettem Großdruck »Mäßig bewegt.«, was im Verlauf des Stückes durch keine andere ebenso gedruckte Angabe abgelöst wird und deshalb als Haupttempo der Sonate bezeichnet werden kann. Im Verlauf des Stückes finden sich aber kursiv über den Notentext gesetzte Tempoangaben, die für bestimmte Abschnitte ein modifiziertes Grundtempo oder die Wiederkehr des Haupttempos fordern. Diese Angaben sind hauptsächlich in deutscher Sprache und enden mit einem Punkt. Im Einzelnen sind es in der Exposition: *Rascher als Tempo I.* (T. 11), *Tempo I.* (T. 16), *Langsamer als Tempo I.* (T. 29, Beginn des Seitensatzes), *Rasch.* (T. 38), *Viel langsamer. (Quasi Adagio.)* (T. 49, Beginn des Schlusssatzes).

Ohne Frage werden mit *Viel langsamer. (Quasi Adagio.)*, *Langsamer als Tempo I.*, *Tempo I.* und *Rascher als Tempo I.* vier abgestufte Tempi bezeichnet, die erkennbar unterschieden werden müssen. Wie sich die Angabe *Rasch.* dazu verhält, ist nicht ganz so eindeutig. Zwar läge es sprachlich gesehen nahe, dieses Tempo als fünfte, schnellste Stufe den vier genannten hinzuzufügen. Wenn man jedoch versucht, diesen fünf Tempostufen abgestufte Metronomangaben zuzuordnen, stößt man auf eine kaum zu überwindende Schwierigkeit. Der mit *Rasch.* bezeichnete Teil enthält sehr schnelle artikulierte Notenwerte, die in einem schnellen Metronomtempo gar nicht ausführbar sind. Selbst wenn man für diesen Teil das schnellst mögliche Tempo wählte, hätte eine deutliche Abstufung der anderen Tempi dann zur Folge, dass das Haupttempo des Werkes zu langsam würde, um noch als »mäßig bewegt« empfunden zu werden.

Eine fünfstufige Tempodisposition mit *Rasch.* als schnellstem Tempo wäre aber auch aus einem anderen Grund musikalisch problematisch. Der mit *Rasch.* bezeichnete Teil ist eine Episode des Seitensatzes. Vor dieser Episode gilt das Tempo *Langsamer als Tempo I.*, und als nächstes Grundtempo folgt das *Viel langsamer.* des Schlusssatzes. Ein krasser Gegensatz zu dem vorhergehenden und nachfolgenden Tempo wäre musikalisch schwer vermittelbar. Das Tempo der Episode sollte deshalb vor allem in Relation zu diesen beiden Tempi bestimmt werden und nicht in Rela-

7 Damals allerdings noch nicht unter dem Stichwort »non-standard expressive patterns«. Das Vortragsmanuskript »Alban Bergs Klaviersonate: Analyse im Hinblick auf Interpretationsprobleme, mit besonderer Rücksicht auf die Tempogestaltung« ist im *Ewha Music Journal* 12 (2008), Heft 2, S. 173–189, in deutscher Sprache publiziert.

tion zu den schnelleren Grundtempi des Hauptsatzes. Der »rasche« Charakter dieser Episode entsteht nicht durch ihr Metronomtempo, sondern durch ihre schnellen Notenwerte.

Abbildung 1 zeigt, wie die vier in diesem Beitrag behandelten Pianisten die fünf Grundtempi in der Exposition realisieren. Dabei wurden die Grundtempi in dem jeweils ersten Takt gemessen, in dem sie gelten; das *Tempo I.* wurde jedoch bei *a tempo* nach der Eröffnungsphrase (vom dritten Viertel von T. 3 bis zum dritten Viertel von T. 4) bestimmt, da das *Tempo I.* in der Eröffnungsphrase schon im ersten Takt durch ein *Accelerando* beschleunigt wird.<sup>8</sup>

