

Musiktheorie



Laaber-Verlag

ISSN 0177-4182

8. Jahrgang 1993 · Heft 2

H. Gottschewski: Tempoarchitektur

P. Benary: Bruckner

Chr. Utz: B. A. Zimmermann

Verantwortlicher Herausgeber
für dieses Heft:
Hermann Danuser

Verlagsredaktion:
Thomas Emmerig

Anzeigenverwaltung:
Sigrid Becher

Erscheinungsweise:
3 Hefte jährlich

Preise:
Jahresabonnement DM 70,-
(Ausland DM 82,-) Einzelheft
DM 28,- (zzgl. Versandkosten).

Kündigung:
Spätestens 3 Monate vor Ab-
lauf des Jahresabonnements.
Erfolgt keine Abbestellung, ver-
längert sich das Abonnement
automatisch.

Vertrieb:
Durch jede Buch- oder Musika-
lienhandlung oder direkt bei
Laaber-Verlag, Vertriebsabtei-
lung, Regensburger Str. 19,
93164 Laaber, Tel. (09498)
2307.

Die in den Beiträgen vertrete-
nen Meinungen entsprechen
nicht immer den Auffassungen
der Herausgeber und des Ver-
lages.

Nachdruck oder fotomechani-
sche Wiedergabe, auch aus-
zugsweise, nur mit Geneh-
migung des Verlages.

Herstellung:
CH-Druck, Regensburg

ISSN 0177-4182
© 1993 Laaber-Verlag
Laaber

Inhaltsverzeichnis

Zu diesem Heft 98

Beiträge

Hermann Gottschewski

Tempoarchitektur - Ansätze zu einer speziellen
Tempotheorie oder: Was macht das "Klassische"
in Carl Reineckes Mozartspiel aus? 99

Peter Benary

Zu Anton Bruckners Personalstil 119

Analyse

Christian Utz

Überwindung der Zeit als musikalische Utopie.
Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns
Orchesterskizzen *Stille und Umkehr* 131

Quellentext

Leonhard Euler

Vermutung über den Grund für einige allgemein
gebräuchliche Dissonanzen in der Musik 149

Ulrich Leisinger

Leonhard Eulers "Vermutung über den Grund
für einige allgemein gebräuchliche Dissonanzen
in der Musik" 157

Bericht

Jutta Schmoll-Barthel

Wiener Kongreß als Dichterlesung.
1. Musiktheorie-Kongreß (18. - 20. 3. 1993) 165

Besprechungen 171

Hermann Gottschewski

Tempoarchitektur - Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie Oder: Was macht das "Klassische" in Carl Reineckes Mozartspiel aus ? ¹

"Es ist ein trauriger Irrtum, in den die Ausführenden gefallen sind, welche das *metronomisch* gleichmäßige Tempo für das Klassische ausgegeben haben. Die Musik ist in die Zeit modelliert, wie die Plastik in den Raum!"

Joseph Pembaur ²

I. Einleitung

Agogik wird gewöhnlich als die Gesamtheit der Abweichungen von einem metronomischen Grundtempo, Tempogestaltung als Disposition dieser Grundtempi über ein Werk verstanden. ³ Diesem Denken entspricht auch die Bezeichnungsweise im Notentext. ⁴ In diesem Aufsatz wird anhand einer Welte-Mignon-Aufnahme des Larghetto aus dem Krönungskonzert KV 537 von Mozart, gespielt von Carl Reinecke, gezeigt, daß die Agogik dieser Aufnahme wesentlich besser verstanden werden kann, wenn man die Annahme der Existenz von Grundtempi aufgibt und stattdessen die Anordnung der Taktschläge in der Zeit (die *Tempogestalt*) auf agogische Grundelemente, insbesondere Tempobögen, zurückführt. ⁵ Letztere sind, vergleichbar den Bögen der Baukunst, in mehreren Schichten aufeinander aufgebaut und spiegeln so die architektonische Formstruktur der Mozartschen Musik wider. Um das Denken in Tempobögen und in Schichten von der allgemeineren Form des Denkens in Tempogestalten abzugrenzen, bezeichne ich das hier entwickelte theoretische Modell als Tempoarchitektur.

Diesem Ansatz zufolge, der speziell für das Verständnis dieser Aufnahme entwickelt wurde, ist ein über mehrere Takte gleichbleibendes "Metronomtempo" nicht als die Regel anzusehen, von der es bewußte Ausnahmen gibt, sondern im Gegenteil als eine seltene Ausnahme, die nur als bewußte "Nichtgestaltung" einen Sinn ergibt. Zudem ist das Tempo nicht als etwas Kontinuierliches, sondern als etwas auf mehreren Ebenen gleichzeitig und unabhängig voneinander Pulsierendes zu verstehen.

Da mich Beobachtungen an anderen Aufnahmen und Experimente an meinem eigenen und Robert Hills Spiel ⁶ davon überzeugt haben, daß die Tempogestaltungsprinzipien Reineckes eine fundamentale Bedeutung haben, wenn sie auch selten in der Reinheit und Ausschließlichkeit angewendet werden wie von Reinecke in dieser Aufnahme,

betrachte ich diesen Aufsatz nicht zuletzt als einen Beitrag zur Theoriebildung in der musikalischen Interpretation. Daher habe ich viele aus analytischer Erkenntnis gewonnene Aussagen in Form von Lehrsätzen formuliert, wodurch der Eindruck der Allgemeingültigkeit entstehen könnte. Diese Allgemeingültigkeit bezieht sich jedoch zunächst nur auf diese Aufnahme und eine Hupfeld-Aufnahme desselben Pianisten und desselben Werks, die als Kontrollinstanz mit herangezogen wurde, und im weiteren dann auf ein Gebiet der Interpretationspraxis, das die künftige Forschung noch abzustecken hat.⁷ Zu diesem Gebiet wird vermutlich der größte Teil moderner Mozart-Interpretation nicht zählen, aber es werden sich auch in der heutigen Aufführungspraxis Anwendungsbereiche finden.

Da der Interpret Reinecke kaum bekannt sein dürfte, seien dem Hauptteil einige einführende Worte zu seiner Person vorausgeschickt.

Exkurs 1: Der Mozartspieler Carl Reinecke und seine Welte-Mignon- und Hupfeld-Aufnahmen

"Unübertroffen, ja unerreicht in der Gegenwart, steht Reinecke als Interpret der Mozart'schen Claviermusik, insbesondere aber der Clavierconcerte des genannten Meisters da. Dies ist so allgemein anerkannt, daß es im Grunde keines Beweises dafür bedarf."⁸ "Als Mozart-Spieler hat er wohl kaum einen Rivalen."⁹ "Sein ganzes Spiel ist eine glänzende Auslegung des Grundsatzes, daß der ausübende Künstler um der Compositionen willen da ist, nicht die Compositionen um seinetwillen."¹⁰ Er läßt "Mozart für unsere Zeit in aller Reinheit seines Genius wieder erstehen".¹¹ "Reinecke [...] experimentiert nicht mit den von ihm aufzuführenden Tonschöpfungen, sondern läßt ihnen die Wiedergabe angedeihen, welche ihrem Geist und Wesen entspricht, ohne irgendwie in Extravaganzen zu verfallen."¹² "Seine Wiedergabe [classischer Werke] ist eine streng objective, aber ausgestattet mit schöner geistiger Belebung bis in alle Einzelheiten."¹³

Das Klavierspiel des 1824 geborenen langjährigen Gewandhausdirigenten wird über Jahrzehnte hinweg immer wieder mit denselben Attributen belegt: Man rühmt an ihm den schönen, gesunden Ton, seine solide Technik, geistvolle Auffassung, feinfühlig Sinnigkeit, seelenvolle Anmut, Grazie, gesangvolle Behandlung der Melodie, ein Abwehren aller der Sache fremden Virtuosenmanieren und eine maßvoll schöne und harmonisch abgerundete Ausdrucksweise.¹⁴ Reineckes Mozartspiel entsprach offensichtlich dem Idealbild des mittleren 19. Jahrhunderts, wie Mozart zu klingen habe. Es war nicht spektakulär, keine aufregende Neudeutung, wie vielleicht mancher aus der Lisztschule hervorgegangener Virtuose versucht hat. Es war nur die vollkommenste Erfüllung der Hörerwartungen des konservativen Bildungsbürgertums.

Carl Reinecke hat 1905 und 1906 als über 80jähriger sein Klavierspiel auf Welte-Mignon- und Hupfeld-Reproduktionsklavierrollen aufnehmen lassen.¹⁵ Damit ist er vermutlich der älteste Musiker, von dem überhaupt Aufnahmen existieren. Seinen Aufnahmen ist in mehrerer Hinsicht ein besonderes Gewicht beizumessen. Da er ein extrem konservativer Musiker war, der sich spätestens seit den 60er Jahren fast allen neuen Strömungen verschlossen hatte¹⁶, verkörpert sein Klavierspiel eine Aufführungspraxis, die in ihren wesentlichen Zügen vorlisztsch ist und kaum durch andere Tondokumente belegt sein dürfte. Durch seinen persönlichen Umgang mit Schumann, welcher sein Klavierspiel schätzte und ihm sogar einen Zyklus mit Klavierstücken widmete (op. 32), bean-

spricht sein Schumannspiel ein besonderes Interesse. Seine Mozart-Aufnahmen schließlich lassen uns hautnah erfahren, wie sehr sich seit damals das Bild von Mozarts Musik gewandelt hat.

Kaum ein heutiger Hörer wird nämlich beim ersten Hören des Larghetto aus dem Krönungskonzert in der Aufnahme von Reinecke sofort von der Vollkommenheit und Harmonie seines Spiels beeindruckt sein. Vielmehr wird ihn das viele Arpeggio, das ständige Auseinanderschlagen von Baß und Melodie und vielleicht auch die reichliche Pedalisierung überraschen, wenn nicht stören. Das sind jedoch allgemeine Stilmerkmale der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, die dem damaligen Hörer kaum besonders aufgefallen sein dürften. Sie treten bei Reinecke allerdings stärker hervor als bei den meisten anderen Pianisten, die vor dem ersten Weltkrieg aufgenommen haben.¹⁷

Die Interpretationsanalyse, wie sie hier in bezug auf einen Teilbereich der Gestaltungsmittel versucht wird, ist ein möglicher Weg zu einem besseren Verständnis dieser uns durch die historische Distanz fern gewordenen Musik.

