

3. Kapitel

Analysen

Die vier Welte-Mignon-Aufnahmen des Nocturnes op. 15,2 von Chopin aus dem Jahre 1905: Camille Saint-Saëns (1835-1921; Rolle Nr. 807), Xaver Scharwenka (1850-1924; Rolle Nr. 242), Raoul Pugno (1852-1914; Rolle Nr. 548) und Ferruccio Busoni (1866-1924; Rolle Nr. 441)

I Einleitung

Das Nocturne op. 15,2 von Chopin war das erste Stück, das von vier verschiedenen Pianisten auf Welte-Mignon-Rollen eingespielt wurde. Vorwiegend versuchte die Firma – wie es dem Denken der damaligen Zeit noch entsprach²⁴² – ein breites Spektrum an Kompositionen im Katalog vorweisen zu können, und die bedeutenden Namen der Pianisten wurden vor allem benötigt, um dem mechanischen Wunder musikalische Seriosität zu verleihen. Daher wurde eine Überschneidung der eingespielten Programme der Interpreten in der Regel vermieden, und es gibt nicht viele Werke, von denen schon in den ersten Jahren mehrere Vergleichsinterpretationen vorlagen. Nach Aussagen eines Werbeprospektes der Firma wurde jedoch bei einigen wenigen Werken bewußt versucht, von dieser Praxis abzuweichen und mehrere Vergleichsinterpretationen bereitzustellen (Siehe Abbildung Seite 267). Nach dem Katalog läßt sich nachvollziehen, daß das im Werbeprospekt als Beispiel angeführte Werk das erste ist, für das diese Idee verwirklicht wurde. Es handelt sich um das Fis-Dur-Nocturne op. 15,2 von Chopin, das bereits 1905 von vier Pianisten ersten Ranges aufgenommen vorlag. Später folgten noch weitere Chopin-Nocturnes in der Liste der Werke mit mehreren Vergleichsinterpretationen, was darauf schließen läßt, daß in dieser Zeit besonders die Interpretation von Werken dieser Gattung als Maßstab für die Interpretationskunst eines Pianisten galt.

Man muß unbedingt glauben, daß die mehrfache Einspielung eines Werkes planmäßig erfolgte, wie die Werbeschrift suggeriert. Denkbar ist natürlich, daß ein findiger Kopf hier nur die bestehende Tatsache einer mehrfachen Einspielung

242 Da die Möglichkeit einer künstlerisch annehmbaren mechanischen Aufführung von Musik noch vollkommen neu war, stand die Attraktion, bisher nur selten in Konzerten zu hörende Werke nun auch zu Hause hören zu können, zunächst im Vordergrund des Interesses.

werbewirksam auszunutzen verstand. Interessant ist für uns aber davon unabhängig, daß offensichtlich schon zu dieser Zeit an einen bis in die Einzelheiten differenzierten Interpretationsvergleich gedacht wurde, und daß bereits die Möglichkeit erkannt wurde, die Rollen optisch zu „lesen“ und aus dem Bild der Perforation Rückschlüsse auf die Interpretation zu ziehen.²⁴³

Es ist nicht unsere Absicht, einen Interpretationsvergleich zu machen, weil dieser, wie immer man ihn auch angeht, entweder die Unterschiede zwischen den Interpretationen oder die Beziehungen zwischen dem kompositorischen Werk und seiner klanglichen Realisierung hervorhebt, nicht jedoch die strukturellen Qualitäten der einzelnen Interpretation, die ihren ästhetischen Wert hauptsächlich konstituieren. Meine ursprüngliche Absicht bestand deshalb auch darin, Analysen einzelner Interpretationen unzusammenhängend nebeneinander zu stellen und lediglich zum Schluß die wichtigsten Ergebnisse zusammenzufassen. Daß es dennoch zu Analysen von vier Interpretationen desselben Werks kam, hat einen rein praktischen Grund: durch die Vermittlung von Prof. Dr. Robert Hill (Professor für alte Tasteninstrumente und historische Aufführungspraxis an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg) war es möglich, die Daten von fünf Rollen in digitalisierter Form zu bekommen. Die Firma Micro-W Distributing, Butler, New Jersey (USA) hatte die Daten mit einem elektronischen Leseverfahren in MIDI-Dateien umgeformt, so daß mir der Meßaufwand erspart blieb.²⁴⁴ Die fünf Rollen waren diese vier Aufnahmen des Chopin-Nocturnes, wobei die Aufnahme von Xaver Scharwenka in zwei verschiedenen Rollenkopien vorlag. Da die Rollenko-

243 Daß „jeder Spieler sich genau an die vorgeschriebenen Noten gehalten“ habe, darf man allerdings nicht wörtlich verstehen – nicht einmal in diesem kurzen Abschnitt, denn erstens spielt Busoni offensichtlich bei dem letzten sichtbaren Akkord der linken Hand einen zusätzlichen Ton, und zweitens ist natürlich die Frage berechtigt, ob es sich bei der Punktierung, die Busoni und Scharwenka auf dem zweiten Achtel des ersten Taktes in der rechten Hand ergänzen, nicht ebenso um einen Verstoß gegen die vorgeschriebenen Noten handelt wie bei der Dehnung des Auftaktes auf die doppelte metrische Länge bei Pugno, und streng genommen gehören ja auch die (nur von Pugno sinngemäß eingehaltenen) Pedalanweisungen zu den vorgeschriebenen Noten.

244 Ganz ohne Probleme war die Verwendung dieser Daten jedoch nicht. Statt sie als Längenwerte abzuspeichern, waren sie bereits in Zeitwerte überführt, was ja, wie im Teil A dieser Abhandlung dargestellt wurde, kein triviales Problem ist. Die hier zum ersten Mal veröffentlichten Ergebnisse meiner Forschung waren der Firma nicht bekannt. Ein geringes Problem wäre es gewesen, wenn die Umformung nach der Papiergeschwindigkeitshypothese erfolgt wäre, da dann die Zeitwerte proportional zu den cm-Werten gewesen wären. Die Firma ging aber (wie aus den Daten ersichtlich war) von einer Aufwicklung auf eine Walze und konstanter Walzengeschwindigkeit aus, jedoch vom falschen Walzendurchmesser. Dadurch waren die Werte erheblich verzerrt und unbearbeitet nicht verwendbar. Durch Vergleich der Werte mit exemplarischen Messungen auf den Rollen konnte der Verzerrungsfaktor ermittelt werden, und so konnten die Daten in cm-Werte rückverwandelt werden. Diese wurden dann nach der angegebenen Formel (S. 139) in der korrekten Walzengeschwindigkeitshypothese entsprechende Zeitwerte umgerechnet. Durch diese mehrfache Übertragung (möglicherweise mit einer Meßungenauigkeit des Digitalisierungsverfahrens verbunden) konnte eine gewisse Restverzerrung nicht ganz vermieden werden; eine Überprüfung durch Vergleich mit über die Länge der Rollen verteilten Kontrollmessungen ergab jedoch, daß diese so gering ist, daß sie für die Analyseergebnisse keine Rolle spielt.

prien lediglich zufällig voneinander abweichen, war es sinnvoll, aus den beiden Meßreihen einen Durchschnitt zu bilden, der der Interpretationsanalyse zugrunde gelegt wurde. Somit weisen die verwendeten Zeitwerte dieser Aufnahme eine gegenüber den anderen Aufnahmen etwas erhöhte Genauigkeit auf.

Diese vier Interpretationen nun zusammenhanglos nebeneinanderzustellen, wäre der Sachlage nicht angemessen gewesen. Ich habe die Gegenüberstellung jedoch (im Gegensatz zu einem Interpretationsvergleich) vor allem dazu verwendet, die selbständigen Strukturqualitäten einer jeden Interpretation hervorzuheben, und ich habe nicht versucht, bei jedem Aspekt, der an einer Interpretation aufgezeigt wurde, darzulegen, inwiefern sich die Darstellung der anderen Interpreten davon unterscheidet. In vielen Fällen erlauben die zahlreichen Graphiken dem an einem Vergleich interessierten Leser, die Unterschiede selbst aufzufinden.

Selbst wenn man ein Kunstwerk unter einem begrenzten Aspekt betrachtet, wie es die Fokussierung auf die Zeitgestaltung hier bedeutet, kann die Analyse nicht erschöpfend sein. Es wurde zwar versucht, wenigstens die äußeren Grundzüge der organischen Form möglichst ausführlich zu behandeln; die Analyse der Einzelheiten mußte jedoch auf ausgewählte Stellen beschränkt bleiben. Einführende Worte zu den Interpreten spare ich mir, da die wichtigsten Daten in den einschlägigen Musiklexika nachzulesen sind; vom interpretationsgeschichtlichen Standpunkt ist vielleicht von Belang, daß Raoul Pugno als Schüler des Chopinschülers Georges Mathias in einer direkten Traditionslinie zum Komponisten des Nocturnes steht und daß Camille Saint-Saëns, der älteste unter den hier behandelten Interpreten, noch fast ein Zeitgenosse Chopins ist. Eine genauere Untersu-

Zu nebenstehendem Bild heißt es in dem Werbeprospekt:

»Komponisten wie Grieg, Rich. Strauß, Saint-Saëns, Reger, Debussy, Ravel usw. haben eigene Kompositionen für Welte-Mignon gespielt. Von welchem unermeßlichem künstlerischem Wert ist es für die Nachwelt, diese Werke in der Interpretation des Komponisten selbst zu besitzen.

Wie interessant und lehrreich ist es auch für den Musikliebenden und Studierenden, die Auffassung desselben Stückes gespielt von verschiedenen Meistern hören zu können. Wir haben aus diesen Gründen verschiedene der schönsten, charakteristischsten Kompositionen von mehreren bekannten Künstlern spielen lassen und dabei ganz außerordentliche Resultate erzielt. Die Interpretation ist oft so verschieden, daß das auf der Papierrolle befindliche Notenbild sogar für das Auge wesentliche Abweichungen gegeneinander aufweist. Zur besseren Erläuterung dieser Tatsachen lassen wir hier die Anfänge der Notenrollen des bekannten Nocturne fis-dur Op. 15 Nr. 2 von Chopin in der Interpretation von Raoul Pugno, Saint-Saëns, Scharwenka und Busoni folgen; auf jeder Rolle ist die erste Phrase abgebildet, wie das Bild der Anfangsnoten zeigt.


Schon aus der verschiedenen Länge, welche diese Phrase auf jeder Rolle beansprucht, ist zu ersehen, wie verschieden das Tempo des Musikstückes genommen wurde, abgesehen von den großen rhythmischen Verschiedenheiten und der voneinander ganz abweichenden Pedalisierung.

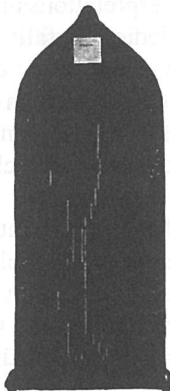
Dabei ist wohl zu beachten, daß jeder Spieler sich genau an die vorgeschriebenen Noten gehalten hat; der Unterschied im Notenbild resultiert einzig und allein aus der verschiedenen Interpretation derselben Noten.«

W E L T E - M I G N O N


CHOPIN,
Nocturne fis-dur Opus 15 Nr. 2
in der Auffassung vier verschiedener Künstler

Larghetto. (♩ = 40.)

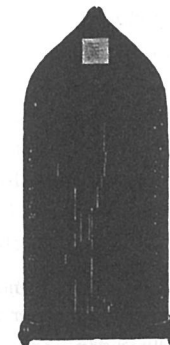




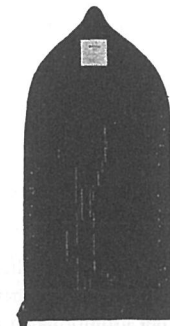
Gespielt von *Pugno*



Gespielt von *Saint-Saëns*



Gespielt von *Busoni*



Gespielt von *Scharwenka*

Aus einem Werbeprospekt der Firma Welte (nach 1928)

chung verschiedener Traditionslinien und eine Scheidung des Allgemeinen vom Individuellen bezüglich aufführungspraktischer Fragen scheint mir jedoch nur im Rahmen eines wesentlich größeren Kontextes möglich, dessen Erforschung größtenteils noch aussteht.

Als zusätzliches Quellenmaterial konnten akustische Einspielungen desselben Werks von Pugno (1903; reproduziert als CD: Pavillon Records, OPAL CD 9836) und Busoni (1922; reproduziert auf LP: IPA 104, New York 1976) herangezogen werden; verwendet wurden diese jedoch nur als Kontrollinstanz, insbesondere um zusätzliche Sicherheit über die Authentizität des vorausgesetzten Abspieltempos zu bekommen und um zu sehen, wie stabil die Strukturen bei verschiedenen, einige Zeit bzw. sogar viele Jahre auseinanderliegenden Aufführungen reproduziert werden. Außerdem wurde ein detaillierter Hörvergleich durchgeführt, bei dem Takt für Takt verglichen wurde, wie sich die Dynamik der Wiedergabe auf dem Freiburger Flügel zur auf der akustischen Aufnahme hörbaren Dynamik verhält. Das Ergebnis dieses Vergleichs war, daß die Grundstrukturen der dynamischen Gestaltung außer an Stellen, wo deutlich die Interpretationsauffassung gewechselt hatte²⁴⁵, bis in Einzelheiten übereinstimmten; lediglich fällt die Bewertung der sinnlichen Komponente, besonders bezüglich Feinheiten der klangfarblichen Gestaltung und Pianissimoschattierungen, trotz der schlechten Klangqualität deutlich zugunsten der akustischen Aufnahme aus. Da die Dynamik in den Analysen nicht berücksichtigt wurde, spielt das Ergebnis dieses Vergleichs für unsere weiteren Überlegungen keine Rolle.²⁴⁶

Wenn in den Analysen Notenbeispiele zu bestimmten Interpretationen gegeben werden, entsprechen die angegebenen Töne den gespielten. Abweichungen vom Notentext werden nicht extra erwähnt, da sie bei allen Pianisten zahlreich sind. Die gespielten Noten wurden zwar meistens nach dem Gehör transkribiert, aber stets nach der die Rollendaten enthaltenden Datei Ton für Ton überprüft, so daß abgesehen von nie auszuschließenden Schreibfehlern die Richtigkeit der Übertragung gewährleistet ist.