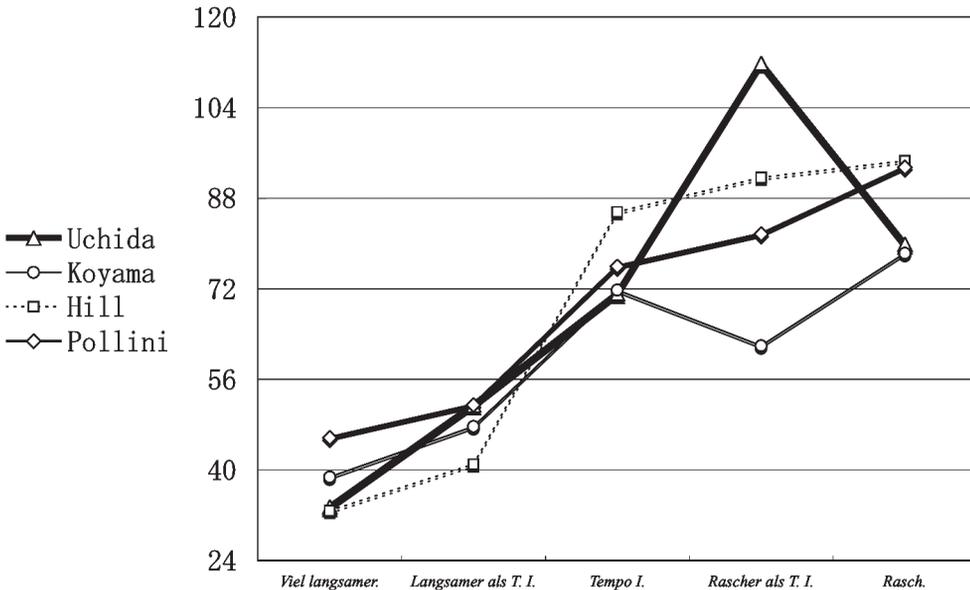


Abbildung 1

Man sieht aus der Graphik, dass bei Pollini und Hill alle fünf Tempi in steigender Reihenfolge geordnet sind, allerdings bei den drei schnelleren mit ziemlich geringen Unterschieden, so dass fraglich ist, ob der Hörer diese Differenzen deutlich wahrnehmen kann. Kritisch ist vor allem der Unterschied zwischen *Tempo I.* und *Rascher als Tempo I.*, da das *Tempo I.* durch die häufigen *Accelerandi* ohnehin eher schneller wirkt als die Messung in Takt 3 f. suggeriert. Die Abstufung zwischen *Tempo I.* und *Rascher als Tempo I.* wird daher von Pollini und Hill eher nicht realisiert, und noch weniger von Koyama, bei der die Messung sogar eine Verlangsamung zeigt. Hingegen stehen die bei Uchida deutlich unterschiedenen ersten vier Tempi im Einklang mit Bergs Vorschrift, und das nach der Metronomzahl wieder langsamere *Rasch.* steht dazu, wie oben gesagt, nicht im Widerspruch.

\* \* \*

<sup>8</sup> Das Grundtempo einer mit Agogik gespielten Passage im Sinne einer musikpsychologisch verlässlichen Größe zu bestimmen, ist eine theoretisch anspruchsvolle Aufgabe. Hier soll aber nur festgestellt werden, ob die Interpreten *deutlich unterscheidbare* Tempi realisieren. Deutliche Unterschiede müssen auch bei einer groben Bestimmung erkennbar bleiben. Daher wurde eine simple Methode angewandt: Aus der Gesamtdauer eines Taktes bzw. dreier Viertelschläge wurde durch Dreiteilung die durchschnittliche Dauer eines Viertels ermittelt, und aus dieser Dauer wurde die Metronomzahl errechnet.

Im Gegensatz zu den Grundtempi werden die kontinuierlichen Modifikationen von Berg meist in italienischer Sprache bezeichnet, und die Geltungsdauer der Vorschriften ist in der Regel mit gestrichelten Linien angegeben. Wo diese Striche fehlen, ist meistens anzunehmen, dass die Vorschriften bis zur nächsten, kurz darauf folgenden Tempoangabe gelten. Fraglich ist die Geltungsdauer der Angabe *breiter werdend* in Takt 22, bei der gestrichelte Linien fehlen, obwohl die nächste Tempoangabe erst vier Takte später folgt. Musikalisch gesehen wäre es nicht widersinnig, die Angabe auf die ganzen vier Takte zu beziehen, aber auch eine kürzere Geltungsdauer wäre denkbar.