II. Die Tempogestalt und ihre Darstellung

Das Tempo (Zeitmaß) wird üblicherweise definiert durch die Häufigkeit der Abfolge von Taktschlägen in der Zeit.¹⁸ Dementsprechend wollen wir die Tempogestalt definieren als Ordnung¹⁹ der Taktschläge in der Zeit. Diese Ordnung läßt sich graphisch darstellen als eine Folge von Punkten auf der Zeitgeraden. Für uns sind dabei nur die Abstände dieser Punkte voneinander relevant, da die Zeitstruktur jederzeit wiederholbar, also auf der Zeitachse frei verschiebbar ist, ohne ihre Charakteristik zu verlieren. Die Abstände entsprechen dabei den Dauern der Taktzeiten. Ein gleichmäßiges ("metronomisches") Tempo wird somit durch eine Folge von Punkten im gleichen Abstand auf der Zeitgeraden dargestellt, etwa:



Bild I

Eine Tempogestalt, also etwa die Abfolge der Halbenschläge in der von uns zu betrachtenden Aufnahme von Reinecke, läßt sich in der gleichen Weise auf die Zeitachse übertragen, so beispielsweise die Ordnung der Halbenschläge in den ersten acht Takten der Reinecke-Aufnahme:

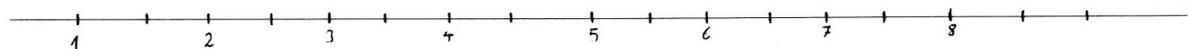


Bild II

Diese Darstellung ist jedoch nicht sehr hilfreich, weil sie die Agogik zwar im Prinzip richtig abbildet, aber nur relativ große Unterschiede für das Auge deutlich sichtbar macht. Dieses Problem kann jedoch dadurch behoben werden, daß man die Distanzen auch in einer zweiten Dimension sichtbar macht, indem man über jedem Intervall auf der Zeitgeraden einen Balken mit der Höhe eines Vielfachen seiner Breite errichtet, oder noch besser mit dem Vielfachen des Reziprokwertes der Intervallbreite. Beide Darstellungsformen lassen

die kleinste Abweichung in der Intervallbreite sofort durch Abweichungen in der Balkenhöhe erkennbar werden, wobei die zweite, die wir im folgenden anwenden, den Vorteil bietet, auf der Skala der y-Achse Metronomwerte angeben zu können²⁰ und zudem anschaulich das Accelerando als aufsteigende, zunehmend gedrängte und das Ritardando als absteigende, in die Breite gehende Linie darstellt (während sich im andern Fall die Höhendimension umkehren würde).

Daß diese Darstellung hilfreich ist, mögen die folgenden zwei Bilder illustrieren, deren erstes das graphische Resultat eines exakt metronomischen Tempos darstellt, während das zweite die bereits in Bild II verwendete Tempogestalt der ersten 8 Takte von Reinckes Aufnahme umsetzt. Die vorkommenden Metronomzahlen sind auf der gewöhnlichen Metronomskala der Langsamkeit der Schläge wegen nicht mehr verzeichnet.²¹

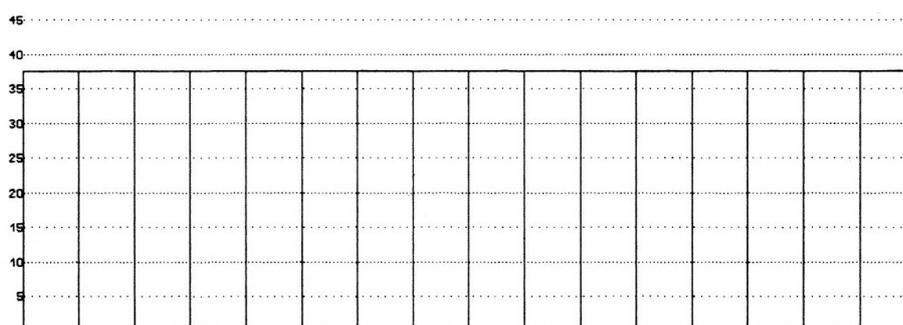


Bild III: Schläge im Abstand von 1,6 Sekunden, MM = 37,5

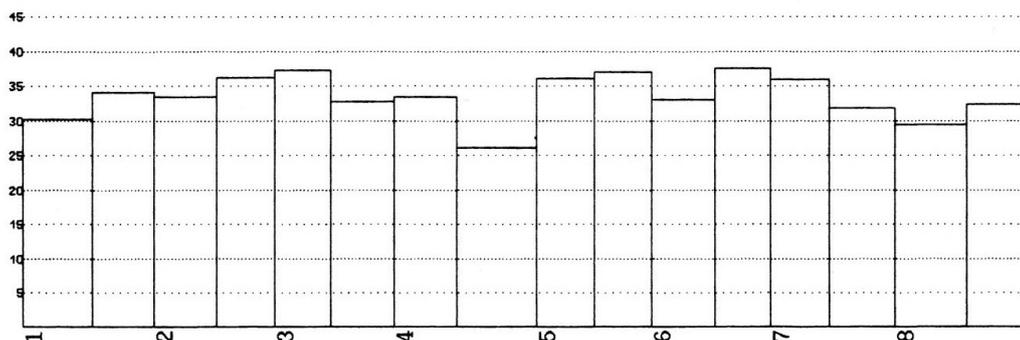


Bild IV: Takte 1-8 der Welte-Mignon-Aufnahme

Ein weiterer Vorteil dieser Darstellungsform liegt in der Möglichkeit, die Zeitgestaltung auf mehreren Ebenen gleichzeitig deutlich zu machen. Im folgenden Bild ist - in denselben acht Takten - die Zeitgestaltung nicht nur auf der Halbenebene, sondern auch auf der Ganztakt- und Zweitaktebene dargestellt. Da die Ganzen Noten mit der halben Geschwindigkeit verlaufen wie die Halben, also der halben Metronomzahl entsprechen, erscheinen sie auch in der Skizze auf halber Höhe. Die Zweitaktwerte erscheinen dementsprechend auf Viertelhöhe. Die "Metronomzahlen", die diesen Werten entsprechen, sind ihrer Langsamkeit entsprechend sehr niedrig.

Die Ganztaktebene gibt auch ein Bild vom Durchschnittsverlauf der Halbenebene. Da der als Zeitdauer ausgedrückte Ganztaktwert nämlich die Summe aus zwei Halbtakt-

werten ist, entspricht der als Metronomzahl ausgedrückte Ganztaktwert dem halben harmonischen Mittel aus den als Metronomzahlen ausgedrückten Halbtaktwerten. Für das Verhältnis der Zweitakt- zur Ganztaktebene gilt entsprechendes.

Der Maßstab ist zur besseren Übersicht in der Höhe jetzt verdoppelt. Auch wenn die Maßstabswahl prinzipiell willkürlich ist, werde ich der Vergleichbarkeit wegen den hier angewandten Maßstab, falls nichts anderes gesagt ist, in allen folgenden Skizzen beibehalten. Die gestrichelt eingetragenen Linien werden später erklärt.

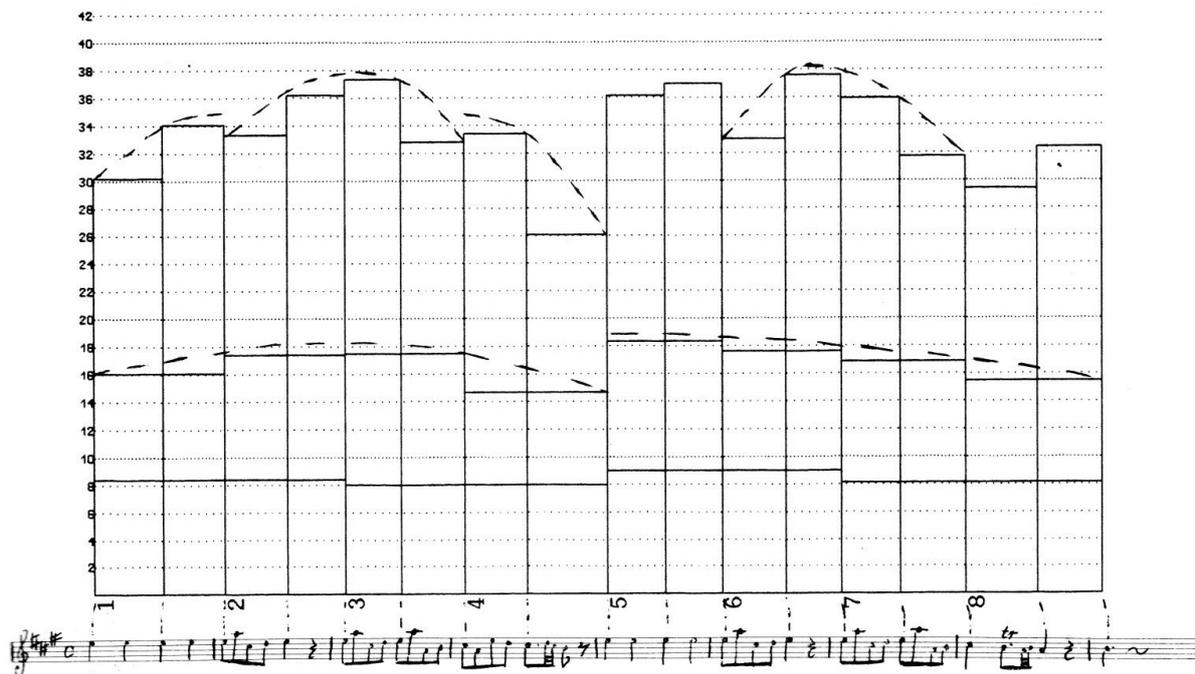


Bild V: Takt 1-8, Halb-, Ganz- und Zweitaktebene

In einigen der folgenden Skizzen werde ich nicht nur Ganz- und Zweitakt-, sondern auch Vier- und Achttaktwerte mitgeben, so daß auf den ersten Blick etwa bei zwei aufeinanderfolgenden Viertaktern zu erkennen ist, welcher von beiden mehr Zeit gebraucht hat (und infolgedessen die niedrigere Metronomzahl bekommt).

Exkurs 2: Die Unzulänglichkeit des Grundtempomodells für das Verständnis der Reineckeschen Tempogestaltung.

Vergleicht man die Bilder III und IV, sieht man, wie weit die Tempogestaltung Reineckes selbst in einer so schlichten Melodiephrase wie diesen ersten acht Takten von einem metronomischen Tempo entfernt ist. Selbst in den Zweitaktwerten sind noch Schwankungen zwischen den Metronomzahlen 8 und 9 festzustellen, was einer Schwankung in der Viertelgeschwindigkeit zwischen 64 und 72, also um drei Metronomstriche entspricht. In den Halbenwerten ergeben sich, selbst wenn man den extrem langsamen Wert in Takt 4 als absichtliches Ritardando außer Betracht läßt, immer noch Schwankungen zwischen 29,5 und 37,5, also als Viertelgeschwindigkeiten ausgedrückt 59 und 75, was einer

Spanne von 5 Metronomstrichen entspricht. Kann angesichts dieser Tatsache die Annahme der Existenz eines Grundtempos aufrecht erhalten werden?