II Einige Beobachtungen an den vier Hauptgraphiken

Vor der weiteren Lektüre bitte ich, die hinten im Band enthaltenen Graphiken auszufalten und anhand der folgenden Erläuterungen einer ersten Betrachtung zu unterziehen.

Erläuterungen zu den vier Hauptgraphiken (I-IV)

Dargestellt ist die Tempogestalt der vier Aufnahmen von Saint-Saëns (I), Scharwenka (II), Pugno (III) und Busoni (IV) auf Halbtaktbasis, ausgedruckt mit dem Programm SKYLINE2. Der vollständige Notentext nach der Wiener Urtext-Edition ist ebenfalls im Anhang beigegeben. Dadurch soll dem Leser die Möglichkeit gegeben werden, eigene Studien an den Graphiken durchzuführen und die im Folgenden an Einzelgraphiken gezeigten Details gedanklich in die Hauptgraphiken einzuordnen. Alle Graphiken sind mit demselben Maßstab dargestellt, so daß Unterschiede in der Höhe der Balken und in der Breite der Gesamtgraphik auf Dauerunterschiede hinweisen. Um die Betrachtung nicht zu verwirren, wurden in allen Aufnahmen (bezogen auf den Notentext) dieselben Töne als Maßstab genommen und dieselben Zeitintervalle mit denselben Grautönen dargestellt, obwohl in manchen Einzelfällen aufgrund der individuellen metrischen Struktur jeder Interpretation eine leicht abweichende Darstellung angemessener gewesen wäre. Auf einige dieser Unterschiede wird im Text eingegangen. Hilfslinien zum Ablesen der genauen Dauerwerte wurden weggelassen, da es mehr auf die Betrachtung der Formverhältnisse ankommt, bei denen die Linien (besonders bei einer gleichzeitigen Verwendung von Grautönen) eher stören. Lediglich wurde am oberen Rand der Graphiken eine Linie markiert, die eine Dauer von 50 Sekunden bezeichnet. Da die vertikale Skala eine lineare Dauerskala ist, können die weiteren Linien leicht ergänzt werden; die Auflösung der Graphik in Bezug auf die Balkenhöhen ermöglicht, Unterschiede von 0,04 Sekunden zu erkennen, was gerade der Stanzgenauigkeit auf den Rollen entspricht.

Als maßgeblich für die Bestimmung der metrischen „Schlagzeiten“ galt in den Außenteilen die linke Hand, da deren gleichmäßige Bewegung auch für den Hörer am leichtesten die metrische Struktur hörbar macht. Dabei wurde der Anschlag des Baßtons gemessen, im Falle von Oktaven jedoch der obere Ton, weil Unteroktaven gelegentlich vorgeschlagen werden. Wo kein Baßton angeschlagen ist (wie z. B. auf der zweiten Hälfte des ersten Takts), war der oberste Ton der linken Hand maßgeblich bzw. wenn überhaupt kein Ton der linken Hand angeschlagen ist, der Melodieton der rechten Hand. Im Mittelteil war hingegen immer der obere Melodieton der rechten Hand maßgeblich, da diese dort eine sehr regelmäßige Bewegung aufweist. Der Beginn des letzten Halbtakts im Mittelteil wurde sinngemäß ergänzt (vgl. S. 261). Das Ende des letzten Taktes ist durch die Pedalaufhebung bestimmt. Der Auftakt am Anfang wurde weggelassen, da er keinen vollständigen Halbtakt darstellt.

245 Diese Stellen sind bei Busoni erheblich häufiger zu finden als bei Pugno, was durch den Zeitabstand der beiden Aufnahmen leicht erklärlich ist. Vergleiche demgegenüber aber die überraschenden Feststellungen bezüglich der großformalen Zeitverhältnisse auf S. 274.

246 In bezug auf die Regulierung des Pianissimo war der Freiburger Flügel zum Zeitpunkt der Überspielung in gutem, nicht jedoch in optimalem Zustand. Es sprechen jedoch auch viele prinzipielle Gründe dafür, daß die Qualität der Wiedergabe von klanglichen Feinheiten bei Reproduktionsklavieren im allgemeinen und Welte-Mignon im besonderen gewisse Grenzen nicht überschreiten kann, wie im technischen Teil ausführlich dargelegt wurde.

In Graphik I (Saint-Saëns) wurde zusätzlich die Länge zweier übergreifender Formabschnitte (Takt 1-16 und Takt 49-61) dünn eingetragen, nicht nur weil es das schnellere Tempo vom Raum her gestattet (in den anderen Graphiken hätte eine Darstellung dieser Werte eine Verkleinerung des Darstellungsmaßstabes notwendig gemacht), sondern auch, weil sich dort eine interessante Formbeziehung zeigt. In Graphik II konnte die Unterteilung von Takt 48 in Halbtakte nicht angegeben werden, da Scharwenka einen halben Takt ausläßt (vgl. S. 260). Fraglich ist in dieser Graphik auch die Unterteilung von Takt 61, da Scharwenka in diesem Takt ebenfalls eine Zweiunddreißigstelfigur der rechten Hand ausläßt; als maßgeblich wurde hier der Beginn des letzten Achtels, also das Cis der linken Hand, genommen (vgl. S. 281).

Bei der Bestimmung der zu metrischen Einheiten zusammenzufassenden Abschnitte wurde wo immer möglich das Prinzip der Zusammenfassung zweier metrisch gleichlanger Einheiten zu einer übergeordneten Einheit angewendet, so daß fast alle Balken einen halben, einen, zwei, vier, acht oder sechzehn Takte repräsentieren, was der hierarchischen Phrasenstruktur des Notentextes gut korrespondiert. Lediglich in Takt 49-57 wurden der Phrasenstruktur entsprechend jeweils einmal 3 (55-57), 5 (53-57) und 9 (49-57) Takte zusammengefaßt, und der Mittelteil von 24 Takten wurde zu einer Einheit zusammengefaßt. Gleiche Grautöne bedeuten gleiche metrische Dauer nach Maßgabe des Notentextes. Die beiden in Graphik I zusätzlich verzeichneten Abschnitte bestehen aus 16 bzw. 13 Takten. Der aus dem Schlußton bestehende letzte Takt wurde nicht als Bestandteil des letzten Abschnitts aufgefaßt, weil das Tempo des Schlußritardandos bei drei der vier Aufnahmen am Beginn dieses Taktes zum Stillstand kommt (vgl. S. 261).

Die folgenden Bemerkungen mögen dazu dienen, den Leser vor dem Studium der Analyse etwas vertrauter mit Chopins Komposition und dem Lesen dieser Graphiken zu machen. Es handelt sich zunächst nur um die Aufzählung verschiedener Beobachtungen an den Graphiken, die später in einen Zusammenhang gebracht werden. Ich empfehle, die Bemerkungen auch hörend an den Aufnahmen nachzuvollziehen.

Die äußeren Umriss der Graphiken (wir sehen hier von den durchbrochenen Linien in Graphik I ab und halten uns an die größten durch Schraffuren ausgefüllten Felder, die in allen Graphiken dieselben Formabschnitte bezeichnen) geben eine grobe Formübersicht und vermitteln gleichzeitig anschaulich die unterschiedlichen Zeitproportionen, in denen die einzelnen Formabschnitte in den verschiedenen Interpretationen zueinander stehen. Die ersten beiden Abschnitte stellen eine sechzehntaktige Periode dar, dessen Vorder- und Nachsatz jeweils eine satzartige Struktur (2+2+4 Takte) aufweisen. Der dritte, wiederum dieselbe Satzform aufweisende achttaktige Formabschnitt gehört bewegungsmäßig (durch die in den Grundzügen gleichbleibende Figur der linken Hand) und melodisch (durch die Anknüpfung an den Schluß der vorhergehenden Periode) noch zum ersten großformalen Abschnitt, erfüllt aber die Funktion einer Überleitung zum Mittel-

teil, da er von der Grundtonart weg moduliert und auf der Dominante zur Tonika-parallelende endet.

Der vierte Formabschnitt, ein durch die Tempoangabe „doppio movimento“ von dem Rest des Stücks abgegrenzter Teil mit eigener Thematik, besteht aus 24 Takten. Er beginnt in sehr regelmäßigem metrischen Aufbau (4+4)+(4+...), der jedoch zum Schluß des Formteils hin zunehmend unbestimmter wird. Die in der Graphik angegebene Gleichteilung in 8+8+8 Takte und deren Feinunterteilung ist am Schluß daher nicht mehr zwingend.

Der fünfte Formabschnitt bringt eine verzierte Reprise des ersten Formabschnitts, wobei das aus zwei Halbsätzen bestehende Thema auf einen Satz verkürzt, dessen Ende jedoch durch zweimalig gesteigerte Wiederholung des siebten Taktes bis zum Beginn des 10. Taktes hinausgezögert wird. Mit diesem 10. Takt beginnt jedoch schon die Coda, so daß der fünfte Formabschnitt metrisch die Länge von 9 Takten hat. Die Coda, die subtile Bezüge sowohl zum Thema als auch zum Mittelteil aufweist, besteht abgesehen von der Schlußnote (s. o.) aus vier Takten.

Für die äußere Tempogestaltung ist zu bemerken, daß die Aufnahme, die am langsamsten beginnt (Pugno, Graphik III), die zweitkürzeste ist; die Dauer von Takt 17 bis zum Ende ist sogar nur unwesentlich länger als die Dauer des entsprechenden Abschnitts der Aufnahme von Saint-Saëns (Graphik I), die doppelt so schnell beginnt.

Wie aus den Graphiken leicht ersichtlich, nimmt der Mittelteil (Takt 25-48) sowohl seiner Stellung als auch seinem Anteil an der Gesamtdauer nach verschiedene Positionen in den einzelnen Interpretationen ein. Am deutlichsten wird der Unterschied beim Vergleich zwischen Graphik I und III (Saint-Saëns und Pugno): bei Saint-Saëns hat er fast eine zentrale Position und braucht nahezu ebensoviel Zeit wie das ganze sechzehntaktige Thema, während er bei Pugno kürzer ist als jeder der Halbsätze des Themas und weit von der zentralen Position entfernt. Ähnlich groß sind auch die Unterschiede in den Zeitproportionen zwischen Reprise und Coda: in Graphik I und IV (Saint-Saëns und Busoni) nehmen die vier Takte der Coda so viel Zeit in Anspruch wie die fünf vorhergehenden Takte, bei Scharwenka jedoch erheblich weniger als die drei vorhergehenden Takte. Die Länge der Schlußnote entspricht bei Scharwenka (Graphik II) den zwei vorhergegangenen Takten, bei den anderen Pianisten jedoch jeweils dem vorhergegangenen Halbtakt.

Die neuntaktige Reprise steht in Graphik III und IV (Pugno und Busoni) im zeitlichen Gleichgewicht mit den achttaktigen Halbsätzen des Anfangsteils, während in den anderen beiden Graphiken ein solches Gleichgewicht nicht besteht. Auch die Dauerverhältnisse der drei achttaktigen Abschnitte des Anfangsteils sind sehr unterschiedlich ausgeprägt, wobei die Aufnahme von Pugno (Graphik III) stark von den anderen Aufnahmen abweicht, indem der Überleitungsteil erheblich kürzer dauert als die Halbsätze des Themas.

Sieht man sich die Gestaltung auf den nächstniedrigeren metrischen Ebenen an, fällt auf, daß alle Pianisten ab Takt 17 deutlich schneller spielen. Die genauere Betrachtung der unteren Ebenen zeigt jedoch, daß diese Tempoänderung in unter-

schiedlicher Weise abläuft, von einem auf allen Ebenen sichtbaren Sprung (Graphik II, Scharwenka) bis zu kompliziert vermittelten Formen (Graphik III und IV, Pugno und Busoni). Auch die übergeordnete Tempobogenform des Mittelteils auf der Zwei- und Viertaktebene (die sich in der SKYLINE2-Graphik als „Wannenform“ darstellt) ist offensichtlich ein allgemeines Phänomen; lediglich bei Scharwenka findet sich das Anfangsaccelerando nur sehr schwach ausgeprägt, so daß es auf der Viertaktebene nicht mehr erkennbar ist. Bei Pugno (III) läßt sich diese Tendenz noch bis zu den kleinsten Werten verfolgen, während Busonis Aufnahme (IV) in den kleinen Werten eine sehr viel unregelmäßigere Einteilung aufweist. Ähnliches läßt sich auf den beiden untersten Ebenen in der viertaktigen Coda beobachten, wobei hier die Aufnahme von Scharwenka den „perfektesten“ Bogen aufweist.

Die Betrachtung der Tempoflexibilität auf den drei untersten angegebenen Ebenen ergibt, daß es Passagen mit sehr geringer Flexibilität gibt (Saint-Saëns (I) am Anfang, Scharwenka (II) in Überleitung und Mittelteil), solche mit vielen kurzfristigen Schwankungen (alle Pianisten in der Reprise), solche mit vorwiegend kontinuierlichen langfristigen Tempoänderungen (Pugno (III) und Saint-Saëns (I) im Mittelteil) und solche, wo beides verbunden ist (Busoni (IV) im Mittelteil). Bei allen Pianisten außer Busoni zeichnet sich in Vordersatz, Nachsatz und Reprise des Themas eine zunehmende Tempoflexibilität ab.