Oft folgen mehrere Angaben zur graduellen Tempomodifikation direkt aufeinander, ehe der Rückgang ins Ausgangstempo oder ein neues Tempo vorgeschrieben wird: *accel. – rit. – [Zäsur] – a tempo* (T. 1–3); *accel. e cresc. – stringendo – molto rit. [–]*<sup>9</sup> *rit. e dim. – Rascher als Tempo I.* (T. 4–11); *poco ritard. [–] Tempo I.* (T. 15f.); *accel. e cresc. – breiter werdend [–?] dimin. e rit. – Langsamer als Tempo I.* (T. 18–29); *ritard. [–] accel. – a tempo* (T. 31–34); *accel. – a tempo* (T. 35f.); *stringendo [–] Rasch.* (T. 37f.); *cresc. e accel. – breiter – dimin. e ritard. – Viel langsamer. (Quasi Adagio.)* (T. 41–49); *dimin. e poco accel. – (Tempo I.)* (T. 53–55). Dass die letzte Tempoangabe in Klammern gesetzt ist, bedeutet wohl, dass an dieser Stelle das *Tempo I.* nicht durch einen Tempowechsel, sondern kontinuierlich durch das vorangehende *poco accelerando* erreicht werden soll.

Die Abkürzung *rit.* ist nicht eindeutig, da sie *ritenuto* oder *ritardando* bedeuten kann, zwei Ausdrücke, die von einigen Komponisten unterschieden werden. Berg verwendet neben *rit.* in dieser Sonate *ritard.*, *riten.* und *ritenuto*, aber ohne erkennbaren Bedeutungsunterschied. In der Durchführung wird zudem ein längeres *ritenuto e dimin.* abgeschlossen durch *Langsames Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)*. Hier bezeichnet »das Ritardando« also denselben Vorgang, der vorher mit *ritenuto* bezeichnet wurde. Vermutlich waren die Ausdrücke *ritardando* und *ritenuto* für Berg also synonym, und es ist damit auch unerheblich, wie die Abkürzung *rit.* aufzulösen ist.

Die Bezeichnungen *accelerando* und *stringendo* werden von Berg hingegen offensichtlich in unterschiedlicher Weise angewandt; dabei scheint *stringendo* ein kräftiges, mit Crescendo verbundenes Accelerando zu sein. In den Takten 4–6 wird beispielsweise in der Steigerung erst *accel. e cresc.* und dann *stringendo* gefordert. Und in den Takten 33–38 ist erst zweimal *accel.* zum *mf (a tempo)* und dann, von derselben Ausgangsdynamik beginnend, *stringendo* zum *f (Rasch.)* vorgeschrieben. Das in den Takten 33 und 35 geforderte Accelerando mit anschließendem *a tempo* ist übrigens – im Gegensatz zu dem häufigen *rit.* mit folgendem *a tempo* – eine sehr ungewöhnliche Verbindung, die bei der Interpretation große Schwierigkeiten bereitet. Bei genauem Hinsehen findet man, dass die Geltungsstriche für das *accel.* bereits ein Viertel vor Eintritt des *a tempo* enden, während an entsprechenden Ritardandostellen die Striche oft bis zum Ende fortgesetzt sind. Wenn man auf diesem letzten Viertel vor dem *a tempo* eine Zäsur anbringt, wird die Ausführung der Stelle erheblich einfacher, aber man fragt sich, ob Berg die Zäsur nicht vorgeschrieben hätte, wenn er sie hätte haben wollen.

Steigerungen werden oft durch Accelerando und Crescendo, Entspannungen durch Ritardando und Diminuendo ausgedrückt. Bei längeren Steigerungen fällt der

9 Der in eckige Klammern gesetzte Strich bedeutet hier, dass in den gedruckten Noten die gestrichelte Linie, die die Geltungsdauer der vorigen Angabe bezeichnet, fehlt, aber dennoch anzunehmen ist, dass die Angabe bis zur nächsten Tempoangabe weiter gilt.

Tempohöhepunkt allerdings mit dem dynamischen Höhepunkt nicht zusammen, sondern wird früher erreicht; die letzte Phase der dynamischen Steigerung ist daher von gleichzeitigem Ritardando begleitet, das oft als *breiter werdend* bezeichnet wird.