Natürlich ist nicht zu erwarten, daß ein Grundtempo mathematisch exakt eingehalten wird, und ein gewisser Spielraum, in dem sich die Tempowerte auch an Stellen ohne absichtliche Agogik bewegen, widerspricht nicht der Existenz eines Grundtempos.²² Eine entscheidende Frage ist also, als wie groß dieser Spielraum sinnvoll angenommen werden darf.

Versuche mit Herbert von Karajan haben ergeben, daß es menschenmöglich ist, in zehn aufeinanderfolgenden achttaktigen Phrasen ein Tempo so genau einzuhalten, daß die größten Abweichungen zwischen achttaktigen Durchschnittstempi bei 1,4%, d. h. 0,3 Metronomstrichen liegen.²³ Dieses Ergebnis hat zwar keinerlei Allgemeingültigkeit, zeigt aber, daß größere Differenzen möglicherweise bereits als Tempoänderung empfunden werden können und somit als Gestaltungsmerkmale interpretierbar sind.

Würde man für Reinecke nur einen Bruchteil der Genauigkeit in der Definiertheit des Grundtempos annehmen, etwa eine Genauigkeit von einem Metronomstrich, müßte man zunächst sinnvolle Kriterien finden, nach denen einer der in den ersten Takten vorkommenden Tempowerte zum Grundtempo bestimmt wird, und dann bereits innerhalb dieser acht Takte mehrere Tempoabweichungen sinnvoll interpretieren.

Nehmen wir nun an, wir hätten diese Hürde überwunden - Carl Czerny hat in seiner Klavierschule eine ähnlich komplexe Agogik mit den herkömmlichen Mitteln beschrieben²⁴ - so stünden wir immer noch vor dem Problem, einen sinnvollen Zusammenhang in die unzähligen Tempoabweichungen zu bekommen - wofür letzteren Schritt uns Czerny leider schuldig bleibt. Zwar ist es nicht unmöglich, auch diesen Schritt noch zu tun: Hermann Danuser²⁵ hat es an dem Czernyschen Beispiel gezeigt. Der Bewertung der agogischen Mittel in diesem Aufsatz müßte allerdings die theoretische Basis erst noch gegeben werden.

Zu sagen, daß es prinzipiell unmöglich sei, ausgehend von einer Grundtempo-bestimmung Reineckes Agogik sinnvoll zu analysieren, wäre also verfrüht. Gegen den herkömmlichen Ansatz wäre aber einzuwenden, daß ihm zum jetzigen Zeitpunkt eine Theorie der Tempoabweichungen fehlt und daß der Erklärungsaufwand erheblich ist, insbesondere im Hinblick auf die Reinecke-Aufnahme, die wegen ihrer formalen Ausdehnung noch ganz andere Probleme stellt als das 16taktige Beispiel Czernys. Notwendig wäre nämlich, für jeden achttaktigen oder manchmal viertaktigen Abschnitt das Grundtempo neu zu bestimmen und dann die Disposition dieser Grundtempi über das Werk als sinnvoll zu erkennen, wofür ebenfalls die theoretische Basis noch gelegt werden müßte.

Der im folgenden entwickelte Ansatz einer Beschreibung der Tempogestaltung durch Tempogestalten - unter Aufgabe des Konzepts der Grundtempi - bietet demgegenüber die Chance, aufbauend auf wenigen Grundbegriffen die Tempostruktur nicht nur äußerlich zu beschreiben, sondern diese als eine sinnvoll auf die Satzstruktur bezogene und in sich konsistente Kategorie zu erkennen.

III. Die Grundbegriffe des Tempoarchitekturmodells, erläutert an den Takten 1-8 der Welte-Mignon-Aufnahme Mozart/Reinecke

Das Modell der Tempoarchitektur geht von der Annahme aus, daß die Tempogestalt sich aus agogischen Elementen zusammensetzt, die nach der Baustatik vergleichbaren

Grundregeln aufeinander aufgebaut sind. Wie sehr die Tempogestalt eine Ganzheit bildet, hängt dabei davon ab, inwieweit die Elemente als tragende und getragene Elemente zueinander in Beziehung stehen. Ein im metronomischen Tempo gespieltes Stück, das aus lauter gleichlangen, somit gleichgewichtig nebeneinandergestellten Takten besteht, hat daher ebensowenig eine organische Tempogestalt wie eine Reihe nebeneinandergelegter Steine sich zu einem Bauwerk fügen.

Wir haben die Tempogestalt oben definiert als Ordnung der Taktschläge in der Zeit. Das bedeutet, daß das Tempo nicht etwas Kontinuierliches ist wie eine Geschwindigkeit, sondern etwas Pulsierendes. Zur Erläuterung dieses Unterschieds mögen die Takte 1-4 des oberen Beispiels dienen: Zwar sind die ganztaktigen Pulse²⁶ in Takt 2 und 3 schneller als im Takt 1 und 4, aber die Verbindung wird keineswegs durch eine kontinuierliche Beschleunigung und Verlangsamung hergestellt, wie ein Blick auf die Halbenwerte beweist²⁷. Es wäre daher eine ungenaue Redeweise, zu sagen, am Anfang dieser vier Takte finde ein *Accelerando* und am Schluß ein *Ritardando* statt. Der bequemeren Sprechweise wegen behalte ich dennoch die gewohnten Ausdrücke bei, mit der Spezifizierung, daß ich in Takt 1 bis 4 von *Accelerando* und *Ritardando auf Ganztaktebene* spreche.

Die Diskontinuität des Tempos ist an dieser Stelle keine Ausnahme, sondern vielmehr ein grundlegendes Phänomen in Reineckes Tempogestaltung. Sie hängt mit einer *Mehrdimensionalität* der Tempogestalt zusammen: Auf der Basis der größeren metrischen Einheiten, die ihren inneren Gesetzlichkeiten folgen und somit eigene Tempogestalten ausprägen, bewegen sich die kleineren metrischen Unterteilungen mit größtmöglicher Freiheit, sodaß man von einer Unabhängigkeit der Tempogestaltung auf verschiedenen metrischen Ebenen sprechen kann.

Das wichtigste Element der Tempoarchitektur ist der *Tempobogen*, im folgenden im Gegensatz zum später erklärten Halbbogen auch *Vollbogen* genannt. Der Vollbogen gibt einer musikalischen Phrase perfekte Geschlossenheit und kann auf jeder metrischen Ebene auftreten. Charakterisiert wird er durch *Accelerando* am Anfang, Höhepunkt in der Mitte und *Ritardando* am Ende.²⁸ In seiner Idealgestalt (die auf der Ganztaktebene der Takte 1-4 fast perfekt ausgeprägt ist) ist er symmetrisch, oft ist er jedoch aufgrund der agogischen Bewegung auf der nächsthöheren²⁹ metrischen Ebene zur Seite geneigt³⁰, wodurch jedoch sein bogenhafter Charakter nicht beeinträchtigt wird, wenn Anfangs-*accelerando* und Schluß-*ritardando* nur hinreichend ausgeprägt sind.

In der Regel umfaßt ein Tempobogen nicht viel mehr als vier metrische Einheiten, da er sonst die Werte der nächst größeren metrischen Ebene determinieren würde, was der *Mehrdimensionalität* der Gestaltung widerspräche.³¹ Im Prinzip genügen drei Einheiten, um einen vollständigen Bogen mit Anfang, Höhepunkt und Ende zu definieren. Entsprechend der geradtaktigen Grundstruktur der Mozartschen Musik sind in der zu betrachtenden Aufnahme mindestens auf den unteren bis mittleren metrischen Ebenen die vier Einheiten umfassenden Bögen am häufigsten.

In der komplexeren Tempogestaltbildung treten häufig *Halbbögen* auf, die einer Phrase den Charakter der ersten (*öffnender Halbbogen*, mit *Accelerando* beginnend und auf dem Höhepunkt endend) oder zweiten (*schließender Halbbogen*, auf dem Höhepunkt beginnend mit anschließendem *Ritardando*) Hälfte einer größeren Einheit geben. Takt 5-8 des obigen Beispiels sind ein Musterbeispiel für den schließenden Halbbogen auf Ganztaktebene.

Daß die Gestaltung der ersten acht Takte auf Ganztaktebene aus einem viertaktigen Vollbogen und einem viertaktigen schließenden Halbbogen besteht, bedeutet musika-

lich, daß Reinecke die ersten vier Takte auf Ganztaktebene als in sich geschlossene Phrase gestaltet, während die Takte 5-8 keine selbständige Geschlossenheit besitzen, sondern nur im Zusammenhang mit den ersten vier Takten eine musikalische Einheit bilden. Der virtuelle Achttaktbogen wird optisch in der Darstellung besonders deutlich, wenn man den die erste Viertaktphrase beschließenden langsamen Wert verdeckt.

Der Halbbogen kann prinzipiell aus nur zwei metrischen Einheiten zusammengesetzt sein: lang-kurz als öffnendes, kurz-lang als schließendes Element. Ein Beispiel für die Verwendung dieser Art Halbbögen ist in den ersten vier Takten des Beispiels auf Halbtaktebene zu sehen: die beiden öffnenden Takte des Vollbogens auf Ganztaktebene sind als öffnende Halbbögen auf Halbtaktebene, die beiden schließenden als schließende Halbbögen organisiert - ein übrigens sehr häufiges Phänomen. Diese zweite Dimension ist nicht nur eine Verdeutlichung der ersten Dimension, indem der öffnende Charakter der ersten beiden Takte und der schließende der folgenden betont wird, sondern sie enthält eigene musikalische Aussagekraft: Takt 1 öffnet sich als Halbbogen und läßt einen schließenden Halbbogen auf Takt 2 erwarten. Dieser öffnet jedoch erneut und schließt sich wider die metrische Grundgliederung mit Takt 3 zu einem Vollbogen zusammen, so daß die verbindende Wirkung der Wiederholung der Melodiefloskel aus Takt 2 deutlich wird.³² (Dieser Vollbogen ist auch in Takt 6/7 deutlich ausgeprägt.) Erst der schließende Bogen in Takt 4 stellt das Gleichgewicht wieder her.