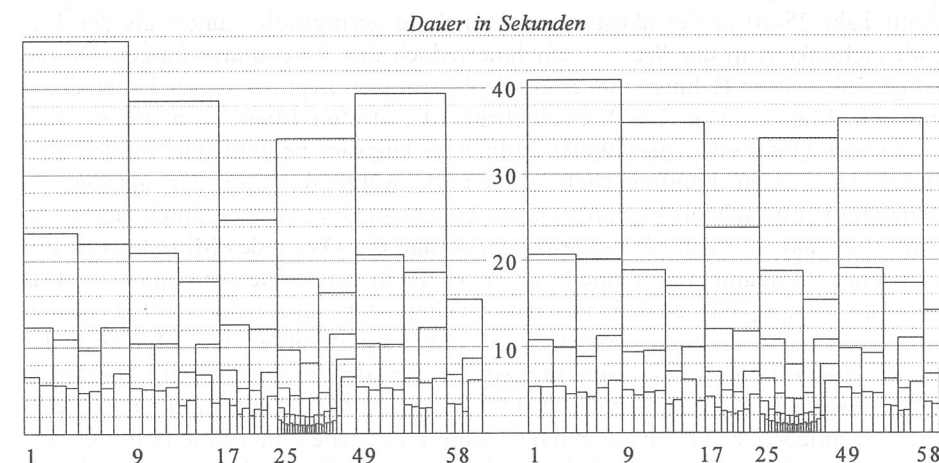
III Vergleich der Welte-Aufnahmen von Pugno und Busoni mit den akustischen Aufnahmen derselben Pianisten (1903 bzw. 1922)²⁴⁷

Dieser Vergleich hat abgesehen von dem analytischen Interesse noch eine besondere Bedeutung, da mit ihm letzte Zweifel an der Authentizität der Zeitwerte auf Welte-Rollen ausgeräumt werden können. Da akustische Aufnahmen in ihrer Zeitgestaltung nicht wesentlich verzerrt sein können (andernfalls würden merkbare Änderungen in der Tonhöhe auftreten), sind sie eine gute Kontrollinstanz. Natürlich kann nicht erwartet werden, daß zwei zu verschiedener Zeit entstandene Aufnahmen vollkommen übereinstimmen. Würde man jedoch bei mehreren Vergleichen feststellen, daß Welte-Rollen systematisch schneller oder langsamer als akustische Aufnahmen sind, wie in der Literatur gelegentlich behauptet wird²⁴⁸, oder daß die Grunddaten der Zeitgestaltung in sonst einer signifikanten Weise systematisch abweichen, müßte die Glaubwürdigkeit der Welte-Rollen in Frage gestellt werden.

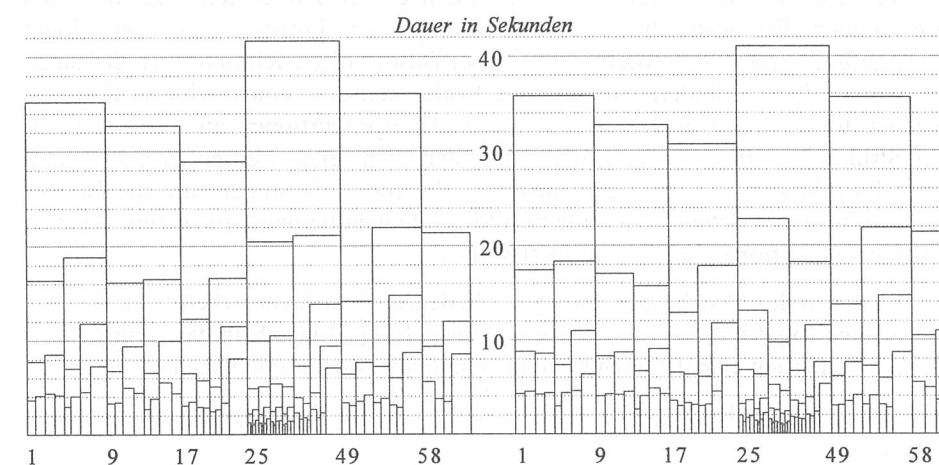
Die akustischen Aufnahmen wurden nach dem vereinfachten Verfahren vermessen, bei dem während des Anhörens der Schallplatte eine Computertaste rhythmisch betätigt wird (vgl. S. 257, Fußn. 240). Das Verfahren ist für unsere

Zwecke genau genug, denn selbst wenn wir annehmen, daß die Abweichung vom tatsächlichen Wert im Einzelfall bis zu 0,2 Sekunden betragen kann (in der Regel wird sie darunter liegen), wird die Zeitdisposition im Großen, die hier zur Betrachtung ansteht, davon nicht wesentlich betroffen.

In den beiden folgenden Graphiken sind die Meßreihen einander jeweils direkt gegenübergestellt: oben Pugno, unten Busoni, links die akustischen, rechts die Welte-Mignon-Einspielungen. Der besseren Vergleichbarkeit halber sind zahlreiche Hilfslinien für die Ablesung der Dauern in Sekunden eingetragen. Die kleinste angegebene metrische Einheit ist der ganze Takt. Die Schlußtöne sind weggelassen, da sich ihre Dauer auf den Schallplatten schlecht genau bestimmen läßt.



Graphik 21: Akustische (links) und Welte-Mignon-Aufnahme (rechts) von Pugno



Graphik 22: Akustische (links) und Welte-Mignon-Aufnahme (rechts) von Busoni

247 Die genauen diskographischen Angaben finden sich auf Seite 268.

248 Meines Wissens stützen sich alle Verfasser, die derartiges behaupten, auf existierende Schallplattenüberspielungen, von denen viele tatsächlich erheblich zu schnell oder zu langsam sind.

Geradezu erstaunlich ist die Übereinstimmung der äußeren Formproportionen bei Busoni, besonders wenn man bedenkt, daß zwischen den Aufnahmen eine Zeitspanne von 17 Jahren liegt. Die Dauer der großen Formteile weicht meist kaum merklich voneinander ab; nur in einem Fall (Takt 17-24) ist die Abweichung größer als eine Sekunde. Zudem gehen die Abweichungen in verschiedene Richtungen, so daß kein Grund besteht, das angenommene Abspieltempo der Rolle zu bezweifeln. (Eine Abweichung von 3%, die geringer ist als der Spielraum zwischen den verschiedenen Angaben auf Skalarollen, vgl. S. 42, würde bereits eine systematische Abweichung von einer Sekunde bei allen großen Formteilen verursachen.) Umso interessanter ist, daß sich die Zeit *innerhalb* der Formteile an einigen Stellen signifikant verschieden verteilt. So ist im Mittelteil der Formabschnitt Takt 25-40 in der akustischen Aufnahme geringfügig kürzer als der folgende Achtakter, in der Welte-Aufnahme jedoch fast 5 Sekunden länger. Da die Meßgenauigkeit im Rahmen von Sekundenbruchteilen liegt, ist dieser Unterschied erheblich. Man sieht an der Viertaktebene (der dritten Ebene von unten), daß Busoni den Mittelteil in der Welte-Aufnahme langsam beginnt und in den folgenden 16 Takten kontinuierlich acceleriert, während er in der akustischen Aufnahme sofort schnell beginnt. Dieser Unterschied wird aber durch das *ritardando* vor Takt 49 mehr als aufgewogen, so daß die Dauer des Mittelteils in der akustischen Aufnahme sogar eine Spur länger als in der Welte-Aufnahme ist. Das schnellste Tempo, wie es sich auf der Zweitaktebene abzeichnet, ist in beiden Aufnahmen nicht merklich verschieden. Weitere signifikante Unterschiede in der inneren Zeitaufteilung, die sich in den Dauern der großformalen Abschnitte wieder ausgleichen, finden sich in Takt 9-12 und 58-61. Dem direkten Hörvergleich erschließen sich noch zahlreiche andere erhebliche Unterschiede in der Detailgestaltung, besonders bezüglich Rhythmik und *Rubato*, aber auch bezüglich Textvarianten.

Vielleicht ist die Übereinstimmung in den großen Dimensionen zufällig. Ich halte jedoch für wahrscheinlich, daß die großen Proportionen von einem „Formgefühl“ gesteuert werden, das sich bei Busoni offensichtlich über die lange Zeitspanne nicht verändert hat. Für das Vorhandensein eines solchen Formgefühls ist die sinnvolle Bezogenheit genauer Dauerproportionen auf die musikalische Struktur der beste Beweis, wie wir später noch sehen werden (S. 288 f. und 296.). Es gibt zudem gerade bei Busoni zahlreiche Äußerungen, die die Bedeutung großformaler Proportionen für sein Musikdenken betonen. In seinem Aufsatz *Von den Proportionen* heißt es beispielsweise:

»Auf daß die Absicht „zur höchsten Überlegenheit sich entwickle“, ist die Ergründung der Proportionsgesetze vonnöten. [...] [...] innerhalb der Form ist die Proportion eine der strengsten und empfindlichsten Forderungen.«²⁴⁹

und – was sich vielleicht nicht nur, aber auch auf die Zeitproportionen beziehen mag –:

249 In: Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 358.

»Gefühl im großen verwechseln Laie, Halbkünstler, Publikum (und leider auch die Kritik!) mit Mangel an Empfindung, weil sie nicht vermögen, größere Strecken als Teile eines noch größeren Ganzen zu hören.«²⁵⁰

Bei Pugno ist die Abweichung zwischen den beiden Aufnahmen größer. In der akustischen Aufnahme ist die Dauer der großformalen Abschnitte mit Ausnahme derjenigen des Mittelteils überall deutlich verlängert, und zwar um 4-11%. Da kein Grund mehr besteht, an der Authentizität des Abspieltempos zu zweifeln, muß angenommen werden, daß die Abweichung auf unterschiedliches Spiel bei den Aufnahmen zurückzuführen ist. Unter dieser Annahme kann man konstatieren, daß weniger absolute Tempi als Temporelationen reproduziert werden, und diese werden vor allem dort reproduziert, wo sich musikalisch sinnvolle Bezüge ergeben. So stehen alle auf das erste Thema bezogenen Formteile in beiden Aufnahmen sehr genau im selben Verhältnis zueinander; das Verhältnis dieser Teile zum Mittelteil (der in der akustischen Einspielung nicht langsamer gespielt wurde) ist jedoch ein anderes. Erst auf der Eintaktebene ergeben sich erhebliche Abweichungen in den Relationen, für die offensichtlich die bei Busoni getroffene Feststellung zutrifft, daß sie sich innerhalb größerer Einheiten ausgleichen.

IV Die musikalische Bewegung in den vier Interpretationen

Die musikalische Bewegung, die Qualität der vorherrschenden Bewegungsassoziation also (S. 179), zu bestimmen, ist eine der ersten Aufgaben der Zeitgestaltungsanalyse. Ob sich eine musikalische Bewegung überhaupt ausprägt, wie konstant sie beibehalten wird und wieviele Ebenen in der Bewegungshierarchie durch sie bestimmt werden, kann von Fall zu Fall stark variieren. Da sie eine rezeptive Kategorie ist, ist die musikalische Bewegung nicht ausschließlich durch die Struktur der analysierten Aufnahme bestimmt; die Analyse hat natürlich vorwiegend den Teil zu bestimmen, der ihr aus strukturellen Gründen zukommt und deshalb gewissermaßen allgemeingültig ist.²⁵¹

Die Bestimmung der musikalischen Bewegung ist hier nicht sehr schwierig, weil in den beiden sich gegenüberstehenden Formhauptbestandteilen – dem Thema (Takt 1-16) mit Entwicklungsteil (Takt 17-24) und Reprise (Takt 49-57) und dem Mittelteil (Takt 25-48) – jeweils die eine Hand eine sehr beständige und wohlstrukturierte Bewegung ausführt, also im Sinne unserer Theorie einen musi-

250 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite, erweiterte Ausgabe, Leipzig o. J., S. 28.

251 Allgemeingültig heißt nicht unbedingt allgemein nachvollziehbar, bezeichnet also nicht sozusagen die Schnittmenge aller subjektiven Urteile. Vielmehr gehört zur intuitiven Erfassung dieser Aspekte etwas, was man mit dem etwas vagen Begriff des Stilgefühls zu beschreiben versuchen könnte. Zur richtigen Erfassung der musikalischen Bewegung einer Interpretation bedarf es ebenso des geübten Hörers wie etwa zur richtigen Erfassung einer kompositorischen Struktur.

kalisch-materiellen Zyklus, der eine Bewegungsassoziation erzeugt und aufrecht erhält. Lediglich die Coda enthält ein kleines Problem, wie wir sehen werden.

Im ersten Formteil und in der Reprise ist es die linke Hand, die das Metrum vorgibt. Die gleichmäßige Baßfigur legt durch ihre Struktur eine Zyklushierarchie in drei Ebenen (Achtel-, Viertel- und Ganztaktebene) eindeutig fest. Hinzu kommt ein dem symmetrischen Formaufbau der Komposition entsprechender zwei-, vier- und achttaktiger Rhythmus, dessen Betonung jedoch ambivalent ist und sowohl (wie an der Art der Tempobogengestaltung auf der Halbtaktebene manchmal deutlich sichtbar²⁵²) von den Pianisten nicht überall gleich aufgefaßt wird, als auch von ein und demselben Pianisten teilweise im Verlauf des Stückes geändert wird. Als musikalische Bewegung im eigentlichen Sinne wollen wir daher nur die drei durch die Baßfigur bestimmten Ebenen bezeichnen. An den meisten Stellen ist der musikalisch-materielle Zyklus der linken Hand so einfach und vorhersehbar, daß auch erhebliche Freiheiten in der agogischen Gestaltung die Zuordnung der metrischen Zeiten zu den Tönen nicht gefährden. Wie stark dabei die Abweichungen in der Zeitdauer der einzelnen Achtel sein können, ohne daß deshalb dem Hörer die metrische Struktur unklar würde, zeigt die Darstellung der linken Hand in den Takten 17-23 nach der Aufnahme von Busoni. (Darstellung nach SKYLINE2. Die Notenzeile zeigt die von Busoni gespielten Töne. Für die Zeitbestimmung maßgeblich war in diesem Falle bei den Baßoktaven jeweils der oberste, bei den Akkorden der unterste Ton. Daß dies wenigstens in den Fällen, in denen deutlich arpeggiert wurde, die richtige Wahl ist, zeigt die Art der Koordination mit der rechten Hand.)