Man kann annehmen, dass die ausdrücklich vorgeschriebenen Tempomodifikationen einerseits *wahrnehmbar* sein, andererseits aber in der Regel den Grundtempoangaben *untergeordnet* bleiben sollen, da diese über den Notentext gesetzt sind und mit Großbuchstaben beginnen, während jene in ihn eingetragen sind und mit Kleinbuchstaben beginnen. Berg selbst hat einige Accelerandi und Ritardandi mit *poco* oder *molto* spezifiziert, was man als »kaum merklich« bzw. »sehr merklich« interpretieren könnte. In den Takten 53–55 führt ein *dimin. e poco accel.* innerhalb von knapp drei Takten vom *Viel langsamer. (Quasi Adagio.)* zurück ins *Tempo I.* Dieses Accelerando überschreitet also zwei Grundtempostufen. Wenn man daraus jedoch schlösse, dass jedes über mehrere Takte reichende Accelerando, insbesondere wenn es den Zusatz *poco* nicht trägt, einen Tempounterschied von mindestens zwei Grundtempostufen überschreiten müsse, käme man zu vollkommen unrealistischen Resultaten, und die Grundtempi könnten ihre Formfunktion nicht mehr erfüllen. Vielleicht steht das Wort *poco* in Takt 53 deshalb, weil ein mit Diminuendo verbundenes Accelerando im Adagio subjektiv weniger drängend wirkt als ein mit Crescendo verbundenes im mäßigen Tempo.

### 3. Gestaltung der Eröffnungsphrase (Takt 0–3): Probleme und Lösungen

Die Eröffnungsphrase der Klaviersonate Bergs ist hochkomplex und in mehrerer Hinsicht bemerkenswert. Wir wollen hier nur diejenigen Elemente betrachten, die für ihre Tempogestaltung wesentlich sind.



Abbildung 2: Takte 0–3 im Druck der Universal-Edition. Taktzahlen vom Verfasser ergänzt

Die Phrase schließt mit einem harmonischen Ganzschluss in der Haupttonart des Werkes, h-Moll, was deshalb bemerkenswert ist, weil es sonst außer ganz am Ende keine harmonischen Ganzschlüsse in der Sonate gibt. Der harmonischen Bestimmtheit dieses Schlusses steht jedoch die rhythmische und melodische Unbestimmtheit entgegen. Rhythmisch gesehen bewirken die Synkopierung am Anfang, eine asymmetrische Melodik und hemiolische Elemente, so dass die Taktart des Stückes in dieser ersten Phrase vom Hörer allenfalls erahnt, aber nicht sicher erkannt werden kann. Melodisch gesehen hat die Phrase überhaupt keinen Schluss, da an der Stelle des harmonischen Ganzschlusses in der Hauptmelodie eine Pause steht. (Es gelingt übrigens vielen Interpreten nicht, diese Pause hörbar zu machen; vielmehr erscheint dem Hörer leicht das *fis* am Beginn von Takt 3 als melodischer Schlussston, zumal die sich dadurch ergebende absteigende Quinte *cis-fis* als Antwort auf die eröffnende Quarte *g-c* gehört werden kann. Die Entstehung dieses Eindrucks muss vom Interpreten nach Möglichkeit vermieden werden, weil sonst eine wesentliche Eigentümlichkeit dieser Anfangsphrase verloren geht.)

Gleich im ersten Takt beginnt ein *Accelerando*, das sich bis in den zweiten Takt fortsetzt und erst kurz vor dem Schlussakkord in ein *Ritardando* umschlägt.

Allgemein gesagt werden in der musikalischen Interpretation Phrasen häufig durch *Accelerando* und *Ritardando* geformt, auch wenn es nicht ausdrücklich vom Komponisten gefordert ist. Wenn dabei der Tempohöhepunkt in der Phrasenmitte liegt und sich *Accelerando* und *Ritardando* symmetrisch entsprechen, entsteht für den Hörer der Eindruck einer in sich geschlossenen musikalischen Gestalt. Wenn man diese »Standardgestaltung« auf die Melodie der Anfangsphase anwendet, fällt der Tempohöhepunkt auf das zweite Viertel von Takt 1, und wenn man den harmonischen Schluss mit einbezieht, auf das Ende von Takt 1. Die Forderung Bergs, das *Accelerando* bis in den Takt 2 hinein fortzusetzen, steht einer solchen symmetrischen Gestaltung entgegen und bereitet daher vielen Interpreten Kopfzerbrechen.

\* \* \*

Für die Interpretationsanalyse wurde das von mir in meiner Dissertation entwickelte graphische Darstellungsverfahren SKYLINE2 angewandt. Dabei stellt die waagerechte Achse den Verlauf des Stückes in Realzeit, die senkrechte Achse die Dauer der einzelnen Zeitabschnitte dar. Niedrigere Balken bedeuten also kürzere Zeitabschnitte und damit ein schnelleres Tempo, höhere Balken längere Zeitabschnitte und ein langsames Tempo. Höhere Balken sind stets auch breiter, weil längere Zeitabschnitte auch im Zeitverlauf des Stückes mehr Raum einnehmen. Gemessen wurden an den Aufnahmen stets »inter-onset intervals«, also Zeitabstände zwischen Tonanschlägen, weil durch sie in der Klaviermusik Takt und Rhythmus definiert werden. In die graphische Darstellung wurde der in Abbildung 2 nicht mehr gezeigte Takt 4 mit einbezogen, um sichtbar zu machen, wie sich das Haupttempo nach dem *a tempo* konstituiert.