Es gibt aber auch Fälle, in denen die Interpretation inegaler Zweiergruppen als Halbbögen nicht sinnvoll erscheint, etwa dann, wenn der Unterschied gering ist (z. B. Takt 1-4 auf Zweitaktenebene: als schließender Bogen interpretiert müßten die Takte 1-4 eine schließende Phrase darstellen) oder in Übergangspassagen, wo der eine der beiden Werte den letzten Ton einer Phrase mit dem ersten der folgenden verbindet. Dort scheint die Dauer dieses Zeitwerts sich oft lediglich nach der aus dem übergreifenden Tempoplan resultierenden verbliebenen Zeit zu richten, so etwa beim letzten Halbtaktwert im oberen Beispiel. Dieses Phänomen nenne ich *Supplementwert*.³³

Ein bedeutender Unterschied zwischen der Gestaltbildung in Zeit und Raum besteht in der *Zielgerichtetheit* der Zeit. Der Unterschied zwischen Anfang und Ende ist nicht dem zwischen links und rechts vergleichbar, wie die graphische Darstellung leider suggeriert. Insofern müßte die Gestaltbildung in der Zeit weniger mit der Struktur des fertigen Bauwerks als mit seinem sukzessiven Aufbau verglichen werden, bei dem das zuerst erstellte Gewölbe seinen Halt in sich finden muß, während die später erstellten Arkaden auf diesem ihre Stütze finden können. Daraus resultiert für die Tempogestalt, daß perfekte Elemente (Vollbögen) mehr am Anfang als am Ende stattfinden und daß schließende Halbbögen weitaus häufiger sind als öffnende.

Die Tempoarchitektur ist immer auf die Struktur des Notentextes bezogen. Dabei steht die metrische und rhythmische Struktur desselben an erster Stelle, aber auch melodische Beziehungen können von Bedeutung sein, wie die Bildung des Tempobogens auf Halbtaktenebene in Takt 2/3 deutlich machte. Ist die metrische Struktur kompliziert, kann die Tempoarchitektur wesentlich zur Verständlichkeit beitragen, indem sie beispielsweise eine Phrasenverschränkung durch das Ausbleiben oder den Abbruch des erwarteten schließenden Halbbogens auf dem Ende der ersten Phrase deutlich macht, ehe der Zuhörer aus der Komposition selbst den neuen Phrasenbeginn wahrnehmen kann.

Als Ganzes bildet die architektonische Tempogestalt ein mehrdimensionales System, dessen ästhetische Qualität in dem Grade seiner Komplexität bei gleichzeitiger Ausgewogenheit und sinnvoller Bezogenheit auf die Struktur des Notentextes liegt.

Exkurs 3: Die Schlagbestimmung in Reineckes Aufnahme und der Umgang mit der Ungenauigkeit der Aufnahmetechnik

In den bisher angeführten Beispielen war die Zeitgestalt, also die Ordnung der Taktschläge in der Zeit, als etwas fest Gegebenes angenommen worden. In Wirklichkeit ist die Zeitgestalt im stark arpeggierten Stil der Jahrhundertwende polyphon-komplex, da die Noten, die nominell in einem Akkord auf der gleichen Taktzeit stehen, nicht unbedingt gleichzeitig angeschlagen werden. Die Reduzierung der Zeitgestalt auf eine Abfolge von Schlägen ist daher in jedem Fall eine Vereinfachung.

Es ist eine entscheidende Frage, in welcher Weise diese Vereinfachung vorgenommen wird, d. h. auf welche Weise der Schlag bestimmt wird. Die traditionelle Musiklehre kennt grundsätzlich die beiden Möglichkeiten des Arpeggio auf oder vor dem Schlag. Im ersten Fall findet der Schlag seinen Platz auf der ersten (Baß-), im zweiten Fall auf der letzten (Melodie-) Note. Der extrem differenzierend arpeggierende Stil im Klavierspiel der Jahrhundertwende, wie er beispielsweise bei Paderewski und Grünfeld ausgeprägt ist, kennt jedoch so viele Möglichkeiten des Auseinanderschlagens, daß diese Differenzierung nicht hinreicht. Beispielsweise kann gleichzeitig der Baß vorgeschlagen und die Melodie nachgeschlagen werden, sodaß der Schlag auf einer der mittleren Akkordnoten angesetzt werden muß. Oft aber scheint das Arpeggio absichtlich dafür eingesetzt zu sein, dem Taktschlag eine gewisse Unschärfe zu geben, sodaß für diese Fälle die Definition der Zeitgestalt als Ordnung der Taktschläge in der Zeit grundsätzlich in Frage gestellt werden müßte.

Im Falle von Reinecke ist das Problem jedoch etwas weniger komplex, da er das Arpeggio (wenigstens in dieser Aufnahme) weniger differenziert behandelt als die oben genannten Pianisten und zudem authentische Aussagen belegen, daß er selbst die Melodie für maßgeblich hielt.³⁴

Diese Entscheidung hat jedoch zur Folge, daß in Fällen, wo eine Taktzeit keinen Melodieton aufweist, der Schlag nicht definiert ist. Das gilt zum Beispiel in den Takten 36 bis 38³⁵ für die zweiten Takthälften. Es wäre widersinnig, für diese Taktzeiten den Baß als maßgeblich zu nehmen, da dieser am Taktanfang nicht mit der Melodie gleichzeitig anschlägt. Die durch die Melodie definierte Zeitgestalt prägt an dieser Stelle also keine Halbtaktebene aus.

Eine Einbeziehung der Viertel- und Achtelebene in die Tempogestaltanalyse wäre an vielen Stellen (so z. B. auch in den ersten acht Takten) sinnvoll; die durch die Reproduktionstechnik bedingte Ungenauigkeit schließt jedoch eine differenzierte Bewertung kurzer Dauern aus. In den folgenden Skizzen sind jeweils drei Linien für jeden Metronomwert eingetragen (vgl. Bild VI ff.). Die mittlere, dick gezogene Linie zeigt dabei den Meßwert, während die äußeren, etwas dünneren Linien ein Vertrauensintervall anzeigen, in welchem der tatsächliche Metronomwert in Reineckes Spiel während der Aufnahme mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist.³⁶ Das bedeutet, daß zwei Meßwerte, deren Vertrauensintervalle sich überschneiden (z. B. die ersten beiden Halbtaktwerte in Bild VII), nicht mehr mit absoluter Sicherheit entscheiden lassen, ob die Zeitwerte in Reineckes Spiel wirklich verschieden waren.

Man sieht, daß die Ungenauigkeit sich mit zunehmender Kürze der Zeitintervalle stark vergrößert. Dieses würde schon im Bereich der Viertelwerte zu großen Interpretationsschwierigkeiten führen. Selbst auf Halbenebene muß die Ungenauigkeit gelegentlich berücksichtigt werden.

Die doppelte Beschränkung meiner Analyse, einerseits durch die ausschließliche Maßgeblichkeit der Melodie, andererseits durch den Ausschluß kleinerer Notenwerte, führt also notwendig zu einer Vergrößerung. Daß sich dennoch ein differenziertes Bild ergibt, läßt den hohen Grad künstlerischer Gestaltung in Reineckes Spiel ahnen.

IV. Analyse der Tempogestalt der Exposition

Ich beschränke mich bei der Analyse auf die Exposition, da sich an ihr alle wesentlichen Elemente der Tempogestalt dieser Aufnahme zeigen lassen. Die übergreifende Formbildung über den ganzen Satz läßt sich zudem an der Tempogestalt nicht oder wenigstens nicht mit den hier entwickelten Grundbegriffen nachvollziehen, während die Tempogestalt der Exposition noch deutlich als Einheit erkennbar ist.

Reinecke hat in der Exposition eine formale Umstellung vorgenommen, die sicherlich durch die Reduktion auf das Klavier bedingt ist.³⁷ Er verzichtet auf die Wiederholung der ersten 8 Takte als Tutti und spielt stattdessen die Takte 28 bis 35³⁸ vollstimmig wie den Klavierauszug eines Tutti. Man kann also auch sagen, er habe die Takte 9 bis 16, die er vorher ausgelassen hatte, anstelle der Takte 28 bis 35 eingesetzt. Dadurch bekommt die Exposition die gleiche Formdisposition wie die Reprise.

Folgendes Bild gibt einen Überblick über die Tempodisposition der ganzen Exposition, wobei im Verhältnis zu Bild V der Breitenmaßstab um den Faktor 4 gedrängt ist, der Höhenmaßstab jedoch unverändert gelassen. Als Tempoebenen sind die Halb- und Ganztaktenebene sowie die 2-, 4- und 8-Taktebene sichtbar gemacht.

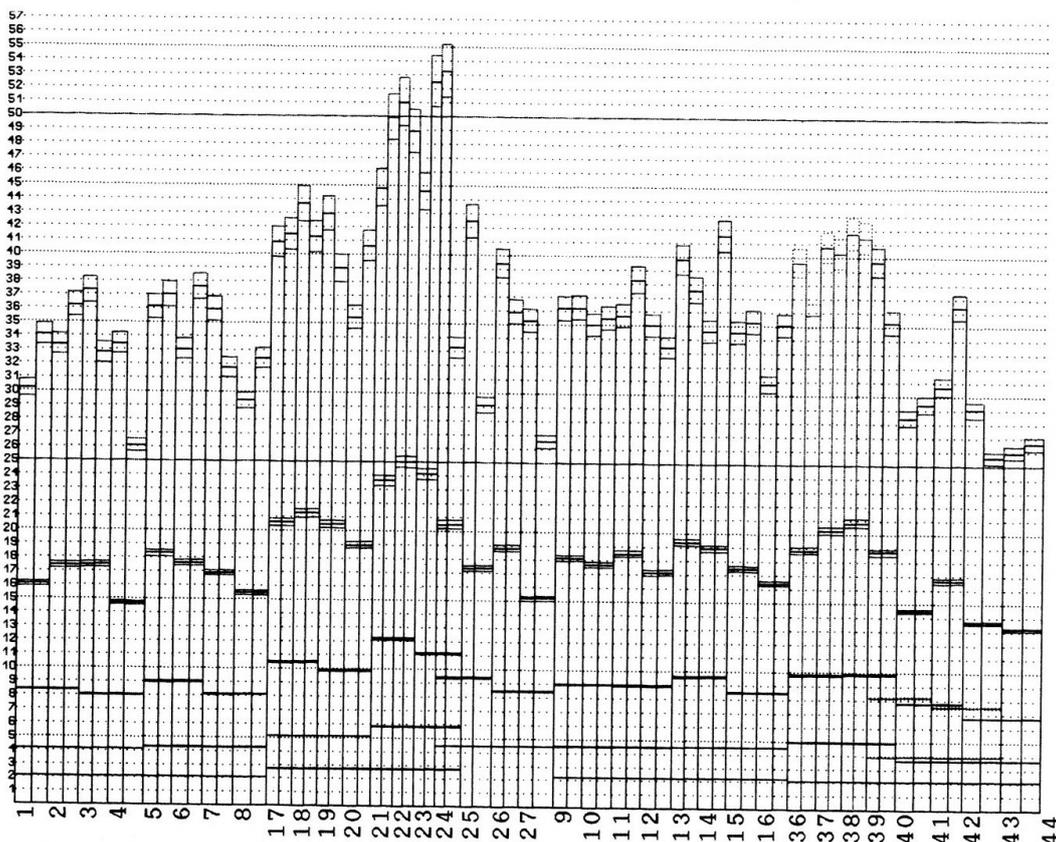


Bild VI: Gesamtübersicht über die Exposition

Oben haben wir bereits gesehen, wie die Formstruktur der Takte 1-8 mit den Mitteln der Tempoarchitektur dargestellt wird: Durch den Vollbogen über Takt 1-4, den schließenden Halbbogen über Takt 5-8, die Hervorhebung der melodischen Wiederholung in Takt 2/3 und Takt 6/7 sowie die Herstellung eines Ungleichgewichtszustands in Takt 2 und seine Auflösung in Takt 4. Ich empfehle, diese Elemente an der Überblicksskizze noch einmal nachzuvollziehen, auch um ein Gefühl für die Auswirkung der (im Grunde ja willkürlichen) Maßstabswahl auf den optischen Eindruck zu bekommen.