Die Zeitpunktverteilung alleine könnte keinesfalls zur Wahrnehmung einer kontinuierlichen Achtelbewegung führen. Einigermaßen gleichmäßig ist die Zeiteinteilung lediglich in den ersten anderthalb Takten des dargestellten Abschnitts. Hingegen sind beispielsweise die letzten zwei Achtel in Takt 20 doppelt so schnell wie die vorhergehenden Achtel (rein äußerlich und ohne den Kontext wäre es naheliegend, den Takt als 3/8-Takt mit zwei Achteln und zwei Sechzehnteln zu interpretieren), und in der zweiten Takthälfte von Takt 21 und der ersten Takthälfte von Takt 22 sind die zweiten Achtel jeweils mindestens doppelt so lang wie die ersten. Neben der Logik des musikalisch-materiellen Zyklus ist es hier allerdings auch die gleichmäßige Dauer der Ganztakte, die die Auffassung erleichtert.²⁵³

252 In den Hauptgraphiken in der untersten Ebene. Dort zeichnen sich stellenweise regelmäßig Viererbögen (wie immer in der SKYLINE2-Darstellung in Wannenförmigkeit) ab, die manchmal (besonders am Anfang) mit den Zweitakttern der syntaktischen Struktur koinzidieren, ihnen aber noch häufiger entgegenstehen (besonders in der Überleitung). In der Mitte eines Tempobogens befindet sich niemals eine Hauptbetonung, da diese – nach der für die Erläuterung des komplexen Aktes herangezogenen Analogie – ein „Hindernis“ ist, das eine Bogenteilung verursacht.

253 Es ist übrigens interessant, daß die Passage aus dem Zusammenhang gerissen sehr unorganisch und willkürlich klingt, wie ich festgestellt habe, als ich sie anderen Personen zu hören gab. (Nachvollziehbar bleibt das Metrum dennoch.) Wenn die Aufnahme von Anfang gehört wird, ist der musikalische Sinn der Agogik wesentlich leichter zu erkennen. Möglicherweise spielt eine Rolle, daß der Hörer sich in die gleichmäßige Baßfigur schon „eingehört“ hat; andere wichtige Faktoren sind die

Dauer in Sekunden

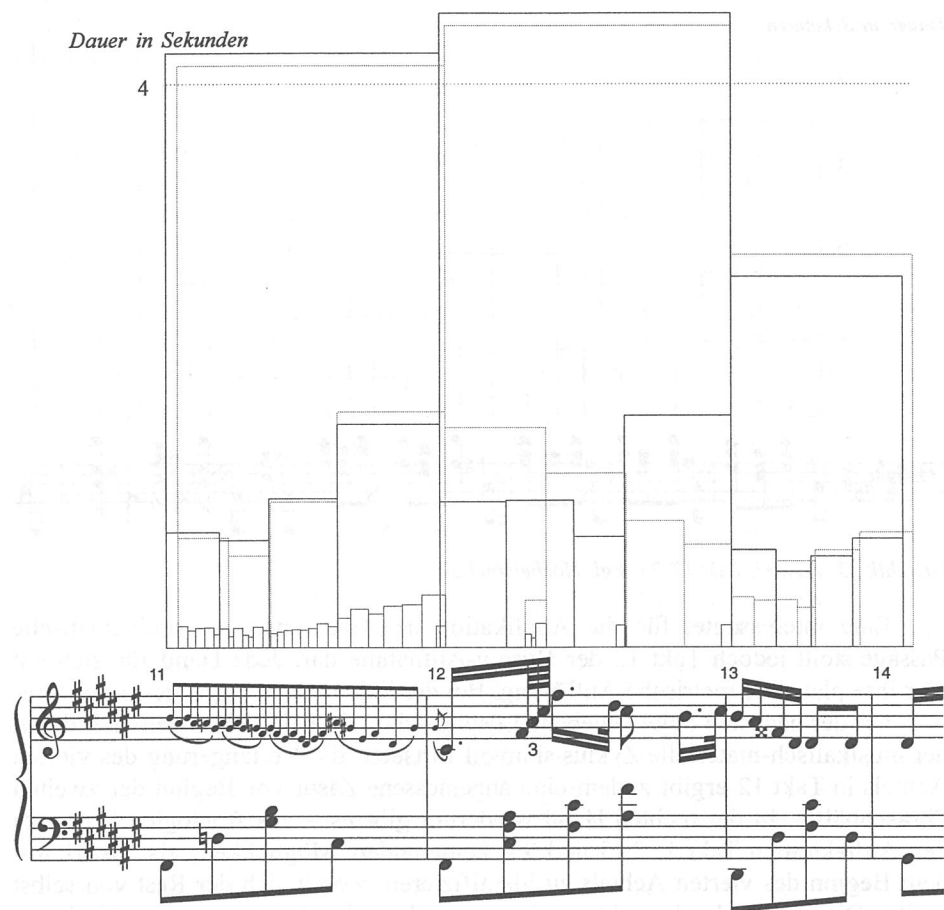


Graphik 23: Busoni, Takt 17-23. Vgl. Hörbeispiel 22.

Eine interessante, für die Applikation des Grundmetrums problematische Passage stellt jedoch Takt 12 der Busoni-Aufnahme dar. Jede Hand für sich hat hier ihre plausible metrische Auflösung. Bei der linken Hand liegt die in der Graphik auf der nächsten Seite gegebene Lösung schon deshalb nahe, weil sich damit der musikalisch-materielle Zyklus sinnvoll fortsetzt; die Verlängerung des vierten Achtels in Takt 12 ergibt zudem eine angemessene Zäsur vor Beginn der zweiten Phrasenhälfte. In der rechten Hand wiederum gibt es – aus Analogiegründen zu den Auftakten zu Takt 1, 3, 5 und 9 – keine andere Möglichkeit, als das h^1 mit dem Beginn des vierten Achtels zu identifizieren, womit sich der Rest von selbst ergibt. Die rechte Hand macht somit ein *accelerando*, das (fast symmetrisch zur Einteilung des Taktes 11) zum schnelleren Tempo in Takt 13 hinführt. Damit fällt aber in Takt 12 das dritte Taktachtel der rechten Hand mit dem vierten Taktachtel der linken Hand zusammen!

Es handelt sich hierbei nicht nur um die vorübergehende Entkoppelung zweier sonst koordinierter Zyklushierarchien (vgl. S. 220 f.), da eine solche den unabhängigen Verlauf beider Bewegungen voraussetzen würde. Das ist nicht der Fall, da die Koordination des vierten Taktachtels der linken mit dem dritten Taktachtel der rechten Hand hörbar bewußt geschieht. Da zudem in der ersten Takthälfte (bis zu diesem Koordinationspunkt) die linke Hand, von dort an jedoch die rechte Hand metrisch führt, scheint der Takt für den Hörer ein Achtel zu viel zu haben. Das wirkt jedoch durch die musikalische Zäsur in der Taktmitte nicht als ein Fünfteltakt, sondern eher im Sinne eines Vierachteltakts mit zwei vierten Taktzeiten: im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden fällt das letzte Takt-

Melodiestructur der rechten Hand (die Entwicklung des Motivs kann nur nachvollzogen werden, wenn es vorher als Bestandteil des Themas gehört wurde) und der großharmonische Zusammenhang.



Graphik 24. In dieser Graphik ist die linke Hand mit durchgezogenen, die rechte mit durchbrochenen Linien dargestellt. Die Halbtaktebene ist der Übersichtlichkeit wegen weggelassen. Kleine Unterschiede in den Taktdauern zwischen beiden Händen entstehen durch ungleichzeitigen Anschlag. Die Töne im Notensystem sind die von Busoni gespielten Töne, die Notenwerte sind seiner Spielweise weitestmöglich angepaßt. Bei der Darstellung von Punktierungen in SKYLINE2-Darstellungen fördert es die Übersichtlichkeit, wenn wie hier nicht die Länge der punktierten Note, sondern nur die der folgenden kurzen Note(n) und diejenige des gesamten Zeitintervalls eingetragen wird. Dies geschieht in Übereinstimmung mit unserer Theorie, da die Dauer der punktierten Note keine eigene metrische Bedeutung hat, sondern lediglich aus der Differenz zwischen der Dauer der übergeordneten Taktzeit (hier der Dauer des Achtels) und der (absolut bestimmten) Dauer der kurzen Note resultiert. (Vgl. S. 194) Das wird hier auch deutlich: der Vorschlag und die beiden 32stel in Takt 12 sind unabhängig vom aktuellen Tempo gleich lang. (Vergleiche Hörbeispiel 21)

Die Noten sind möglichst genau nach den in der Graphik wiedergegebenen Zeitverhältnissen spationiert; bei sehr schnellen Noten (besonders wo noch Vorzeichen dazwischen sind) war eine exakte Übereinstimmung jedoch nicht zu erzielen.

achtel auf den letzten Akkord der linken Hand, im Rückblick von Takt 13 jedoch auf den Neubeginn der rechten Hand. Damit wird rückwirkend auch die metrische Struktur der rechten Hand am Anfang des Taktes neu (im in der Graphik dargestellten Sinne) verstanden. Obwohl sich die Ganztaktebene der Zyklushierarchie ununterbrochen fortsetzt, wird die Achtelebene hier durch einen scharfen Schnitt (der seine den Zuhörer beunruhigende Wirkung nicht verfehlt) unterbrochen. Dieses ungewöhnliche Gestaltungsmittel wendet Busoni auch in der Reprise an; die siebzehn Jahre spätere akustische Aufnahme weist diese Besonderheit jedoch nicht auf. Die Verdopplung einer metrischen Zeit an einer Zäsur ist übrigens an Fermaten in der Dirigiertechnik üblich und auch in Kompositionen gelegentlich notiert worden.²⁵⁴ Innerhalb von Passagen mit äußerlich kontinuierlichem Tempoverlauf dürfte dieses rhythmische Phänomen jedoch sehr selten sein, will man nicht Stellen wie folgende:



Brahms, Walzer op. 39,4, zweihändige Fassung

als verkappte Notation einer Verdopplung des dritten Taktviertels auffassen. (Es wäre wenigstens denkbar, die Stelle so zu spielen, daß der Auftakt metrisch immer denselben Zeitraum einnimmt, unabhängig ob er wie am Anfang als Achtel und Sechzehnteltriolo notiert wird oder wie später als Sechzehntel und Zweiunddreißigsteltriolo. Den Auftakt wie notiert rhythmisch verständlich zu machen, ist fast unmöglich.)

Im Mittelteil des Nocturnes (Takt 25-48) wird die musikalische Bewegung vor allem durch die rechte Hand bestimmt. Ihre Spielfigur ist von Chopin in sehr komplexer Weise notiert:



Daß bei der letzten Notation die Sechzehntelpunktierung eine vereinfachte Schreibweise für einen triolischen Rhythmus (2:1 statt 3:1) darstellt, so daß der

²⁵⁴ Reger, Bach-Variationen, Takt 246. Zur Dirigiertechnik vgl. Hermann Wolfgang von Waltershausen, Artikel „Dirigieren“, Teil b: „Systematisch-kunsterzieherisch“, in MGG, Bd. 3, Sp. 552.

Unterschied zwischen der ersten und zweiten Figur in sextolischer statt quintolischer Einteilung besteht, ist ein der Chopinforschung allgemein bekanntes Faktum.²⁵⁵ Die Differenz zwischen der quintolischen und der sextolischen Notationsform wird von den Pianisten unterschiedlich aufgefaßt: Scharwenka nimmt die Notation sehr genau und gestaltet die metrischen Verhältnisse innerhalb der Figur so, daß der Hörer tatsächlich eine Fünf- bzw. Sechstheilung erkennen kann. Busoni versteht die Notation offensichtlich als agogische Anweisung und hebt den Unterschied dadurch hervor, daß er (bei sehr wechselnden und zum Teil sehr extremen Längenverhältnissen der Töne) ein deutlich verstärktes Tenuto auf die sextolische Figur setzt, so daß fast ein punktierter Rhythmus entsteht. Saint-Saëns führt den Unterschied weniger konsequent durch; zudem spielt er die Figur, indem er die erste Oktave fast immer gebrochen spielt, oft wie eine gleichmäßige Sextole. Trotzdem scheint auch er im ganzen beim Übergang zur sextolischen Form ein zunehmendes Tenuto auf der ersten Note zu bevorzugen. Pugno schließlich scheint den Unterschied völlig zu ignorieren. Er spielt die Figur zwar auch kontextabhängig verschieden, aber nicht in Parallele zur Notationsänderung Chopins. Sein extrem schnelles Tempo im mittleren Bereich dieses Formteil scheint ihm dort in dieser Beziehung auch nicht mehr viel Gestaltungsspielraum zu lassen. Diese Interpretationsunterschiede lassen sich an Graphiken gut belegen, was hier jedoch aus Platzgründen unterbleibt. Das meiste läßt sich vom Hören leicht nachvollziehen. (Vgl. Hörbeispiele 10, 23, 3 und 16.)

Unabhängig von der Auffassung des Notationsunterschiedes ruft die Figur eine zyklische Bewegungsassoziation mit ungleichen Phasen hervor, da die Außenstimmen dominieren. Diese Bewegungsassoziation wird durch ganz-, zwei- und viertaktige Bewegungen in eine hierarchische Kombination eingebunden, deren viertaktige Komponente allerdings kompositorisch zum Ende hin undeutlicher wird. Die von Chopin vorgeschriebene Bewegungsrelation „Doppio movimento“ des Mittelteils im Verhältnis zum Thema kommt strukturell dadurch zum Ausdruck, daß der schnellste der musikalischen Bewegungshierarchie zugehörige Zyklus mit gleichen Phasen im Thema die Achtel- und im Mittelteil die Viertelbewegung ist; der diesem Verhältnis entgegenstehende Bezug auf ein gemeinsames Taktmaß (also $\downarrow = \downarrow$ statt $\downarrow = \downarrow$) wird demgegenüber durch den Zyklus der meist ganztaktigen Baßbewegung deutlich. Wie die weitere Analyse zeigen wird, spielen in den Interpretationen beide Bezugsformen eine Rolle.