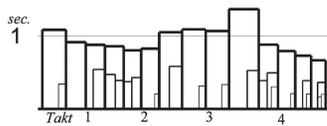


Abbildung 3a: Pollini

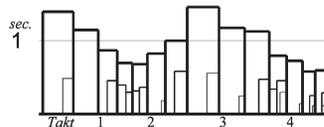


Abbildung 3b: Hill

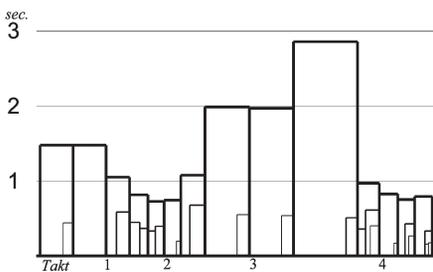


Abbildung 3c: Uchida

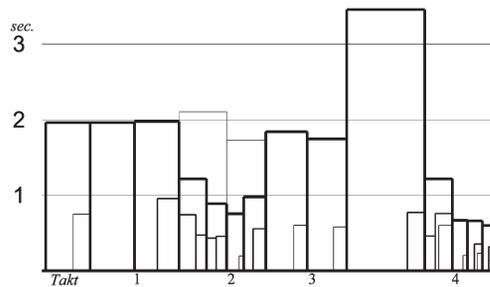


Abbildung 3d: Koyama

Abbildung 3: Die Zeitgestaltung in der Klaviersonate op. 1 von Alban Berg in vier Interpretationen. Dargestellt sind Viertel- (fett), Achtel- (mittel) und Sechzehntelwerte (dünn). Der Zeitpunkt für den Beginn des ersten Taktes, der wegen der Synkopierung nicht gemessen werden kann, wurde sinngemäß ergänzt. Alle vier Graphiken sind im gleichen Maßstab dargestellt. Dass die Graphiken 3c und 3d erheblich größer sind, liegt also daran, dass die Pianistinnen im Durchschnitt langsamer gespielt haben.

Bei allen vier Pianisten beginnen die Achtel in Takt 1 mit einem deutlichen *Accelerando*, was man als Beleg dafür ansehen kann, dass sich die Pianisten um die Realisierung der Bezeichnung Bergs bemüht haben. Ebenso stimmen alle Pianisten darin überein, dass das letzte dieser fünf Achtel etwas länger als das vorletzte ist. Diese leichte Verzögerung ist zur Vorbereitung des folgenden Taktschwerpunktes musikalisch sinnvoll und muss das fortgesetzte *Accelerando* nicht notwendig unterbrechen, wie man in der Aufnahme von Koyama sieht, in der am Ende von Takt 1 zwar die Achtel ritardieren, aber die Viertel weiter deutlich accelerieren. Für die Frage, ob das geforderte *Accelerando* und *Ritardando* realisiert wird, sind daher weniger die kleineren als die größeren rhythmischen Einheiten in Betracht zu ziehen.

Bei Hill ist auf der Viertelebene eine annähernd symmetrische Struktur zu sehen, die eher der »Standardgestaltung« als Bergs Bezeichnung entspricht. Sowohl das *Accelerando* als auch das *Ritardando* beginnen und enden bei Hill etwa zwei Viertel früher als von Berg vorgeschrieben. Durch die Symmetrie bildet bei ihm der Beginn von Takt 3 das Gegenstück zum Anfangston, so dass für den Hörer fast unausweichlich der Eindruck entsteht, dass das *fis* in Takt 3 der Schlussston der Melodie sei. Bei Pollini, bei dem auf der Viertelebene nur ein minimales *Accelerando* sichtbar ist, steht durch die verlängerte Dauer des Auftaktviertels und des zweiten Viertels von Takt 2 der Anfangston *g* mit dem letzten Melodieton *cis* in Symmetrie. Nach dem Anschlag des letzten Melodietons ritardiert Pollini nicht weiter. Dadurch gelingt es Pollini vergleichsweise gut, das *cis* auf dem dritten Viertel von Takt 2 als Schlussston der Melodie hörbar zu machen, wenngleich auf Kosten der von Berg vorgeschriebenen Agogik. Bei Uchida ist eine Temposymmetrie mit Höhepunkt auf dem dritten Viertel von Takt 1 zu sehen, die sich allerdings nur auf fünf Viertel bezieht und Phrasenanfang und -ende nicht einschließt. Da sie auf dem dritten Viertel von Takt 2 unvermittelt in ein deutlich langsames Tempo wechselt, lässt sich das *cis* (mindestens wenn man es weiß) als Schlussston der Melodie hören. Auch wenn das musikalisch überzeugt, ist die von Berg geforderte ungewöhnliche Gestaltung bei Uchida durch eine eher gewöhnliche ersetzt.