In den folgenden 11 Takten (17-27 nach NMA) kann man beobachten, wie eine verschachtelte metrische Struktur durch eine entsprechend komplexe Tempogestalt dargestellt wird.

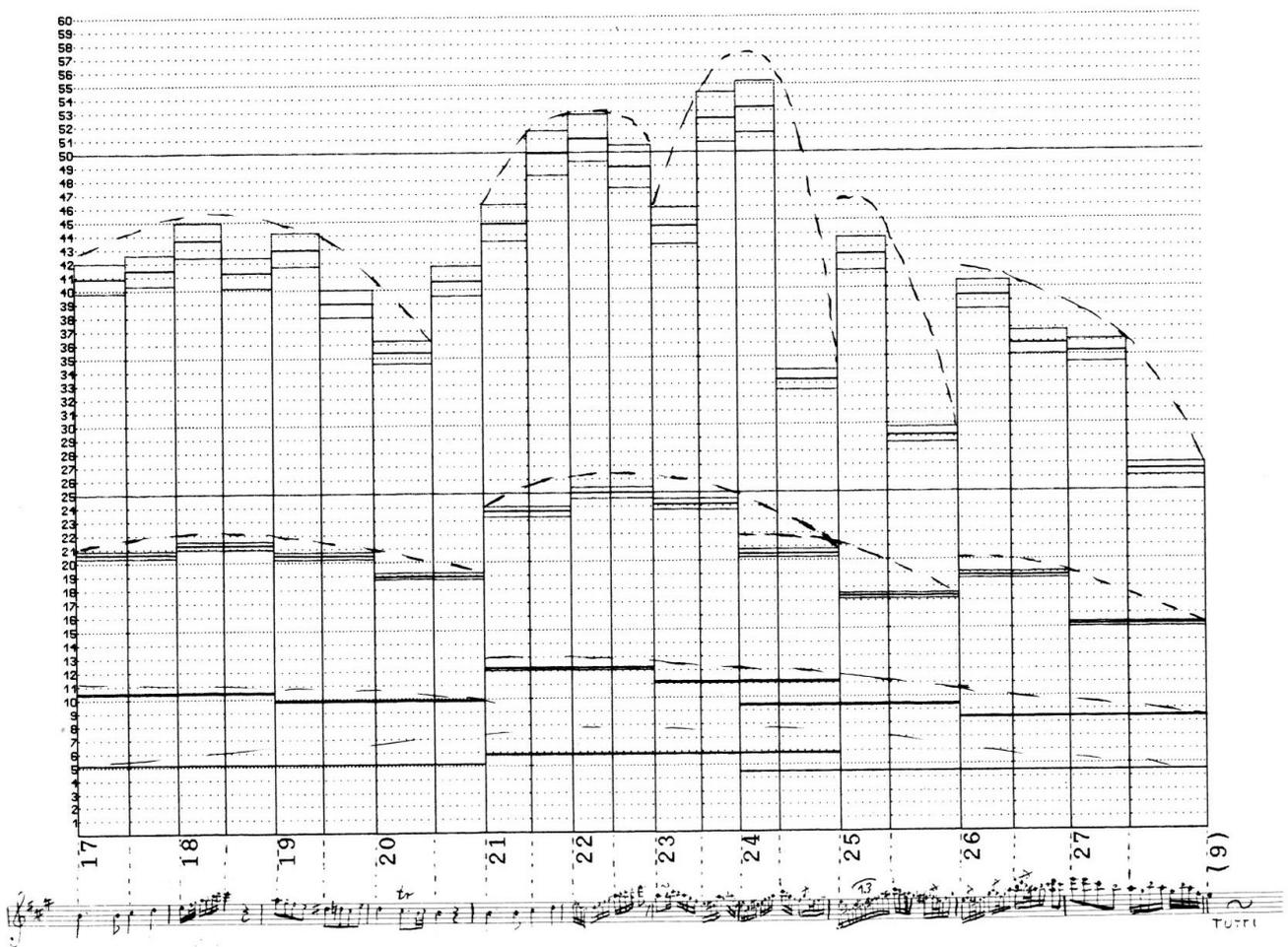


Bild VII: Takte 17-27

In der Graphik sind die Zwei- und Viertaktwerte so zusammengefaßt, wie es der formalen Struktur der 11 Takte entspricht: Die Takte 21-24 beginnen melodisch wie ein regulärer Nachsatz zu dem viertaktigen Vordersatz, und erst die Öffnung des Taktes 24 zur Wiederholung in Takt 25 verschiebt die metrische Struktur. Takt 24 ist also gleichzeitig letzter Takt des Viertakters 21-24 und erster Takt des Viertakters 24-27.

Auf Ganztaktebene wird diese Struktur mustergültig deutlich: die beiden viertaktigen Halbsätze werden durch fast identisch aussehende schiefe Vollbögen zueinander in Be-

ziehung gesetzt (der zweite ist nur deutlicher ausgeprägt als der erste), während die beiden Hälften des viertaktigen Abschnitts 24-27 als schließende Halbbögen parallel gestaltet sind.

Auch hier bietet die Halbtaktstruktur neue Aspekte: Während die ersten sieben Werte des ersten Viertakters einen Vollbogen ausprägen, also den Viertakter nicht weiter untergliedern³⁹ (der achte Wert ist ein typischer Supplementwert), gliedert sich der zweite Viertakter auf Halbenebene sehr deutlich in zwei Vollbögen, von denen insbesondere der zweite sehr stark ausgeprägt ist. Die Phrasenverschränkung wird auf Halbenebene dadurch verdeutlicht, daß die charakteristische stark ungleiche Einteilung des Taktes 24 (also ein extrem schließender Halbbogen) in Takt 25 in leicht abgeschwächter, aber immer noch sehr deutlicher Form wiederholt wird. Takt 26/27 schließlich stellen sowohl auf Halbtakt als auch auf Ganztaktebene einen schließenden Halbbogen dar.

Die Tempogestaltung auf Halbtaktebene differenziert also weit mehr als diejenige auf Ganztaktebene. Insbesondere zeigt sie, daß tatsächlich bei gleichbleibender Ganztaktgestaltung die Halbtaktgestaltung variieren kann, in den ersten beiden Viertaktern durch Gliederung in einen bzw. zwei Vollbögen, in den beiden schließenden Zweitaktern durch Gliederung in zwei bzw. einen Halbbogen. Dadurch entsteht auf der Halbenebene eine Phrasenverkürzung zum Höhepunkt von der Viertaktigkeit bis zur Eintaktigkeit mit anschließendem Rückgang zur Zweitaktigkeit.

Hinzu kommt ein übergeordneter Tempobogen über die ganze Phrase, der sich auf der Viertaktebene deutlich abzeichnet. Die Interpretation auf Zwei- und Viertaktebene ist hier zwar insofern etwas problematisch, als ein durchgehender Zwei- oder Viertaktpuls wegen der Phrasenverschränkung nicht vorhanden ist, aber die Tendenz des übergeordneten Tempos ist hier zu eindeutig, um übersehen werden zu können. Die Zweitaktebene zeigt eine Unterteilung des Formteils in 4+7 Takte, also Vorder- und verlängerten Nachsatz.

Die Tempogestalt weist in dieser Phrase somit vier voneinander unabhängige Dimensionen auf. Die "Polyphonie" der Tempoebenen geht hier sogar so weit, daß der Tempohöhepunkt der Halbtaktebene erst anderthalb Takte nach dem Tempohöhepunkt der Ganztaktebene stattfindet.⁴⁰

Diesen 11 Takten folgt das Orchestertutti der Takte 9-16 (Bild VIII). Hier fällt zunächst die Nichtgestaltung der ersten fünf halben Takte auf (die Abweichungen dort liegen sämtlich unter der Signifikanzgrenze). Noch ausgeprägter ist dies an der Hupfeld-Aufnahme zu beobachten: dort sind sogar die ersten sechs Ganztaktwerte praktisch gleich. Auch die Reprise zeigt den Effekt in beiden Aufnahmen. Ich erkläre mir dieses Phänomen mit dem virtuellen Solo-Tutti-Gegensatz: es ist allgemein bekannt und hinreichend belegt, daß Orchester im 19. Jahrhundert im Verhältnis zu Solisten sehr streng gespielt haben. Dieser Gegensatz, der dem Orchester die agogische Gestaltung (mindestens relativ) versagt, wird hier ausgenutzt, um den Orchestereffekt zu erreichen. In der Welte-Aufnahme geht Reinecke allerdings rasch zur gewöhnlichen Gestaltung zurück, wenn auch in - im Verhältnis zu Takt 1 bis 8 - etwas abgeschwächter Form.