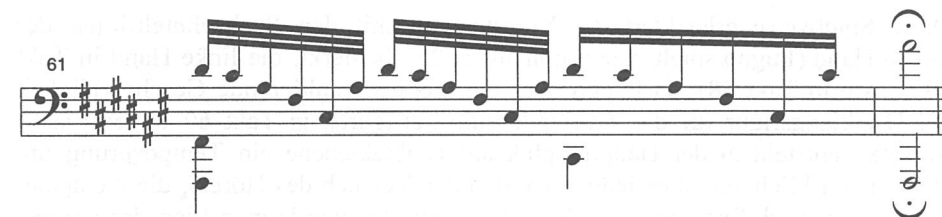
Die Coda ist vom Bewegungscharakter uneinheitlich: in den ersten beiden Takten (58-59) führt zunächst die linke Hand mit einer von der Baßfigur des Themas abgeleiteten Figur das Metrum; die rechte Hand setzt dann (am Ende von Takt 58) mit einer ebenfalls das Metrum markierenden Figur ein. Ab Takt 60 gibt die linke Hand jedoch nur noch ganztaktige Impulse, und die rechte Hand löst sich in eine Figur schneller Noten auf. Dabei bleibt die melodische Figur aus einem

255 Vgl. zum Beispiel das Vorwort zur Wiener Urtext-Edition der Nocturnes. Man vergleiche auch die verwandte Rhythmik in Chopins C-Dur-Prélude op. 28,1. Es kann natürlich nicht vorausgesetzt werden, daß allen hier besprochenen Pianisten dieses Faktum bekannt war.

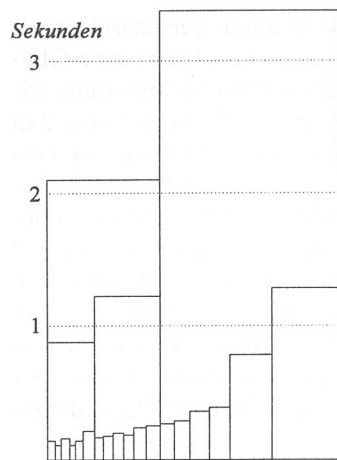
absteigenden Dreiklang mit Vorhalt von oben zunächst erhalten, der charakteristische Rhythmus der Figur geht jedoch verloren. Der Notentext schreibt eine Gliederung in sechs zu sechs Noten vor, die der melodischen Vierergruppierung widerspricht. Dabei ist durch die Notation nicht festgelegt, ob die Sextole als 2x3 oder als 3x2 aufgelöst werden soll. Die erste Auflösung entspricht mehr der vorher gespielten rhythmischen Figur, die zweite läßt die Vierergliederung der Melodiefigur besser hervortreten. In jedem Fall bleibt die Figur für den Hörer jedoch bis zu einem gewissen Grade metrisch ambivalent (es sei denn, der Pianist verzichtete ganz auf Agogik und wendete den metaphorischen Holzhammer an, was aber keiner der hier untersuchten Pianisten tut), und die Auflösung der Bewegungshierarchie und somit der musikalischen Bewegung selbst ist offensichtlich ein wesentliches Element der Kompositionsstruktur dieser Coda. Der Auflösungsprozeß wird von den vier Pianisten in sehr verschiedener Weise dargestellt.

Am nächsten am Notentext ist Busoni (Hörbeispiel 26), da nur bei ihm mit etwas gutem Willen die Takteinteilung, so wie sie in den Noten steht, erkennbar bleibt. Zwar macht er in Takt 60 (nachdem er die erste Note noch tenuto gespielt hat) einen Temposprung um 30% nach oben; durch triolische Betonungen bleibt der metrische Verlauf jedoch nachvollziehbar.²⁵⁶ Der Auflösungsprozeß geschieht hier mehr äußerlich dadurch, daß das plötzlich schnellere Tempo den Eindruck einer Diskontinuität erzeugt, der erst durch das ausgleichende Schlußritardando wieder aufgehoben wird. (Wie ein Blick in die Hauptgraphik IV zeigt, stehen die beiden zweiertaktigen Hälften der Coda im zeitlichen Gleichgewicht.)

Ebenfalls die einfache triolische Gestaltung wählt Scharwenka (Hörbeispiel 13), bei dem sie noch leichter nachvollziehbar ist, da er an der Stelle des Übergangs annähernd im gleichen Tempo bleibt. Der Auflösungsprozeß der Hierarchie wird bei ihm an einer eigenwilligen Notentextänderung sichtbar: der letzte Takt wird im Zuge des Schlußritardandos um ein Achtel verkürzt. Der ganztaktige Puls wird dadurch nicht berührt, vielmehr bildet er (wie in Hauptgraphik II sichtbar) einen symmetrischen Tempobogen über die Coda. Da das letzte der drei verbleibenden Taktachtel mehr als die Hälfte der Taktzeit einnimmt, könnte man vermuten, es sei tatsächlich als die letzte Takthälfte gedacht; unter dieser Voraussetzung müßte man den letzten Takt metrisch eigentlich so notieren:

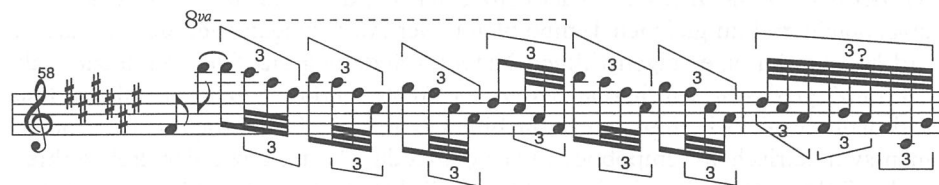


256 Die auf der Welte-Rolle leicht hörbaren Betonungen sind höchstwahrscheinlich authentisch, da die akustische Aufnahme sogar noch deutlichere Betonungen zeigt.



Graphik 25. Dargestellt ist die metrische Auflösung von Takt 61 der rechten Hand bei Scharwenka. Der Takt enthält drei Gruppen mit je sechs Noten. Die ersten beiden Gruppen sind hier noch einmal zusammengefaßt.

Takt 58/59 eine vom Notentext abweichende metrische Einteilung der Figur der rechten Hand wählt. Der von ihm gewählte Rhythmus müßte so geschrieben werden:



Pugno, rhythmische Auflösung Takt 58/59. Die doppelte Triolierung ist so zu verstehen, daß drei Zweiunddreißigstel den Zeitraum eines Triolensechzehntels einnehmen, so daß ein Zweiunddreißigstel im Endeffekt den neunten Teil des Wertes eines Achtels bekommt.

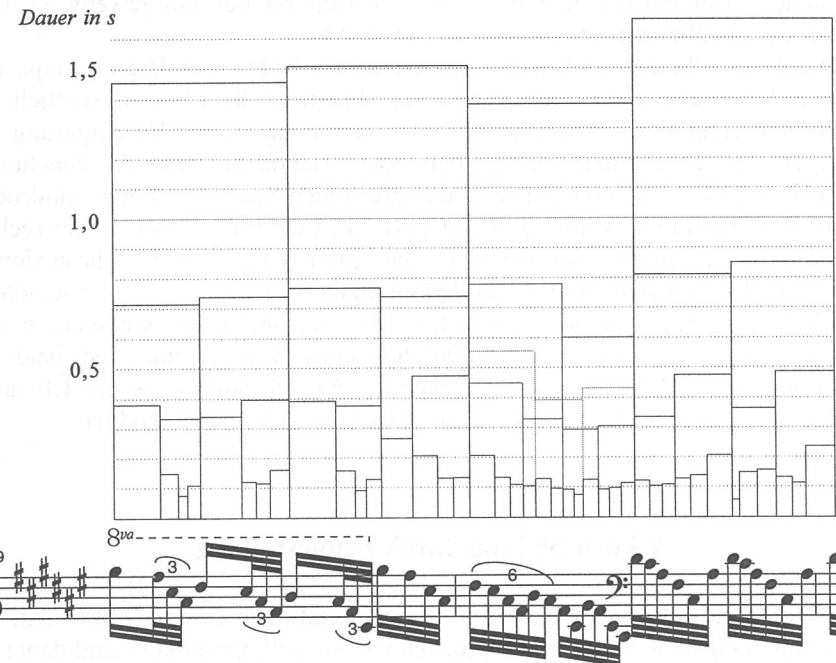
Diese Spielweise erleichtert die Koordination mit den Sechzehnteltrios der linken Hand (Pugno spielt, wie schon auf S. 252 bemerkt, die linke Hand in Takt 59 so wie in Takt 58); da Pugno aber die hieraus resultierende Geschwindigkeit der Dreiklangsfür die Zweiunddreißigstelfiguren in Takt 60 unvermindert fortsetzt, entsteht in der Hauptgraphik auf Halbtaktebene ein Temposprung um 50%. In Wirklichkeit ist es jedoch so, daß der Versuch des Hörers, die Achtelbewegung innerlich fortzusetzen, scheitert; am ehesten würde man (von der vorhergehenden Aufteilung her) auf Nonolen schalten, was aber für die weitere Fortsetzung in Takt 60/61 keinen Sinn ergibt. Takt 60 erscheint extrem verkürzt, und

Damit ergäbe sich auch für die Halbtaktebene dieser Aufnahme ein sinnvoller Verlauf, denn wie man anhand der Hauptgraphik II nachvollziehen kann, bei der diese metrischen Auflösung zugrunde gelegt wurde, bildet sie dann einen (in der Mitte noch durch eine Feinstruktur differenzierten) Tempobogen über die gesamte Coda. In Wirklichkeit sieht die Struktur des Beispiels jedoch komplizierter aus und ist im Sinne unserer Theorie ein Fall komplexer Metrik (verwandt dem Brahms-Beispiel S. 218): wie nebenstehende Graphik zeigt, ist auf der Ebene der schnellsten Noten nämlich kein Wechsel von Zweiunddreißigstel- zu Sechzehntelnoten, sondern ein kontinuierliches ritardando zu beobachten, das in einer rational nicht mehr auflösbaren Beziehung zur Einteilung der linken Hand steht.

Bei Pugno (Hörbeispiel 19) sind die Verhältnisse wiederum anders, da er bereits in

Takt 61 stellt, wie bei Busoni, den Ausgleich her. Alles Gesagte ließe sich leicht an Detailgraphiken zeigen, was hier nur aus Platzgründen unterbleibt.

Die Lösung von Saint-Saëns (Hörbeispiel 5) ist besonders interessant, weil er zwischen den beiden rhythmischen Figuren vermittelt und dadurch die melodische Beziehung verdeutlicht, ohne den metrischen Rahmen nachhaltig zu verletzen. Die dabei entstehenden Beziehungen sind durchaus komplex, wie folgende Graphik zeigt:



Graphik 26: Takte 59/60 der Aufnahme von Saint-Saëns (SKYLINE2)

Die in der Notenzeile angezeigte Rhythmusnotation ist nur eine von mehreren möglichen Darstellungen. Auf dem letzten Achtel von Takt 59 könnte der Rhythmus auch (wie die Zusammenfassung der Balken in der Graphik andeutet) genauso wie auf den vorhergehenden Achteln notiert werden, nur ist das erste Sechzehntel dann stark verkürzt. Diese Verkürzung und das immer noch leichte Tenuto auf dem ersten Ton von Takt 60 lassen einen fließenden Übergang zwischen der rhythmisierten und der gleichmäßigen Form entstehen. Das Tenuto am Anfang von Takt 60 stellt gleichzeitig den Beginn eines ausgeprägten Tempobogens auf Sechzehntelebene über den ersten drei Achteln dieses Takts (also über der metrischen Länge des ersten Baßakkords) dar. Ein weiterer Aspekt der Zeitstruktur dieser Passage erschließt sich, wenn man in Fortsetzung der Vierergruppierung aus Takt 59 eine Gliederung der ersten 12 Noten von Takt 60 in 4 + 4 + 4 annimmt. (Diese Gliederung ist in dünnerer Linienstärke in der Graphik angege-

ben.) Dadurch entsteht metrisch eine Triole über der ersten Takthälfte. Die leichten Tenuti auf den Spitzentönen scheinen anzudeuten, daß Saint-Saëns diese Gliederung tatsächlich beabsichtigt hat. Damit würde der Übergang von Ungleich- zu Gleichteilung der Vierergruppen konsequent zu Ende geführt. Die Zeitunterschiede sind jedoch wesentlich zu gering, um nicht auch durch Zufall zustande gekommen sein zu können. (Die in Betracht zu ziehende Stanzungenauigkeit kann in Einzelfällen Unterschiede bis zu $\pm 0,04$ Sekunden im Beginn der einzelnen Töne verursachen, während die 5. und 9. Note in Takt 60 nur um jeweils ca. 0,02 Sekunden gegenüber den anderen verlängert sind.)

Durch die allmähliche Verkürzung der ersten Note jeder Vierergruppe entsteht eine Schwächung der metrischen Deutlichkeit, da diese hier wesentlich von der Verlängerung der Einzeltöne abhängt (Betonung durch Verlängerung der Dauer, vgl. S. 188); hinzu kommt, daß beide Hände ab Takt 59 zunehmend asynchron spielen²⁵⁷, was die ganze Coda unter einen Spannungsbogen eindrucksvoll zusammenschließt. Am Beginn von Takt 60 ist die linke Hand, an der rechten Hand gemessen, bereits zwei Töne zu spät, danach tritt die Synchronisierung wieder ein. Hat man sich an diese für den heutigen Musikhörer recht ungewöhnlichen Gestaltungsmittel einmal gewöhnt, so daß der anfänglich vielleicht entstehende Eindruck eines ungeplanten Durcheinander verschwindet, ist beides – sowohl der rhythmische Übergang als auch die Asynchronität – in der Überspielung deutlich hörbar und als überzeugende expressive Geste verständlich.

V Formbildung durch Zeitgestaltung

Die Zeitform ist in den vier besprochenen Interpretationen so unterschiedlich, daß jede in einem eigenen Abschnitt besprochen werden soll. Grundlage sind dabei die hinten im Band ausklappbaren Hauptgraphiken. Die Reihenfolge der Abhandlung ist vor allem durch die unterschiedliche Komplexität der Zeitstrukturen bestimmt.

1. Xaver Scharwenka (Hauptgraphik II, Hörbeispiel 7)

Wie ein oberflächlicher Vergleich der Hauptgraphik II mit den anderen Hauptgraphiken zeigt, ist Scharwenka der einzige der vier Interpreten, bei dem Passagen ohne bedeutende Tempoänderungen vorkommen.²⁵⁸ Daher scheint es angemessen, bei ihm mit einer Bestimmung der Grundtempi dieser Passagen und einer Betrachtung ihrer Formdisposition zu beginnen.