Koyama gelingt es, das *Accelerando* wie vorgeschrieben von Takt 1 bis zum ersten Viertel von Takt 2 auszuführen und durch ein ziemlich plötzliches *Ritardando* zu einer annähernden Symmetrie zu kommen, bei der der Beginn von Takt 3 in Korrespondenz zum Beginn von Takt 1 steht. Da auf dem Beginn von Takt 1 kein Ton angeschlagen wird, wird damit auch die Pause der Melodie in Takt 3 in subtiler Weise hörbar. Übrigens bewirkt das starke *Ritardando* und *Accelerando* bei Koyama, dass das erste Viertel in Takt 1 annähernd so lang wie das zweite und dritte zusammen, und das dritte Viertel in Takt 2 annähernd so lang wie das erste und zweite zusammen ist. Dies wurde in der Graphik durch dünne Linien kenntlich gemacht. Es handelt sich also um ein Phänomen der »non-standard expressive patterns«, bei dem durch die Agogik auf anderer Ebene feste Proportionen hergestellt werden.

Bei Koyama sieht man also eine sehr interessante und tiefgehende Tempogestaltung, die mit dem vorgeschriebenen *accel.* und *rit.* Bergs vollkommen im Einklang steht. Dabei gestaltet Koyama das *Ritardando* nicht kontinuierlich, sondern in zwei Phasen – die beiden letzten Viertel von Takt 2 stehen annähernd im gleichen Tempoverhältnis wie die beiden ersten Viertel von Takt 3 –, was im Rahmen der Konventionen romantischer Agogik nicht ungewöhnlich ist. Allerdings ist bei Koyama das Tempo der ersten Phrase so langsam, dass es nicht als »mäßig bewegt« bezeichnet werden kann und sich auch nicht dazu eignet, später als *Tempo I.* wieder aufgenom-

men zu werden. Bereits am Beginn von Takt 4, wo eigentlich das *Tempo I.* herrschen sollte, spielt Koyama deutlich schneller als auf dem Höhepunkt des Accelerando am Beginn von Takt 2.

Letztlich sind also alle Pianisten schon in den ersten drei Takten in mindestens einem wesentlichen Punkt von Bergs Vorschriften abgewichen. Was hat der Komponist aber mit diesen schwer zu befolgenden Angaben musikalisch bezweckt?

Eine mit Accelerando und Ritardando symmetrisch gestaltete Phrase vermittelt dem Hörer den Eindruck einer abgeschlossenen Form. Als solche wird die Phrase ganz offensichtlich von Peter Hill und mit gewissen Abstrichen auch von den drei anderen Pianisten gestaltet. Genau das wollte Berg mit seiner Bezeichnung aber wohl verhindern, denn einem sechs Viertel langen accelerierenden Abschnitt stehen lediglich drei Viertel Ritardando gegenüber, und das Ritardando beginnt erst unmittelbar vor dem Schlussston der Melodie. Die Melodie ist somit keine geschlossene Form, sondern gewissermaßen nur die erste Hälfte einer Melodie, die nach einer zweiten Hälfte verlangt, um zu einer geschlossenen Form zu kommen. Anstelle dieser Fortsetzung steht eine mit kurzem Ritardando eingeleitete Zäsur, die trotz des harmonischen Ganzschlusses eher wie ein Fragezeichen wirken muss, zumal die Melodie ja auf der Dominante endet. Berg wollte am Anfang der Sonate also offensichtlich kein abgeschlossenes Thema, sondern nur ein durch die Zäsur abgerissenes Themenfragment zum Klingen bringen.