Bezüglich der Ganztaktebene läßt sich im Prinzip dasselbe sagen, was bereits zu Takt 1 bis 8 gesagt wurde, mit Ausnahme der ersten beiden Takte, die durch die bewußte Nichtgestaltung beeinflusst sind. Die Halbtaktwerte sind jedoch wesentlich schwieriger zu interpretieren. Da die Viertel an dieser Stelle sehr ungleich behandelt werden (was sich deutlich hören läßt, was ich aber aus den oben genannten Gründen nicht mit in die Mes-

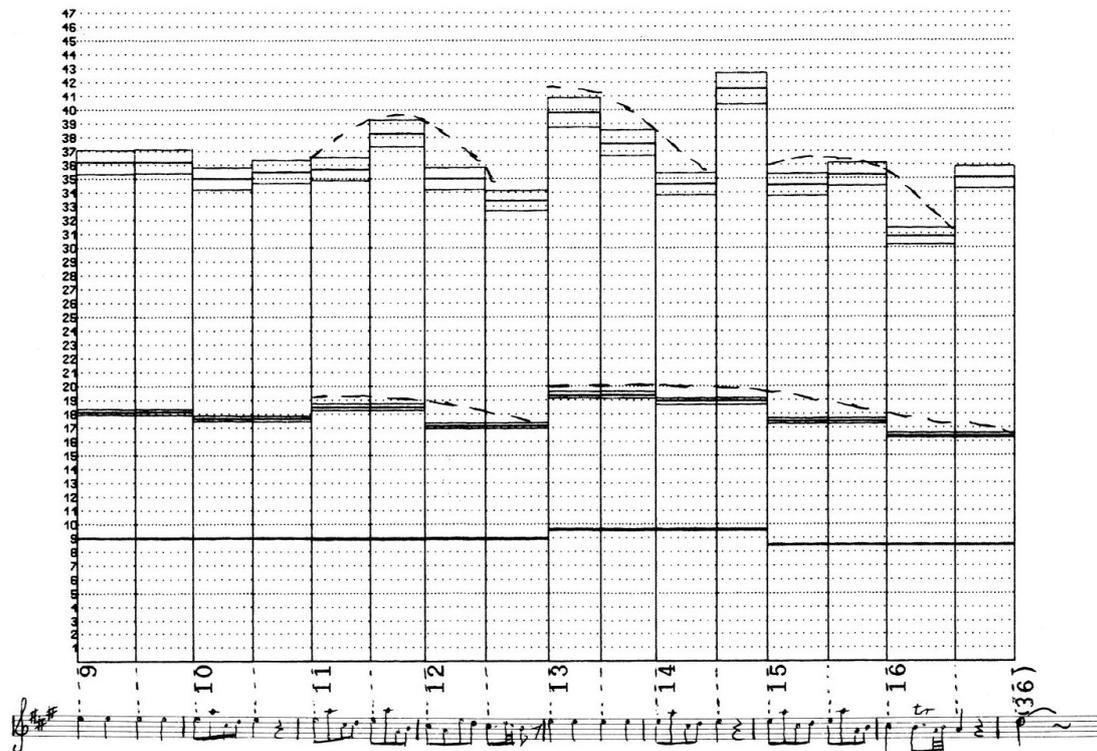


Bild VIII, Orchestertutti

sungen einbezogen habe), ist es möglich, daß die Viertelebene näheren Aufschluß geben würde. Es ist aber auch denkbar, daß hier wegen der orchestralen Fassung andere Tempogestaltungsprinzipien wirksam sind als an den anderen Stellen. Jedenfalls ist die Tempogestalt nicht zufällig, was dadurch bewiesen wird, daß einige auffällige Eigenheiten wie etwa die herausragend kurze zweite Hälfte von Takt 14 nicht nur hier, sondern auch an der Parallelstelle der Reprise und an beiden Parallelstellen der Hupfeld-Aufnahme auftreten, jedoch an keiner der "Solo"-stellen mit derselben Melodie.

Eine Interpretation dieser Stelle im Sinne meiner Prinzipien müßte die zweiten Takthälften von 14 und 16 als Supplementwerte auffassen und würde dann Takt 11/12 als Vollbogen, Takt 13/14 als schließenden Halbbogen und Takt 15/16 als halbschließenden Bogen (also einen Vollbogen mit wenig ausgeprägtem Anfangsaccelerando) bestimmen. Diese Interpretation ist jedoch musikalisch nicht sehr befriedigend und steht auch mit dem Höreindruck der Stelle nicht im Einklang.

Die Exposition schließt mit einer achttaktigen Coda, die noch einmal metrische Besonderheiten aufweist (Bild IX).

Ich habe in der zweitaktigen Einteilung zwei Versionen angegeben, da die Entscheidung vom Notentext her nicht eindeutig zu fällen ist. Einerseits ist die symmetrische Einteilung schon wegen der geraden Anzahl der Takte geboten, andererseits gibt die Wiederholung der Takte 39/40 einen Anhaltspunkt für eine metrische Synkopierung.

Diese Ambivalenz wird bei Reinecke durch das Zusammenwirken der Halbtakt- und Ganztaktebene deutlich. Der Achttakter beginnt auf Ganztaktebene mit einem mustergültigen viertaktigen Vollbogen, und der Anfang des zweiten Viertakters läßt eine Fortsetzung dieser regelmäßigen Gliederung erwarten. Stattdessen prägt sich jedoch eine Gliederung

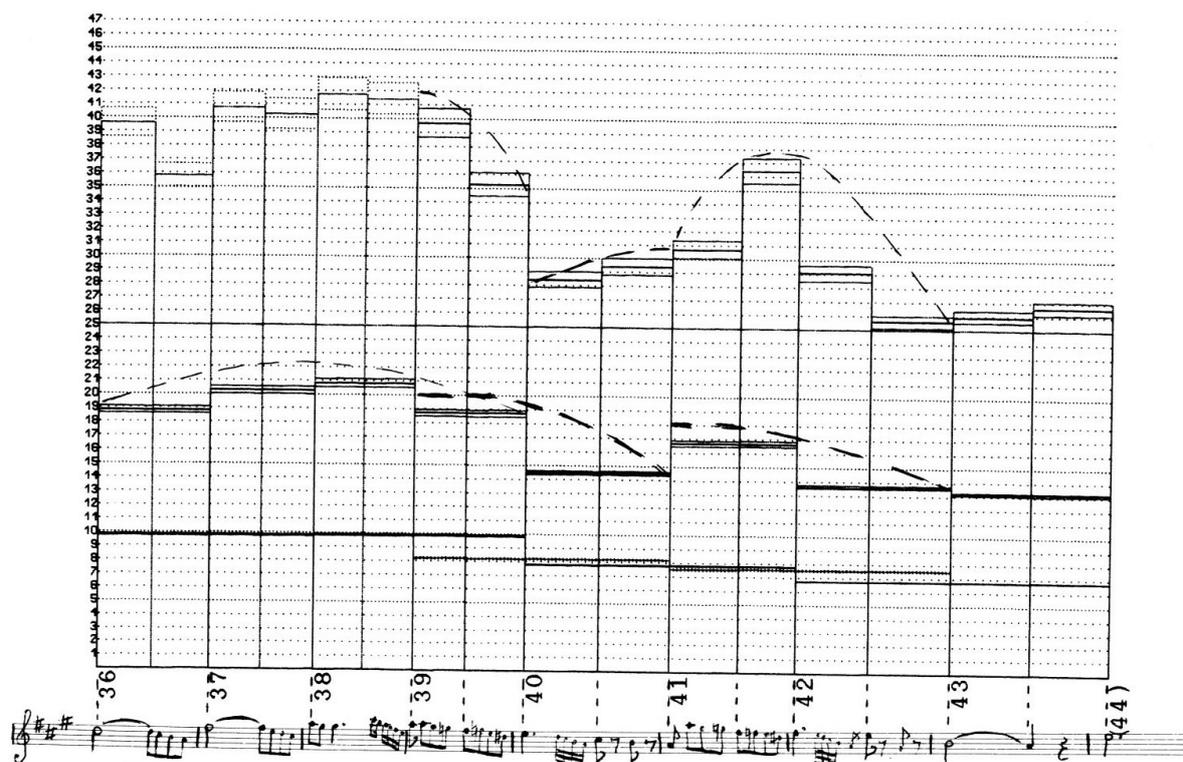


Bild IX: Takt 36-43, Ende der Exposition

derung der Takte 39 bis 42 in zwei schließende Halbbögen aus, durch die die Wiederholung der Melodie hervorgehoben wird. In der Halbtaktebene (die aus obengenannten Gründen erst ab Takt 39 definiert ist⁴¹) wird in Takt 39/40 noch die regelmäßige Version unterstützt, indem Takt 39 schließenden und Takt 40 öffnenden Charakter erhält. Dagegen wird in Takt 41/42 die formale Zusammengehörigkeit der beiden Takte durch einen Vollbogen unterstrichen. Was auf der Ganztaktebene nur undeutlich ausgeprägt ist - die allmähliche Durchsetzung der "synkopierenden" zweitaktigen gegen die regelmäßige viertaktige Gliederung - bringt die Halbtaktebene klar zum Ausdruck. Technisch interessant ist dabei, daß die musikalisch entsprechenden Takte 39/40 und 41/42⁴² auf Ganztaktebene in genauer Entsprechung, auf Halbtaktebene jedoch in entgegengesetzter Weise gestaltet sind. (Die Unzufälligkeit dieses Vorgangs beweist wiederum die Hupfeld-Aufnahme, in der sich die Struktur mit derselben Deutlichkeit ausprägt.)⁴³

Zum Abschluß wollen wir nun noch die Exposition als Ganzes auf den höheren metrischen Ebenen betrachten. Diese sind zwar in Bild VI bereits eingezeichnet, werden aber viel deutlicher sichtbar, wenn man auf die niedrigeren Ebenen verzichtet und den Höhenmaßstab stattdessen vergrößert. Daher ist die folgende Graphik vierfach überhöht, wobei oben die Zweitaktebene, in der Mitte die Viertaktebene und unten die Achttaktebene dargestellt ist. Wegen der Elftaktigkeit des zweiten Formabschnitts weist die Achttaktebene eine Lücke auf (Bild X).