²⁵⁷ Und zwar in dem sonst relativ selten vorkommenden Sinne, daß die linke Hand später als die rechte kommt. Interessanterweise entsteht dabei für den Zuhörer der Eindruck, daß die rechte Hand acceleriert, obwohl das, wie an Graphik 26 zu sehen, nicht der Fall ist.

²⁵⁸ Mit Ausnahme der ersten acht Takte bei Saint-Saëns.

Das Problem der genauen Definition des Begriffs „Grundtempo“ soll uns hier nicht lange aufhalten. Wir bestimmen es einfach als das Tempo, von dem die Summe der Abweichungen aller Meßwerte der betreffenden Passage am geringsten ist, also den sogenannten Medianwert der Meßwerte. Gegenüber dem arithmetischen, geometrischen oder harmonischen Mittel hat dieser Wert den Vorteil, daß er einzelne etwa durch ritardandi oder Fermaten stark abweichende Werte nicht stärker berücksichtigt als andere Abweichungen. Der Wert kann variieren, je nachdem die Berechnungsgrundlage Halbtakt-, Ganztakt- oder Zweitaktwerte sind; bei Passagen mit geringen Temposchwankungen kann die Differenz jedoch nicht erheblich ausfallen. Hier wurden für die Berechnung die Ganztaktwerte, im Mittelteil die Zweitaktwerte verwendet.²⁵⁹

Folgende Liste gibt die Grundtempi für alle Passagen ohne größere Schwankungen wieder. Stellen mit starken ritardandi sind ausgelassen. Die Tempowerte für die einzelnen Takte bzw. im Mittelteil Doppeltakte wurden aus einer hier nicht reproduzierten SKYLINE-Graphik mit feiner Skalenteilung abgelesen. Daraus wurde der Medianwert für die jeweiligen Passagen errechnet und die Ergebnisse mit 4 multipliziert, so daß die Werte das Grundtempo für Achtel bzw. im Mittelteil Viertel angeben. In Klammern ist jeweils die durchschnittliche Abweichung der mit 4 multiplizierten Einzelwerte vom Medianwert angegeben. Je größer diese Zahl, desto größer ist die Tempoflexibilität in der betreffenden Passage. Der letzte Wert ist wegen der starken Unterschiede in diesem Abschnitt eigentlich kein Grundtempo-, sondern ein Durchschnittswert. Das Spitzentempo in diesem Abschnitt entspricht ziemlich genau dem Grundtempo der Überleitung (Takt 17-23).

Takt 1-16	$\text{♩} = 54 (6)$ (Durchschnittl. Abweichung Takt 1-8: 4,5; Takt 9-16: 7,5)
Takt 17-23	$\text{♩} = 65 (3,5)$
Takt 25-46	$\text{♩} = 75 (4,2)$
Takt 49-56	$\text{♩} = 49 (5,3)$
Takt 58-61	$\text{♩} = [55 (9)]$

Wie man an den Tempowerten unter Berücksichtigung der durchschnittlichen Abweichungen sieht, sind die Tempi der ersten drei Formteile voneinander deutlich verschieden; das Tempo der Reprise ist zwar etwas langsamer als das Anfangstempo, liegt jedoch in dem durch die durchschnittliche Abweichung abgegrenzten Bereich. Nimmt man die durch den Notentext vorgeschriebene Temporelation zwischen Anfangs- und Mittelteil von 1:2 als Maßstab, so daß das Vierteltempo

²⁵⁹ Zu verschiedenen möglichen Mittelwertbildungen vgl. Jürgen Bortz, *Lehrbuch der Statistik*, Berlin, Heidelberg und New York 1979, S. 43 ff.

des Mittelteils mit dem Achteltempo des Anfangs in Beziehung gesetzt werden kann, stellt das Tempo der Überleitung auch ein Übergangstempo zwischen dem Anfang und dem schnelleren Mittelteil dar. (Das bedeutet nicht, daß ein kontinuierliches accelerando stattfände: im Gegenteil sind die Formteile durch ritardandi voneinander abgetrennt.) Großformal entsteht somit eine sinnvolle Tempoanlage mit Höhepunkt in der Mitte.

Die Art der Tempoflexibilität zeigt bei genauer Betrachtung der Ganztaktenebene (in der Hauptgraphik II die zweitunterste Ebene) einen wesentlichen Unterschied zwischen der Bewegung von Thema, Überleitung und Reprise auf der einen und Mittelteil und Coda auf der anderen Seite. In jedem einzelnen viertaktigen Abschnitt der erstgenannten Teile liegt der Tempohöhepunkt nämlich auf dem ersten Takt (in zweitaktigen Einheiten zudem häufig auf der ersten Takthälfte), während die letztgenannten Teile einen langsamen Beginn und eine übergeordnete Tempobogenform aufweisen. Diese für diese Aufnahme charakteristische Tatsache weist auf einen grundlegenden Unterschied in der Qualität der Bewegungsassoziation hin, der mit der Begleitungsfigur zusammenhängt und formbildend wirkt. Nach dem Höreindruck des Verfassers kann man diese beiden Bewegungstypen mit „gemessen“ und „fließend“ bezeichnen. Ihr Wechsel geht mit einem Wechsel von sparsamer zu reichlicher Pedalisierung einher – im Widerspruch zu den Anweisungen des Notentextes übrigens, der fast überall eine reichliche Pedalisierung vorsieht.

Neben den formalen Beziehungen der Grundtempi untereinander spielt bei einer auf Grundtempi bauenden Zeitgestaltung notwendigerweise die nüancierende Abweichung von diesen die Hauptrolle. Hier sind die meisten dieser Abweichungen durch die feingliedrige Phrasierung der rechten Hand besonders in den variantenreichen Verzierungen verursacht, auf die wir hier nicht näher eingehen wollen. (Es ist bemerkenswert, daß der Einfluß dieser Faktoren auf die Tempogestaltung bei Scharwenka größer ist als bei den anderen hier behandelten Pianisten, da deren Tempogestaltung wesentlich auf andere Prinzipien rekurriert.) Nur einige wenige Stellen weisen metrische Besonderheiten von formaler Relevanz auf. Auf eine wurde bereits hingewiesen (S. 281).

Takt 57 erfüllt, wie aus der Hauptgraphik ersichtlich, formal die Funktion zweier Takte. (Vgl. dazu Hörbeispiel 12.) Dadurch geht – wegen der melodischen Anbindung als Variation der Vortakte und wegen der inneren Agogik – nicht der Eindruck verloren, daß es sich um einen einzelnen Takt handle. Aber da er ohne merkliches ritardando an den Vortakt anschließt und da zudem seine innere Einteilung eine Fortsetzung des Viertelpulses auf Achtelebene und des Ganztaktimpulses auf Viertelebene erlaubt, besteht kein Zweifel, daß es sich hier um die metrische Vergrößerung eines Taktes auf zwei handelt. (Es gibt also auch im geraden Takt sinngemäß Hemiolen!) Der Vergleich mit den anderen Aufnahmen zeigt übrigens, daß dieser Takt überall zwei vertritt; nur wird diese Vergrößerung in den anderen Aufnahmen deutlich durch ritardando vermittelt, was bei Pugno und Saint-Saëns schon in den Hauptgraphiken sichtbar ist, bei Busoni jedoch erst unter Zuhilfenahme der Achtelebene deutlich wird.

Einen interessanten Fall komplexer Metrik stellen die Takte 11-14 dar. Wie aus der Hauptgraphik ersichtlich, findet in den Takten 11 und 12 auf Halbtaktebene ein ritardando statt, das sich ab Takt 13 auf Ganztaktebene fortsetzt. Die folgende Detailgraphik zeigt, daß diese eigenartige metrische Verschränkung einen strukturellen Sinn hat:

Graphik 27: Scharwenka, Takt 11-14. Die linke Hand ist durchbrochen eingetragen, die rechte Hand ist nur an der entscheidenden Stelle angegeben. Die Töne im Notensystem entsprechen den gespielten Tönen, soweit sie in der Graphik dargestellt sind, die Rhythmusnotation entspricht sinngemäß der Chopinschen Schreibweise, da der gespielte Rhythmus nicht „korrekt“ notierbar ist. (Vgl. Hörbeispiel 8)

Man kann deutlich sehen, daß die Zweiunddreißigstelsextole in Takt 12 dieselbe Geschwindigkeit hat wie die Sechzehntelquintole in Takt 13. Hingegen gehört die Zweiunddreißigstelsextole in Takt 13 (im Notenbeispiel nur des beschränkten Platzes halber in kleinerem Stich dargestellt) einer anderen metrischen Kategorie an. Daß um dieses Verhältnis zu erzeugen der gleichmäßige Tempoverlauf im Großen nicht verletzt wird, wie die Viertaktebene in der Hauptgraphik zeigt

(zweitoberste Ebene), ist die Vorbedingung, um den Eindruck des „gemessenen“ Schrittes der linken Hand trotz der komplexen Zyklusüberlagerung nicht zu zerstören.

2. Raoul Pugno (Hauptgraphik III, Hörbeispiel 14)

Sofort beim Anblick der Hauptgraphik III fällt einem die zeitgestalterische Korrespondenz des zweiten und vorletzten Formteils auf. Nicht nur stimmen die Gesamtdauern des Nachsatzes des Themas (Takt 9-16) und der Reprise (Takt 49-57) sehr genau überein; auch die Aufteilung auf der zweiten und annähernd die Aufteilung auf der dritten Ebene stimmen überein. Das ist überraschend, denn die Reprise besteht im Gegensatz zum achttaktigen Themennachsatz aus 9 Takten.

Wie bereits oben angedeutet (S. 271), entsprechen sich die beiden Passagen mit Ausnahme einiger kleinerer Änderungen in Verzierungen und Akkordsatz bis einschließlich des siebten Taktes genau. (Die größte Änderung betrifft die Verzierung in Takt 11 bzw. 51.) Pignos Zeitgestaltung ist ebenfalls bis zur Mitte des siebten Taktes in beiden Passagen so gut wie identisch, nur daß spätestens ab Ende des sechsten Taktes sichtbar ist, daß die zweite Passage im Verhältnis zur ersten etwas acceleriert ist, so daß schon der Zweitaktwert für die Takte 53/54 merklich kürzer ist als derjenige für die Takte 13/14. Ab Mitte des siebten Taktes entwickeln sich die Passagen jedoch ganz unterschiedlich: während der Triller in Takt 15 deutlich hörbar mit einer Fermate versehen ist, die die Dauer des 15. Taktes fast bis zur Dauer von zwei Takten verlängert, läßt Pugno die Fermate in Takt 55 nicht nur fort, sondern beschleunigt das Tempo noch zusätzlich, so daß Takt 55 mit seiner Wiederholung Takt 56 zusammen weniger Zeit einnimmt, als Takt 15 alleine. Dadurch gewinnt Pugno nicht nur Platz für einen neunten Takt innerhalb der vorher für acht Takte benötigten Zeit, sondern er kann diesen Zusatztakt (Takt 57) sogar erheblich dehnen, so daß er wie bei Scharwenka im äußeren metrischen Verlauf die Stellung zweier Takte einnimmt; im Endeffekt ist er durch das vorhergehende accelerando jedoch kaum länger als der erste Takt der Reprise. Wie in der Graphik sichtbar, wird der fünftaktige Abschnitt Takt 53-57 somit als metrische Triole in 2+2+1 Takte eingeteilt. Dieses ist doppelt ein Fall freier Zyklusüberlagerung: einerseits wird der Zweitaktimpuls beschleunigt, so daß der logische Viertaktimpuls, der den Neuntakter in zwei Hälften teilt, erst durch zwei, dann durch drei logische Zweitakter ausgefüllt wird; andererseits wird die Achtel- und Viertelebene so ritardiert, daß der letzte dieser „logischen Zweitakter“ nur vier Achtel bzw. zwei Viertel enthält und somit auch in der Notation als nur ein Takt dargestellt wird.

Durch diese komplexe metrische Anlage wird nicht nur ein zeitliches Gleichgewicht zwischen Thema und Reprise hergestellt, sondern die Phrasenstruktur mit Wiederholung des siebten Taktes wird sehr anschaulich. (Das ist nur eins von vielen Beispielen, wo die Analyse nachweisen kann, daß die als subjektiv und willkürlich in Verruf gekommene romantische Agogik extrem durchdacht –

oder durchspürt – und der musikalischen Struktur angemessen sein kann.) Interessant ist, daß auch Saint-Saëns und Busoni trotz der unterschiedlichen Taktzahlen symmetrische Beziehungen zwischen Thema und Reprise herstellen; im Detail sehen ihre Zeitstrukturen jedoch sehr anders aus, wie wir noch sehen werden.

Die Tempodisposition über das ganze Werk ist auch hier bemerkenswert. Da wegen der starken Agogik abgesehen von den ersten drei Takten von Grundtempo gar nicht die Rede sein kann, müssen andere Kategorien herangezogen werden, die auch den Tempoverlauf mit einbeziehen. Die herkömmliche Tempotabelle reicht also nicht aus. Die Graphik kann uns auch hier weiterhelfen.

Der Vordersatz, der Nachsatz und die Reprise des Themas zeigen dreimal eine ähnliche Tempogestalt, wobei allerdings der Grad der Tempoänderungen von Mal zu Mal zunimmt. Das betrifft im Verhältnis von Vordersatz zu Nachsatz zunächst das auf der Halbtaktebene sichtbare ritardando im dritten Takt, das im Nachsatz vor allem wegen der Verzierung der rechten Hand erheblich verstärkt erscheint. Danach verstärkt sich auch das bis zum Anfang von Takt sieben reichende accelerando, so daß die Takte 13 und 14 erheblich kürzer sind als die entsprechenden Takte der Parallelstelle. Schließlich wird auch der Triller im vorletzten Takt des Nachsatzes erheblich mehr gedehnt, als das schon im Vordersatz der Fall ist. In der Reprise wird das accelerando, wie schon oben besprochen, durch die beschleunigte Wiederholung des siebten Taktes noch weiter fortgesetzt, und statt durch den verlängerten Triller wird das accelerando durch den stark ritardierenden neunten Takt aufgefangen. Die Grunddisposition ist also in jeder der Themenzeilen ein nicht ganz symmetrischer (weil erst im dritten Takt beginnender) Tempobogen. Dieser Tempobogen wird in der Überleitung und im Mittelteil zu perfekter Symmetrie gebracht.