\* \* \*

Das Ziel der Computersimulation war es, unter Anwendung allgemeiner Prinzipien der Interpretation (bogenförmiger Tempoverläufe, zwei- oder mehrstufiger Ritardandi etc.) zu einer musikalisch überzeugenden Zeitstruktur zu kommen, von der unter Berücksichtigung der historischen Aufführungspraxis<sup>10</sup> behauptet werden kann, die Tempovorschriften Bergs seien treu befolgt worden. Das ist nicht möglich, ohne bestimmte interpretatorische Entscheidungen zu treffen. Es handelt sich bei der Synthese also nicht um eine objektive Wiedergabe des Notentextes (die es nicht gibt), sondern um eine persönliche Interpretation des Verfassers, die sich gleichwohl der Kritik stellen möchte.

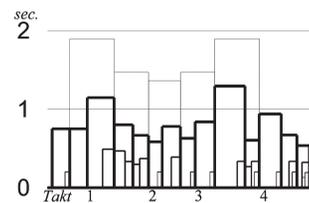
Im Einzelnen zeichnet sich die Interpretation des Verfassers durch folgende Eigenschaften aus (siehe dazu Abbildung 4 unten):

- Das Grundtempo »mäßig bewegt« liegt in einem Rahmen von etwa 80 bis 96 für die Viertel. Das entspricht ungefähr dem Tempo, das die meisten Pianisten in Takt 4 erreichen. Allerdings spielen die oben analysierten Pianisten den Auftakt alle deutlich langsamer (zwischen als 30 und 56) und erreichen das Haupttempo erst später. Im Gegensatz dazu ist in der Computerrealisation der Auftakt im Tempo 80 realisiert, also bereits im Rahmen des Grundtempos.

**10** »Historische Aufführungspraxis« heißt in diesem Zusammenhang eine Realisation der musikalischen Bezeichnungen, die der Komponist von einem Interpreten seiner Zeit im Idealfall erwarten konnte.

- Damit das Tempo in den Takten 1–2 merklich beschleunigt werden kann, ohne sich allzu weit vom Grundtempo zu entfernen, wird die Synkope in Takt 0–1 überdehnt und das dadurch verlangsamte Tempo zum Ausgangspunkt des Accelerando genommen.
- Da die rhythmische Struktur mit dem Akkord auf dem 3. Viertel von Takt 0 beginnend im wesentlichen hemiolisch verläuft, wird das Accelerando und Ritardando nicht durch die Viertelebene, sondern durch die hemiolische Halbenebene reguliert. Der Tempohöhepunkt liegt gemäß Bergs Vorschrift auf dem ersten und zweiten Viertel von Takt 2. Ein von dort ausgehend symmetrisch geschlagener Tempobogen lässt den Beginn von Takt 4 als Spiegelpunkt des Akkordes auf dem 3. Viertel von Takt 0 erscheinen. Die Anfangsphase bricht daher vor der Erreichung ihres Ruhepunktes ab und bleibt ein Fragment, was der Bergschen Idee entspricht.
- Die durch den Tempobogen in ihrer Dauer festgelegten Halben werden frei in Viertel aufgeteilt, um auf lokaler Ebene eine freie Agogik zu erreichen.
- Die rhythmische Imitation in der Unterstimme der rechten Hand in Takt 2–3 wird durch gleiche agogische Gestaltung sinnfällig gemacht. Dabei wird eine deutlich inegale Einteilung kurz – lang gewählt, die auch dafür sorgt, dass das Accelerando bis zum Beginn des Taktes 2 deutlich wahrnehmbar bleibt.
- Da der zeitliche Beginn von Takt 4 durch diese Konstruktion bereits festgelegt ist, kann die Zäsur nur dadurch realisiert werden, dass der Auftakt zu Takt 4 sehr flüchtig gespielt wird. Als Ausgleich wird das erste Viertel von Takt 4 tenuto gespielt.

Abbildung 4: Für die Computersynthese verwendete konstruierte Zeitgestalt. Neben den in Abbildung 4 dargestellten Notenwerten sind auch die hemiolischen Halbenwerte verzeichnet, da sie die Grundlage für die Konstruktion des Accelerando und Ritardando waren. Die konstruierten Zeitwerte wurden in eine MIDI-Datei übertragen und auf einem Yamaha-Disklavier in der Freiburger Musikhochschule abgespielt. Die Dynamik wurde dabei nach dem Gehör einreguliert. Die Audiodatei steht im Internet zur Verfügung (siehe Fußnote 3).