Man sieht, daß sich auf den Ebenen höherer metrischer Werte nicht in derselben Weise geschlossene Bögen ausprägen wie auf den niedrigeren Ebenen. Dennoch läßt sich auf der Basis des Prinzips Anfang = langsam, Mitte = schnell, Ende = langsam eine Formbildung der gesamten Exposition erkennen. Dieses wird in den übergeordneten

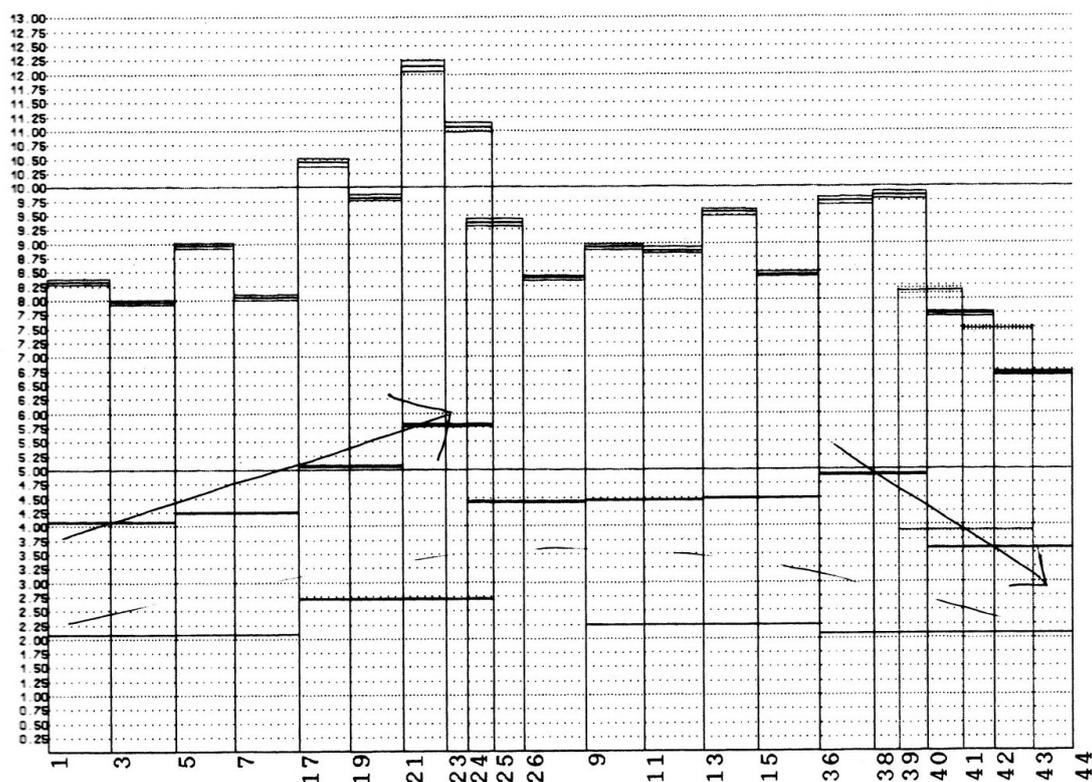


Bild X: Überblick über die Exposition, Zwei-, Vier- und Achttaktebene

Achttaktwerten (unterste Schicht des Bildes) am deutlichsten. Dadurch zeigt sich auch, daß die zunächst wie zufällig erscheinende Tempoabweichung zwischen dem achttaktigen Hauptthema in seiner Solo- (Takt 1-8) und Tutti- (Takt 9-16) -version für die Formbildung der Exposition wesentlich ist. Dementsprechend läßt sie sich auch in der Reprise und an beiden Parallelstellen der Hupfeld-Aufnahme nachweisen.

Die Viertaktebene weist eine gewisse Symmetrie durch ausgeprägtes Anfangsaccelerando und Schlußritardando auf. Dazwischen geschieht jedoch ein deutlicher Bruch (genau an der Stelle mit Phrasenüberschneidung, wo der Viertaktimpuls also kompositorisch verletzt wird), eine Phase mit gleichbleibendem Tempo. Obwohl diese symmetrische Gestalt mit erhöhtem Plateau in der Mitte sehr anschaulich ist, muß man fragen, ob die Tempoidentität zwischen Takt 24-27 und Takt 9-12 nicht zufällig zustande kommt, da die formale Funktion dieser Abschnitte wie der innere Tempoverlauf vollkommen verschieden ist. Immerhin weist die Hupfeld-Aufnahme aber die gleiche Übereinstimmung auf, wie sie sich überhaupt auf der Viertaktebene nicht signifikant von der Welte-Aufnahme unterscheidet.

V. Zusammenfassung und Ausblick

Das Tempo ist etwas seinem Wesen nach ständig Bewegtes. So wenig diese Erkenntnis neu ist - spätestens seit der Erfindung des Metronoms hat jeder musikalische Spieler diese Tatsache bei dem Versuch des Spiels nach Metronom erfahren -, so wenig Konsequenzen hat sie für das Reden über Agogik gehabt, und die Folge davon ist, daß Tempo-

gestaltung, jedenfalls in ihrer höheren Potenz, nach wie vor als etwas Unbeschreibbares gilt. Nach wie vor muß sich das musikalische, bewegte Tempo am unmusikalischen, metronomischen messen.

Um von dieser Vorstellung von Agogik wegzukommen, mußte ein wesentlicher Unterschied zwischen der physikalischen Geschwindigkeit und dem musikalischen Tempo aufgedeckt werden: das Tempo ist nicht kontinuierlich, sondern besteht aus einer Folge von Zeitintervallen. Diese Zeitintervalle organisieren sich in Reineckes Mozartspiel in Gestalten, die in einer Graphik, die als senkrechte Dimension den Reziprokwert der Länge des Zeitintervalls verzeichnet, als ganze und halbe Bögen erkennbar werden. Da die Intervalle als Ganze zueinander in Beziehung gesetzt werden, ist es möglich, daß sich auf Ebenen kürzerer metrischer Werte Tempogestalten ausprägen, ohne daß die Tempogestalten auf den Ebenen längerer Werte berührt werden.

Die Zeitgestaltung Reineckes konnte als außerordentlich plastisch erkannt werden, obwohl die Ebenen kurzer metrischer Werte aus technischen Gründen unberücksichtigt gelassen werden mußten und die Betrachtung sich auf die Melodiestimme beschränkte. Diese Plastizität ließ sich zudem bis in Details auf den formalen Aufbau der Komposition beziehen, sodaß verständlich wird, daß Reineckes Spiel von seinen Zeitgenossen als nicht willkürlich, sondern "streng objektiv" und "harmonisch" rezipiert wurde. Auch wenn unseren heutigen Ohren sein Klavierspiel unklar und wenig nachvollziehbar erscheint (dieser Eindruck verschwindet allerdings bei sehr häufigem Hören), muß daher anerkannt werden, daß seine Interpretation das "Klassische" - nämlich die maßvolle und schöne Ausgewogenheit und Einheit der Form - an Mozarts Musik hervorhebt.

Eine Weiterentwicklung der Interpretationsanalyse in dem Sinne, wie sie hier bezogen auf einen Teilaspekt der Gestaltung versucht wurde, wäre sehr zu wünschen. Sie sollte in der Ausbildung von Interpreten einen ähnlichen Stellenwert einnehmen, wie die Analyse von Kompositionen in der Ausbildung von Komponisten. Die Interpretationsanalyse führt zu einem besseren Verständnis der interpretatorischen Ausdrucksmittel und darüber hinaus meist auch zu einem besseren Werkverständnis.

Um nicht mißverstanden zu werden: Ich fordere nicht, daß heutige Interpreten sich das Ideal der Tempoarchitektur zueigen machen und eine konstruierte Tempogestalt willentlich erzeugen sollen, ebensowenig, wie der Komponist Bachsche Fugen analysiert, um (es sei denn übungshalber) selber solche zu komponieren. Es geht vielmehr darum, die eigene Interpretationskunst an der Meisterschaft bedeutender Vorgänger zu messen und neue Impulse für eine Weiterentwicklung zu bekommen. Als Lehrfach muß die Interpretationsanalyse zudem stets mit dem häufigen, auch gezielten und abschnittswisen Hören der betreffenden Aufnahme verbunden werden, um nicht als trockene Papierdisziplin, sondern als Anleitung zum lebendigen Musizieren verstanden werden zu können.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz ist die ausgearbeitete Version eines Vortrags, den ich 1991 am Freiburger Musikwissenschaftlichen Seminar hielt. Eine Fortführung der hier entwickelten Gedanken ist in meiner zwischenzeitlich fertiggestellten, aber noch nicht publizierten Dissertation zu finden.

2 *Von der Poesie des Klavierspiels*, München 1912, S. 31.

3 Ich bin mir bewußt, daß dieser Satz eine grobe Vereinfachung darstellt. Der Raum, den mir dieser Aufsatz gibt, gestattet jedoch keine differenzierte Auseinandersetzung mit der bisherigen Theorie, insbesondere auch

- nicht mit den wenigen, aber existierenden Ansätzen, die auf meine Behandlungsweise in dieser oder hingewiesen. (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg und St. Petersburg 1884.)
- 4 Als Studienobjekt für die mögliche Differenzierung in der agogischen Bezeichnung auf dieser Basis möge jener Hinsicht bezogen werden können. Auf den Reinecke-Schüler Hugo Riemann sei aber nachdrücklich etwa die Sonate Op. 1 von Alban Berg dienen.
 - 5 Die Aufnahme erschien auf CD unter dem Titel *The closest approach to 19th century piano interpretation [...] Welte-Mignon 1905/06* bei archiphon, ARC-106.
 - 6 Mit Dr. Robert Hill, Professor für historische Tasteninstrumente an der Musikhochschule Freiburg, veranstaltete ich im Sommersemester 1991 ein Seminar zum Thema "Schulen der Chopin-Interpretation vor dem ersten Weltkrieg: Die Welte-Mignon-Klavierrollen als Dokumente der Aufführungspraxis", das mich unter anderem zu dieser Arbeit angeregt hat.
 - 7 In meiner Dissertation finden sich einige Kriterien, anhand derer entschieden werden kann, welche musikalischen Strukturen vorzugsweise der Gestaltung durch Tempoarchitektur unterliegen.
 - 8 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Carl Reinecke. Sein Leben, Wirken und Schaffen*, Leipzig etc. [1892], S. 147.
 - 9 *Riemann-Lexikon*, 1.-4. Auflage 1882-1894, Artikel *Reinecke, Karl*.
 - 10 Kölnische Zeitung, 1851, zitiert nach Wasielewski, S. 143 (vgl. Anm. 8).
 - 11 Alfred Dörrfel in einer Kritik vom März 1876, zit. nach Wasielewski, S. 147 (vgl. Anm. 8).
 - 12 Wasielewski, S. 139 (vgl. Anm. 8).
 - 13 Ebd. S. 140.
 - 14 Die Attribute sind verschiedenen Kritiken entnommen, die meisten davon wiedergegeben in Wasielewskis Biographie (vgl. Anm. 8). Es sind nur solche ausgewählt, die sich wörtlich oder sinngemäß mehrfach finden.
 - 15 Neben dem im folgenden besprochenen und anderen Werken von Mozart spielte er eigene Kompositionen und Werke von Schumann und Beethoven ein.
 - 16 1895 wurde er seines Amtes als Gewandhausdirigent enthoben, da er selbst dem konservativen Leipziger Bürgertum nicht mehr tragbar erschien.
 - 17 Es fällt auf, daß sich auf den Welte-Mignon-Aufnahmen trotz aller individueller Unterschiede mit zunehmendem Alter der Pianisten eine Zunahme des Arpeggios und des Auseinanderschlagens deutlich abzeichnet. Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß das stark arpeggierte Spiel bis in die Cembalozeit zurückreicht und sich erst infolge der Entwicklung vom Hammerflügel zum modernen Instrument allmählich zurückentwickelte. (Dieses läßt sich auch aus aufführungspraktischen Quellen plausibel machen. Zum Abschluß kam diese Entwicklung eigentlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg.)
 - 18 Diesem entspricht die Benennung der Metronomzahlen in Schlägen pro Minute. Die wesentlich seltenere Auffassung des Wortes "Zeitmaß" als "Maß, das dem einzelnen Zeitwert zukommt" (so zum Beispiel implizit in August Leopold Crelle, *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag*, Berlin 1823) verdient allerdings wegen ihrer anderen theoretischen Implikationen auch einige Beachtung. (Als Beispiel sei nur erwähnt, daß Crelle konsequenterweise mit "Zunahme der Zeitmaßes" ein Ritardando meint.) Physikalisch sind die beiden Bezeichnungsweisen selbstverständlich äquivalent.
 - 19 Das Wort "Ordnung" hier wertneutral, im Sinne von "Anordnung" verstanden.
 - 20 Die Metronomzahl stellt nichts anderes dar als den Reziprokwert der Zeitdauer zwischen zwei Metronomschlägen. Somit wird in der Darstellung für jedes Zeitintervall diejenige Metronomzahl angegeben, bei der der Abstand zwischen zwei Schlägen genau diesem Zeitintervall entspricht. Um rechnerisch den richtigen Wert zu erhalten, muß die Zeitdauer in Minuten angegeben werden. Anschaulich: Beträgt die Metronomzahl 100, also 100 Schläge pro Minute, vergeht zwischen zwei Metronomschlägen genau $\frac{1}{100}$ Minute. Der Reziprokwert von $\frac{1}{100}$ ist 100, also genau die Metronomzahl, von der ausgegangen wurde.¹⁰⁰
 - 21 Ich werde im Folgenden auch für außerhalb der Metronomskala liegende Werte den Begriff des "Metronomstrichs" verwenden, um ein anschauliches Maß für Tempounterschiede zu haben. Der arithmetische Unterschied zwischen zwei Metronomzahlen läßt nämlich nicht auf ein festes Tempoverhältnis schließen. Beispielsweise ist "60" 50% schneller als "40", "120" jedoch nur 20% schneller als "100". Hingegen läßt sich aus dem Abstand in Metronomstrichen annäherungsweise auf ein Tempoverhältnis rückschließen. Die Metronomskala wird über ihre Grenzen hinaus sinngemäß durch Halbierung bzw. Verdopplung der bestehenden Werte erweitert. So bekommt man die Metronomzahlen zwischen 20 und 40 beispielsweise durch Halbierung der Zahlen zwischen 40 und 80.
 - 22 Zu den Ungenauigkeiten des Spiels kommen bei Klavierrollen-Aufnahmen noch durch den Produktionsprozeß bedingte Ungenauigkeiten, die hier für die Halbenwerte etwa mit einer Unschärfe von einem halben