Die Überleitung übernimmt zunächst das „Spitztempo“ des Nachsatzes, das im übrigen schon im 16. Takt herrscht, der als zwischen letzter Note der Themenmelodie und erster Note der Überleitung stehend die Funktion eines Zwischengliedes erfüllt. Von diesem Tempo ausgehend entsteht nun auf Eintaktebene ein vollkommener Tempobogen über acht Takte, der jedoch bemerkenswerter Weise in der Halbtaktstruktur noch wesentliche Elemente der Tempogestalt des Themas enthält, nämlich andeutungsweise Zäsuren im dritten, fünften und siebten Takt (hier Takt 19, 21 und 23).²⁶⁰ Da das Spitztempo des Nachsatzes über-

260 Diese Zäsuren deuten übrigens darauf hin, daß Pugno den metrischen Schwerpunkt immer auf den zweiten Takt legt; das ist auch einleuchtend wegen der Harmonik. Es gibt jedoch in Chopins Kompositionen häufig Stellen, die diesem Thema von der harmonischen Struktur vollkommen ähneln, die aber in Doppeltakten geschrieben sind, deren metrischer Schwerpunkt auf der Dominante liegt, vgl. z. B. Etüde op. 25,8. Diese Notation ist dort auch in sich konsistent, da die männlichen Schlüsse stets auf den metrischen Schwerpunkt fallen. Ob es denkbar ist, daß die Hauptbetonung (außer an den männlichen Schlüssen) in der Mitte eines Taktes liegt, oder ob die Betonung der Dominante eine stilistische Eigentümlichkeit der Chopinschen Musik ist, schließlich ob ein Analogieschluß zwischen den Takten der erwähnten Etüde und den syntaktischen Doppeltakten des Nocturnes erlaubt ist, sind wichtige Fragen der historischen Aufführungspraxis, die jedoch nicht im Rahmen unserer Fragestellung liegen.

nommen und der Tempobogengestalt zufolge noch beschleunigt wird (die Takte 19-22 sind bereits etwa doppelt so schnell wie der Anfang des Stücks), ist dieser Achttakter erheblich kürzer als die vorhergehenden. Vielleicht ist es Zufall, vielleicht entspringt es aber auch einem Formgefühl, daß die Dauer der Überleitung ziemlich genau der Dauer des Tempobogens von Takt 11 bis 16 entspricht, wie an der Graphik abgeschätzt werden kann.

Der Mittelteil übernimmt (metrische Werte 1:1 gerechnet) wiederum das Spitztempo des vorhergehenden Tempobogens (der Eintaktwert für Takt 25 entspricht ziemlich genau dem Wert für Takt 21) und nimmt seinerseits die Gestalt eines Tempobogens an, der sich nun über 24 Takte erstreckt und ebenfalls – die Pause mit Fermate am Ende abgerechnet – eine perfekt symmetrische Gestalt hat. Setzt man die im Notentext vorgeschriebene Tempoproportion 1:2 ein, ist das Spitztempo dieses Tempobogens ein wenig schneller als das des vorhergehenden Bogens. Durch die Vermehrung der metrischen Einheiten von 8 (Takten) auf 12 (Doppeltakte) wird gleichzeitig eine Dauerverlängerung des gesamten Bogens erreicht (ein doppelter Steigerungseffekt, vgl. S. 191).

Auf diese Weise werden beide durch den Notentext vorgegebenen metrischen Beziehungen zwischen Anfang und Mittelteil (vgl. S. 280) wirksam. Das tatsächliche Tempoverhältnis ist ganz anders: wo das Spitztempo im Tempobogen des Mittelteils erreicht ist (Takt 33-40), dauern 8 Takte bereits erheblich kürzer als zwei Takte am Anfang, und die ganzen 24 Takte des Mittelteils einschließlich der Fermate sind kürzer als jede der Themenzeilen. Ein solch extremes Verhältnis weist keine der anderen Aufnahmen auf, obwohl generell die Tendenz herrscht, den Mittelteil mehr als doppelt so schnell wie den Anfang zu nehmen, was wohl durch den fließenden Charakter der Bewegungsassoziation verursacht wird.²⁶¹

In dieser Aufnahme ist agogisch der Überleitungscharakter der Takte 17-24 subtiler ausgeprägt als bei Scharwenka. Die Zeitgestalt dieser Takte stellt gleichzeitig eine Entwicklung des Vorhergehenden und eine Vorwegnahme des Nachfolgenden dar. Dabei ist verblüffend, wie nah die Zeitgestaltung dieser thematisch und bewegungsmäßig ja doch viel mehr dem ersten Themenbereich zugeordneten Passage an die Zeitgestaltung des Mittelteils herangerückt werden kann. Hinzu kommt die konsequente Temposteigerung, die ebenfalls viel ausgeprägter ist als bei Scharwenka.

Wenn es auch schwer sein dürfte, beim Hören *bewußt* die Symmetrie von Tempobögen und andere der genannten Besonderheiten der Zeitstruktur zu erfahren, tragen alle diese Details zu dem Eindruck einer organischen Gestaltung bei, die den Hörer vom ruhenden (hier extrem langsam gespielten) Anfang zum fast ekstatischen Höhepunkt des Mittelteils emporträgt und von dort wieder an den Anfang zurückbringt.

²⁶¹ Man muß daher nicht glauben, die Anweisung „Doppio movimento“ bedeute exakt das doppelte Tempo, ebensowenig wie man glauben muß, daß an Stellen ohne modifizierende Tempobezeichnung immer exakt dasselbe Tempo zu nehmen sei. Die Übersetzung von „Doppio movimento“ mit „doppelte Bewegung“ im Sinne unserer Theorie ist zwar etwas gewagt, trifft die Sache aber besser.

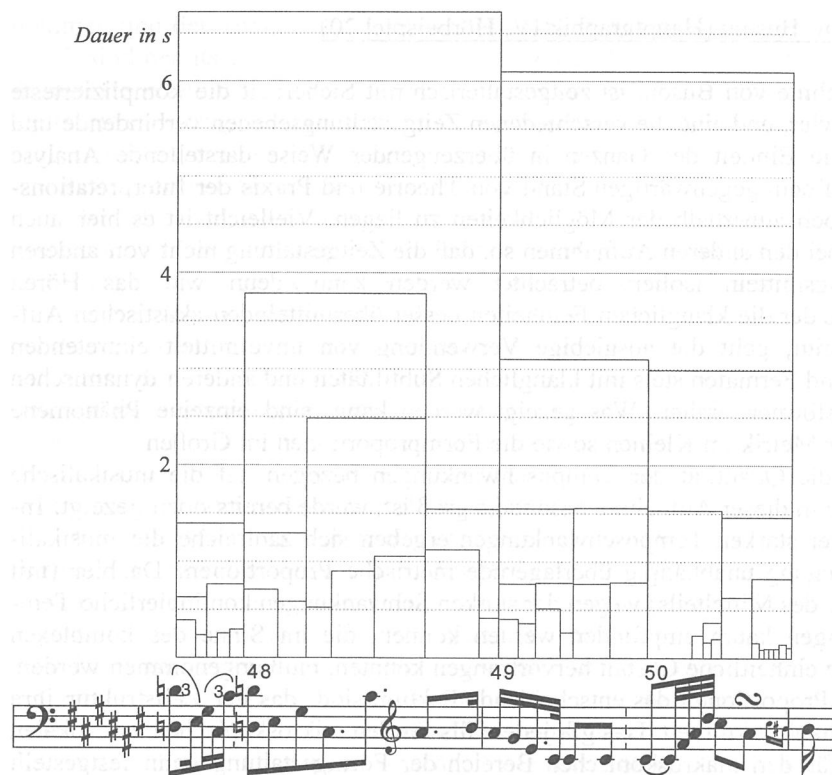
3. Ferruccio Busoni (Hauptgraphik IV, Hörbeispiel 20)

Die Aufnahme von Busoni ist zeitgestalterisch mit Sicherheit die komplizierteste unter den vier, und eine die verschiedenen Zeitgestaltungsebenen verbindende und die formale Einheit des Ganzen in überzeugender Weise darstellende Analyse scheint auf dem gegenwärtigen Stand von Theorie und Praxis der Interpretationsanalyse noch außerhalb der Möglichkeiten zu liegen. Vielleicht ist es hier auch mehr als bei den anderen Aufnahmen so, daß die Zeitgestaltung nicht von anderen Darstellungsmitteln isoliert betrachtet werden kann, denn wie das Hören (besonders der die klanglichen Feinheiten besser übermittelnden akustischen Aufnahme) zeigt, geht die ausgiebige Verwendung von unvermittelt eintretenden Zäsuren und Fermaten stets mit klanglichen Subtilitäten und anderen dynamischen Ausdrucksformen einher. Was gezeigt werden kann, sind einzelne Phänomene komplexer Metrik im Kleinen sowie die Formproportionen im Großen.

Daß die Quantität der Temposchwankungen bezogen auf die musikalische Bewegung in dieser Aufnahme besonders groß ist, wurde bereits oben gezeigt. Infolge dieser starken Temposchwankungen ergeben sich zahlreiche die musikalische Bewegung unabhängig überlagernde metrische Proportionen. Da hier (mit Ausnahme des Mittelteils) wegen der starken Schwankungen kontinuierliche Tempoänderungen kaum empfunden werden können, die im Sinne des komplexen Aktes eine einheitliche Gestalt hervorbringen könnten, muß angenommen werden, daß diese Proportionen das entscheidende Faktum sind, das der Zeitstruktur ihre Einheitlichkeit vermittelt. Das gilt jedenfalls für den mikroskopischen und lokalen Bereich; für den makroskopischen Bereich der Formgestaltung kann festgestellt werden, daß sich die starken Temposchwankungen gegenseitig ausgleichen, so daß eine Regelmäßigkeit in den Formproportionen entsteht, die denen der anderen Interpretationen nicht nachsteht und sie teilweise sogar übertrifft. Im Folgenden werde ich auf einzelne Passagen mit komplexer Metrik und auf die großformale Gliederung eingehen.

Zahlreiche interessante metrische Proportionen zeigen sich am Übergang vom Mittelteil zur Reprise (Graphik siehe nächste Seite). Auffällig ist im Verhältnis zum Notentext und zu den anderen Interpretationen, daß die Pause mit Fermate zugunsten eines nahtlosen Übergangs vollkommen wegfällt. Die unterste Ebene im Folgenden genauer erklärten Graphik 28 zeigt, daß der erste Ton der Reprise (die punktierte Note des Auftakts) nicht nur nahtlos anschließt, sondern auch von der Länge her den vorhergehenden Tönen angeglichen ist. Der Auftakt ist bei Busoni nicht nur hier, sondern auch am Anfang des Stücks metrisch doppelt so lang wie im Notentext angegeben, also sinngemäß eine punktierte Achtel und Sechzehntel statt wie im Notentext punktierte Sechzehntel und Zweiunddreißigstel.

Eine genauere Betrachtung der Graphik zeigt, daß das *ritardando* in strengen Proportionen verläuft. In der Notenzeile wurde versucht, die wichtigsten Proportionen in Notenwerte umzusetzen. (Auf die Polyphonie der Notation wurde der Übersichtlichkeit halber verzichtet.) Selbstverständlich ist damit nicht gemeint, daß der Hörer in erster Linie diese und nicht die im Notentext angegebenen



Graphik 28: Busoni, Übergang zur Reprise. Die Notenwerte sind den tatsächlichen Dauerverhältnissen angenähert. Vgl. Hörbeispiel 24.

Notenwerte hört; insbesondere hindert der plötzliche Temposprung am Beginn von Takt 48 den Hörer nicht, die erste Hälfte dieses Taktes als eine ritardierte Version der vorhergehenden Figuren (also metrisches Verhältnis 1:1) zu erkennen. Die hier angegebenen Proportionen werden jedoch gleichzeitig wirksam. So ist zum Beispiel offensichtlich, daß die ersten beiden Noten in Takt 48 das Achteltempo des vorhergehenden Halbtakts (zweitunterste Ebene) aufnehmen und daß für sie das metrische Verhältnis 2:1 nicht gilt, das für die beiden ersten Noten der vorhergehenden Figur galt²⁶². Die folgenden drei Töne (gis, cis und cis¹) nehmen

262 Um sicher zu bestimmen, daß dieses Verhältnis dort tatsächlich gilt, kann eine Metrikanalyse im S. 200-202 dargestellten Sinne durchgeführt werden, wobei wegen der Betonung vorausgesetzt werden kann, daß die Figur in 2+3 Töne (Oktave als ein Ton behandelt) gegliedert werden muß: die zweite Hälfte von Takt 47 (die ersten fünf Töne im Notenbeispiel) ist in zwei relativ gleich lange Teile geteilt. Der zweite Teil ist wiederum in drei relativ gleich lange Töne eingeteilt. Der zweite Ton des ersten Teiles ist relativ gleich lang wie die drei folgenden Töne, also ebenfalls ein Drittel der übergeordneten metrischen Einheit. Der deutlich längere erste Ton nimmt somit metrisch zwei Drittel der Einheit ein und steht mit dem folgenden Ton im Verhältnis 2:1.

fast die doppelte Zeit ein wie die ersten beiden Töne; man könnte sie deshalb auch als Vierteltriole schreiben. Dadurch würde jedoch verdeckt, daß sie sich im Tempo exakt an die beiden vorhergehenden Töne anschließen und mit einem ritardando auf die Dauer der punktierten Note des Auftakts hinführen. Daher wurde in der Umschrift eine unkonventionellere Schreibweise gewählt, die jedoch nicht anders als im Sinne eines ausgeschriebenen ritardandos verstanden werden darf. Der Auftakt zum Thema nimmt das durch die Triole unterbrochene Vierteltempo wieder auf, das dann für den Anfang des Themas bestimmend bleibt. Man kann diese Einteilung nachvollziehen, indem man beim Hören den Viertelschlag mit-dirigiert. (Ein Schlag fällt zwischen die Noten cis und cis¹ Takt 48.)