Technisch gesehen erfolgte die Konstruktion der Zeitgestalt dadurch, dass zunächst die Festlegung der großen Zeiteinheiten – hier die hemiolischen Halben, deren Tempobogen durch eine mathematische Formel bestimmt wurde – und dann ihre Einteilung in kleinere Notenwerte erfolgte. Das Ergebnis wurde stets an der Graphik kontrolliert. Mit einem besonderen Verfahren wurde die Länge der einzeln stehenden Sechzehntelnoten bestimmt: Sie sind alle gleich lang, unabhängig vom lokalen Tempo. Dieses Verfahren beruht auf der Erkenntnis, dass schnellere Noten eher in ihrer absoluten Länge als in ihrem genauen rhythmischen Verhältnis zu anderen Noten wahrgenommen werden.

#### 4. Schlussbemerkung

Die Synthese des Anfangs der Sonate von Alban Berg steht im Kontext eines laufenden Forschungsprojektes, in dem eine Synthese der gesamten Sonate erarbeitet werden soll. Im Sommer 2010 wurde die Synthese bis zum Takt 18 verwirklicht und auf dem Disklavier der Musikhochschule Freiburg in Klang umgesetzt. Dabei mussten viele grundsätzliche Probleme gelöst werden. Während sich in den ersten, hier vorgestellten Takten nur die richtige Anwendung von Tempobögen als Problem stellte, war für die Fortsetzung auch die synthetische Herstellung von »non-standard expressive patterns« von entscheidender Bedeutung. Das werde ich in künftigen Beiträgen im Detail behandeln.

Eine abschließende Bewertung des Ergebnisses der Synthese kann erst vorgenommen werden, wenn die gesamte Sonate realisiert ist, da sich die Wahl der Grundtempi und die Gestaltung der Themen im Zusammenhang des ganzen Werkes bewähren müssen.

Für die Interpretationsanalyse ist die Synthese gewissermaßen die Nagelprobe, ob die in der Analyse gefundenen Gesetzmäßigkeiten musikalischer Zeitgestaltung wirklich das Wesen der Sache treffen oder nicht. Wenn die Gestaltungsmittel, die sich bei der Analyse herauskristallisiert haben, in der Synthese so eingesetzt werden können, dass eine für den Hörer überzeugende Wiedergabe entsteht, ist damit auch ein Nachweis erbracht, dass sie ein taugliches Mittel zur Beschreibung musikalischer Zeitgestaltung sind. Wenn das so ist, dann ergeben sich daraus auch neue Perspektiven für die Interpretationspädagogik.



Hermann Danuser studierte Klavier, Oboe, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der Musikhochschule und der Universität Zürich. Promoviert mit einer Dissertation über Musikalische Prosa, habilitierte er sich 1982 mit einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984) an der Technischen Universität Berlin. Von 1982 bis 1988 lehrte Danuser als Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, danach von 1988 bis 1993 als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau und seit 1993 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit vielen Jahren koordiniert er die Forschung bei der Paul Sacher Stiftung Basel, ist Mitglied des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung sowie Ordentliches Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Gastprofessuren hatte er an mehreren führenden Universitäten Europas und der USA inne. Im Jahre 2005 verlieh Royal Holloway, University of London, ihm für seine wissenschaftlichen Verdienste die Würde eines »Doctor of Music« honoris causa, und die American Musicological Society ernannte ihn 2006 zum Corresponding Member.

Der Schwerpunkt von Danusers Forschungen liegt in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, daneben bilden die musikalische Interpretation (*Musikalische Interpretation*, Laaber 1992), die neuere Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik sowie die musikalische Analyse weitere Bereiche der Forschung. Methodologisch vertritt Danuser eine offene Linie, die Werkanalyse, musikästhetische Diskursbildung, Biographik, Gattungs- und Institutionsgeschichte unter je spezifischen Fragestellungen miteinander verschränkt (z. B. *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009).



Dieses Buch ist im Oktober 2011 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). Gesetzt wurde es von Hermann Zanier, Berlin, aus der Rotis, die von Otl Aicher gezeichnet und 1988 veröffentlicht wurde. Gedruckt wurde die Festschrift von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf Alster, ein holzfreies, säurefreies, chlorfreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. F-color Bütten, mit dem die Buchdecke bezogen wurde und das als Vorsatzpapier Verwendung fand, wird von der Büttenpapierfabrik Gmund am Tegernsee aus langfaseriger, besonders zäher Zellulose hergestellt. Kapitalband und Lesezeichen wurden von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Herstellung und Druck erfolgten mit freundlicher Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn, und der Paul Sacher Stiftung, Basel. 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 2011. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-77-2