- Metronomstrich zu Buche schlagen. (D. h., daß zwei um etwa einen halben Metronomstrich unterschiedliche Werte möglicherweise durch Zufall unterschiedlich sind.) Bei den auf längere Zählzeiten bezogenen Werten ist die Ungenauigkeit sehr viel geringer: bei den Ganztaktwerten etwa ein Viertel Metronomstrich und bei den Zweitaktwerten ein Achtel Metronomstrich. Daher sind die Tempounterschiede zwischen den Ganztaktwerten in den oben gezeigten acht Takten mit Ausnahme des sehr geringen Unterschieds zwischen Takt 2 und 3 alle signifikant. (Ein Viertel Metronomstrich entspricht im Bereich 16/17 einem absoluten Unterschied von etwa 0,2.)
- 23 Christoph Wagner, *Experimentelle Untersuchungen über das Tempo*, in: ÖMZ 1974, S. 589 ff. Bei dem Experiment ging es nicht um einen Test, wie genau Karajan in der Lage sei, ein Tempo einzuhalten, sondern lediglich um die Frage, wie genau die Tempi bei einer Idealwiedergabe nach Karajans Vorstellungen reproduziert würden. Der zitierte Fall trat in den Takten 3 bis 82 des zweiten Satzes der Siebten Symphonie von Beethoven ein. In anderen Abschnitten gab es wesentlich größere Tempoabweichungen, die aber zweifellos beabsichtigt waren.
- 24 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500, Dritter Theil*, Wien o.J. (1839), S. 26f. Der Vergleich zwischen der von Czerny beschriebenen Tempogestaltung und der Reineckeschen ist äußerst aufschlußreich.
- 25 Hermann Danuser, *Agogik als Mittel musiksprachlicher Darstellung. Über ein Kapitel aus Carl Czernys Vortragslehre*, in: *In rebus musicis. Festschrift Richard Jakoby zum 60. Geburtstag*, Mainz u. a. 1990.
- 26 Die Ganztaktwerte sind auf der mittleren Höhe der Graphik abzulesen.
- 27 Im oberen Teil der Graphik.
- 28 Im Gegensatz zu einer Phrase mit zögerndem Anfang und Schlußritardando in der herkömmlichen Vorstellung hat der Tempobogen nur *einen* Höhepunkt, weist also keine Passage gleichmäßigen Tempos auf.
- 29 Unter "höherer metrischer Ebene" verstehe ich eine Ebene mit längeren metrischen Werten. In der Graphik befinden sich die "höheren" Ebenen unten und die "niedrigeren" Ebenen oben.
- 30 Vgl. z. B. unten Bild VII, die beiden Bögen auf Halbenebene Takt 21-22 und 23-24, die infolge des viertaktigen Bogens auf Ganztaktebene nach links bzw. nach rechts geneigt sind.
- 31 Ein Tempobogen über acht metrische Einheiten würde einen Viererbogen auf der nächsthöheren Ebene determinieren, was dem Prinzip der größtmöglichen Unabhängigkeit der metrischen Ebenen widerspricht. Nur als seltener Fall von "Nichtgestaltung" einer metrischen Ebene - nämlich der niedrigeren im Verhältnis zur höheren - gibt diese Gestaltung einen Sinn.
- 32 Es ist bemerkenswert, daß die einfache Wiederholung der Melodie durch eine spiegelsymmetrische Tempogestalt wiedergegeben wird, sodaß dieselbe Melodie auf Halbenebene zum ersten Mal mit Accelerando und zum zweiten Mal mit Ritardando vorgetragen wird.
- 33 So weit ich beobachten konnte, tritt der Supplementwert stets nur auf *einer* metrischen Ebene auf, so auch in Takt 8 des Beispiels, wo sich der Ganztaktwert bereits organisch in den schließenden Halbbogen Takt 5-8 einfügt.
- 34 "Die rechte Hand soll nicht wissen, was die linke thut'. [...] Wenn die melodieführende Hand gerade, die andere aber ungerade Noten zu spielen hat - oder umgekehrt - so theile nicht die Melodie nach der Begleitung ein; die Melodie ist das Wesentlichste und ihr muss sich die Begleitung fügen. [...] Lass dich bei der Wahl des Zeitmaasses nicht durch eine Begleitungsfigur bestimmen [...], sondern suche, in welchem Tempo die *Melodie* charakteristisch und klar zu Gehör kommt." Carl Reinecke, *Rathschläge und Winke für die musikalische Jugend*, Leipzig u. a., o. J. [ca. 1892], S. 6f.
- 35 Taktzahlen nach der NMA. Notenbeispiel siehe Bild IX.
- 36 Zum Begriff des Vertrauensintervalls vgl. Jürgen Bortz, *Lehrbuch der Statistik*, Berlin u. a. 1979, S. 129 ff. Die von mir angegebenen Vertrauensintervalle stützen sich allerdings nicht auf eine strenge statistische Untersuchung, sondern geben die größten Abweichungen an, die ich bei mehreren Vergleichen zwischen verschiedenen Rollenkopien ein und derselben Aufnahme beobachtet habe. Daher kann im Gegensatz zum Vertrauensintervall der Statistik keine bestimmte Wahrscheinlichkeit angegeben werden.
- 37 Reinecke mußte den Satz Solo einspielen, da auf Klavierrollen eine Orchesterbegleitung nicht mit aufgenommen werden kann. Dennoch muß man nicht annehmen, daß er es widerwillig tat. Vielmehr hat Reinecke auch ohne Zwang in öffentlichen Konzerten als Zugabe langsame Sätze aus Klavierkonzerten in Solobearbeitung gespielt, besonders häufig diesen, und das selbst bei Anwesenheit eines Orchesters. (Vgl. Wasielewski, S. 146.) Reinecke hat die Solobearbeitung dieses Satzes auch veröffentlicht, in der schriftlichen Fassung die formale Änderung jedoch unterlassen.
- 38 Taktzahlen nach NMA, wie auch stets im Folgenden.

- 39 Der leichte Einbruch in Takt 18 liegt hart an der Signifikanzgrenze, könnte also durch Ungenauigkeit der Aufnahme zustande gekommen sein. Die Hupfeld-Rolle, bei der die Gestaltung dieses Viertakters ansonsten identisch ist, weist diesen Einbruch nicht auf. Faßt man diese leichte Unterteilung als Absicht auf, muß man mindestens feststellen, daß sie viel weniger ausgeprägt ist als vier Takte später.
- 40 Daß die komplexe Struktur nicht zufällig zustande kommt, zeigt der Vergleich mit der Hupfeld-Aufnahme, die alle beschriebenen Gestaltungsdetails ebenfalls aufweist, mit nur einer Ausnahme: Auf Ganztaktebene ist eine deutliche Unterteilung des zweiten Viertakters (Takt 21-24) in zwei schließende Halbbögen zu beobachten. Daß solche Differenzen aus dem Moment entstehen, ist zu vermuten; beide Möglichkeiten lassen sich sinnvoll interpretieren. Übrigens verhält es sich in der Reprise genau umgekehrt: hier zeigt die Welte-Rolle an der Parallelstelle zwei schließende Zweitaktbögen, die Hupfeldrolle jedoch einen geschlossenen Viertaktbogen auf Ganztaktebene.
- 41 Die dünn eingetragenen Halbtaktwerte in Takt 36-38 haben rein kosmetischen Charakter und stützen sich auf Meßwerte an der linken Hand.
- 42 Bei Reinecke - nur in der Welte-, nicht in der Hupfeld-Aufnahme - mit einer Auszierung versehen, wie aus den untergestellten Noten ersichtlich.
- 43 Aufschlußreich ist der Vergleich dieser Takte mit den auf Ganztaktebene sehr ähnlichen, auf Halbtaktebene jedoch völlig divergierenden Takten 21 bis 27 (oben S. 110). Die musikalischen Gründe für die Ähnlichkeit auf Ganztaktebene wie für die Divergenz auf Halbtaktebene liegen auf der Hand.