Die erste Hälfte der Graphik (Takt 47, 2. Viertel und Takt 48) bildet trotz ihres Beginns in der Mitte eines Taktes eine musikalische Einheit, da die vorhergehenden acht Halbtakte in Busonis Interpretation durch eine Echowirkung zusammengebunden werden und da zudem (wie die Hauptgraphik zeigt) in der Mitte von Takt 47 ein Temposprung den Beginn des ritardandos markiert. Die so zusammengefaßten (nach dem Notentext) eineinhalb Takte bzw. (nach unserer Umschrift) fünf Vierteleinheiten haben fast die gleiche Länge wie die folgenden vier Vierteleinheiten bzw. zwei Takte. Diese Stelle läßt in dem auf S. 219 ausgeführten Sinne sowohl die Deutung als übergeordnetes Quintole-zu-Quartole-Verhältnis als auch als Vierteleinheit = Vierteleinheit zu. Die erste Beziehung wird auf dem Zweitaktlevel (oberste Ebene), die zweite auf Halbtaktebene wirksam. Der nicht merklich ritardierte Viertelebene (nach unserer Umschrift) ist eine durch die Einheit der Figuration vermittelte stark ritardierte Sechzehnteltriolelinie (analog zum Notentext) und eine durch die Achtel-zu-Sechzehnteltriole-Proportion zwischen Takt 47 und 48 vermittelte leicht ritardierte Achtelebene überlagert, welche beide in das punktierte Achtel (im Urtext punktierte Sechzehntel) des Auftakts münden.

Wie wir sehen werden, ist die Kombination von Übergangagogik mit festen Proportionen nicht nur für Busoni, sondern auch für Saint-Saëns typisch. Aber auch bei den beiden anderen Pianisten waren solche Verhältnisse gelegentlich zu finden. Offensichtlich ist die freie Überlagerung der musikalischen Bewegung mit sekundären bewegungsassoziativen Zyklen, die oft von einer metrischen Ebene der musikalischen Bewegung in eine andere übergehen, ein wichtiges Mittel, um Tempoverläufe überzeugend zu gestalten und besonders dem Unbestimmten des „etwas schneller“ und „etwas langsamer“, das der Übergangagogik anhaftet, eine bestimmte Form zu geben.

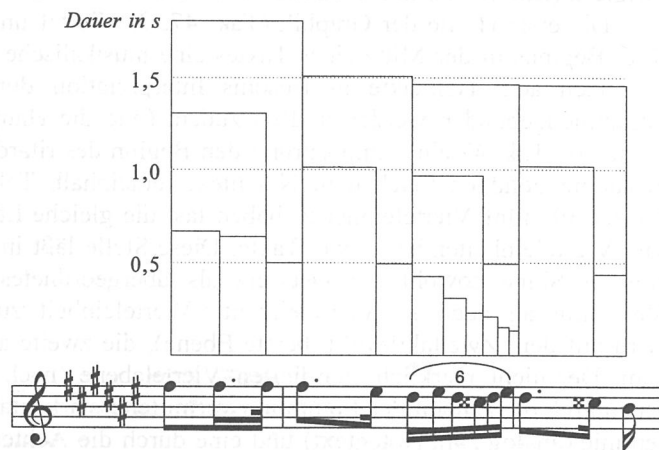
Um unsere Terminologie noch einmal klarzustellen, sei hier noch einmal gesagt, daß es sich bei der *musikalischen Bewegung*, die hier fast überall dem notierten Takt des Stückes entspricht, um die Qualität der *vorherrschenden* Bewegungsassoziation handelt. Daneben ist die Etablierung *sekundärer* Bewegungsassoziationen möglich, die nicht über lange Zeiträume hinweg präsent sein müssen, die aber in Wechselwirkung mit der das Tempo der musikalischen Bewegung modifizierenden Agogik stehen: Die Agogik macht es möglich, daß sich eine der musikalischen Bewegung unabhängig überlagerte sekundäre Bewegungsassoziation

etablieren kann, und die sekundäre Bewegungsassoziation ist für die genaue Terminierung der Agogik verantwortlich.

Aus dem mikroskopischen Tempobereich sei noch ein anderes Beispiel einer kaum notierbaren Struktur erwähnt (vgl. Graphik 29). Am Ende von Takt 21 etabliert sich in der rechten Hand ein ungleicher Zyklus, dessen zwei Phasen ziemlich genau im Zeitverhältnis 2:1 stehen. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Proportion mehr um ein durch eine spezielle Bewegungsassoziation festgelegtes Gewichtsverhältnis als um eine metrische Beziehung. Das Zeitverhältnis ist jedoch offensichtlich sehr bestimmt. (Die unter der Graphik angegebenen Notenwerte entstammen dem

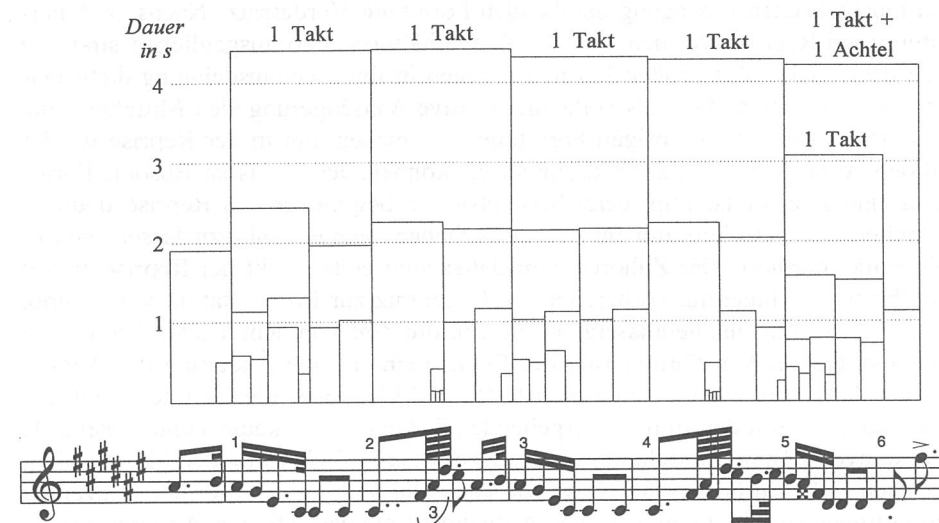
Chopinschen Notentext, sind also nicht den Verhältnissen der Busonischen Interpretation angepaßt.) Interessant ist nun, wie sich die Sextole in Takt 22 verteilt: sie bildet mit der vorhergehenden Note zusammen ein kontinuierliches accelerando, und dieses ist so terminiert, daß die ersten drei Töne der Sextole die erste Zyklusphase und die letzten drei Töne die zweite Zyklusphase konstituieren. Während die einzelnen Töne somit wegen der kontinuierlichen Tempoänderung derselben metrischen Kategorie angehören (also als Sechzehntelsextolen aufzufassen sind), gilt dies nicht für die aus je drei dieser Töne bestehenden übergeordneten metrischen Einheiten. Für eine solche Zeitverteilung gibt es keine adäquate Notation, obwohl sie sehr bestimmt und vom Hörer leicht nachvollziehbar ist.

Auffällig in der Hauptgraphik ist der Tempospurung im 5. Takt und seinen Parallelstellen. An sich ist es gewöhnlich, daß eine zweite Phrasenhälfte beschleunigt beginnt, da durch dieses Mittel auch nach einem ritardando im vierten Takt der Eindruck erzeugt werden kann, daß die ganze Phrase durch einen übergeordneten Tempobogen verbunden ist.²⁶³ Nur ist der Tempospurung hier für diese Art organischer Tempogestaltung viel zu groß, und zudem wird er nicht durch ein ritardando abgerundet, sondern im 6. Takt erfolgt abrupt ein Rückgang ins Ausgangstempo. Offensichtlich steht der Tempospurung im Zusammenhang mit der Verlagerung der Hauptbetonung des 6. Taktes auf die Synkope auf dem zweiten



Graphik 29. Busoni, rechte Hand, Takt 21-23 (Hörbeispiel 22)

Taktachtel; diese Verlagerung wird durch eine Beschleunigung des Tempos erreicht, die die Synkope auf den Zeitpunkt fallen läßt, auf den eigentlich der Beginn des Taktes zu fallen hätte:



Graphik 30: Busoni, rechte Hand, Takt 1-6. (Vgl. Hörbeispiel 20.) Der letzte große Balken zeigt, daß die Zeitdauer des 5. Taktes mit dem ersten Achtel des 6. zusammen genau den Zeitdauern der vorhergehenden Takte entspricht. Die rhythmische Notation ist weitestmöglich den tatsächlichen Verhältnissen in der Aufnahme angeglichen.

Dieses „tempo rubato“ im wörtlichen Sinne hat auch Konsequenzen für die weitere Gestaltung: einerseits wird – wie aus der Hauptgraphik ersichtlich – die geraubte Zeit durch ein am Phrasenende stehendes ritardando ausgeglichen, wodurch die aufgestaute Spannung gelöst und die Symmetrie der Phrase hergestellt wird; andererseits wird in der Überleitung an das belebtere Tempo des fünften Taktes angeknüpft. (Ähnliches hatten wir bei Pugno beobachtet.) Übrigens ist der Tempospurung nur im Vordersatz des Themas völlig unvermittelt: im Nachsatz und der Reprise wird das accelerando durch die komplexe metrische Bildung in Takt 12 bzw. 52 (vgl. S. 277 f.) eingeleitet und in der Reprise durch ähnlich komplexe Bildungen in den folgenden Takten, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, fortgeführt. Es scheint, als sei die unvermittelte Beschleunigung in Takt 5 ein „Motiv“, das Ausgleichsprozesse in Gang setzt, deren Komplexität sich gegenwärtig noch der Beschreibbarkeit entzieht.²⁶⁴

264 Natürlich ist es für Interpretationsstrukturen wie für Kompositionsstrukturen ebensowenig denkbar wie erstrebenswert, alles restlos zu „erklären“. Die Theorie sollte jedoch die Möglichkeit geben, auch über komplexe Strukturen differenziert zu sprechen, was die Kompositionstheorie weitgehend leisten kann, bei der Interpretationstheorie jedoch über die ersten Ansätze noch nicht hinauskommt.

263 Vgl. meinen Aufsatz *Tempoarchitektur*, siehe S. 235, Fußn 224.

Trotz der starken Temposchwankungen im Innern der Phrasen sind die äußeren Formproportionen bei Busoni sehr ausgewogen. Ein Vergleich der vier Hauptgraphiken zeigt sogar, daß bei keinem anderen Pianisten die vier auf derselben musikalischen Bewegung beruhenden Formteile Vordersatz, Nachsatz, Überleitung und Reprise von den äußeren Zeitverhältnissen so ausgeglichen sind wie bei Busoni. Alle fünf großen Formteile liegen in ihrer Zeitausdehnung dicht beieinander; es scheint fast, als solle die relative Verlängerung des Mittelteils die Verkürzung der beiden vorigen Formteile ausgleichen, um in der Reprise wieder auf den Anfangszeitwert zurückkommen zu können. Jedenfalls ist Busonis Formgestaltung sehr weitsichtig, denn beispielsweise beginnt er die Reprise deutlich schneller, um sich Zeitraum für den zusätzlichen neunten Takt zu lassen, den er sehr stark ritardiert. Der Zuhörer wird daher vom ersten Takt der Reprise an auf die Phrasenverlängerung vorbereitet, im Gegensatz zur Interpretation von Pugno, der zwar ebenfalls die neuntaktige Reprise in die Zeit von acht Takten bringt, bei dem aber erst ab dem fünften Takt der Reprise eine leichte Änderung der Agogik im Verhältnis zur Parallelstelle eintritt (S. 288 f.). Auch die Zeitgleichheit der vier Codatakte mit den fünf vorhergehenden Takten dürfte kaum zufällig sein, da eine sinnvolle Tempobeziehung, die sonst zeitgestalterisch verbinden könnte, nicht zu sehen (oder zu hören) ist. Diese wie auch alle anderen großformal relevanten Proportionen sind in der akustischen Aufnahme trotz wesentlicher Änderungen im Tempoverlauf innerhalb der Teile mit großer Präzision reproduziert (vgl. Graphik 22, Seite 273).

Die Temporelation des „Doppio movimento“ wird von Busoni (wie von allen anderen hier untersuchten Pianisten) nicht aufs Anfangstempo bezogen. Ähnlich wie bei Scharwenka beginnt der Mittelteil bei Busoni in dem doppelten Tempo, das vor dem ritardando der Überleitung herrschte. Das gilt übrigens auch für die akustische Aufnahme, obwohl dort ganz andere agogische Verhältnisse bestehen: die Überleitung weist in der Welte-Mignon-Aufnahme (auf der Zweitaktebene betrachtet) kein merkliches accelerando auf, während der Mittelteil (auf der Viertaktebene betrachtet) erheblich acceleriert, während es in der akustischen Aufnahme genau umgekehrt ist.

4. Camille Saint-Saëns (Hauptgraphik I, Hörbeispiel 1)

Saint-Saëns' Interpretation unterscheidet sich von denjenigen der anderen Pianisten durch das erheblich schnellere Tempo. (Saint-Saëns braucht beispielsweise für die ersten 4 Takte fast exakt dieselbe Zeit wie Pugno für die ersten 2 Takte.) Diesem schnelleren Anfangstempo (für den Mittelteil gilt dieser generelle Tempo-unterschied nicht) korrespondiert offensichtlich eine vollständig andere Formkonzeption, die in metrisch sehr viel größeren Einheiten rechnet. So drückt sich beispielsweise die Bezeichnung „Doppio movimento“ bei Saint-Saëns darin aus, daß die ersten 16 Takte des Mittelteils zeitlich ziemlich genau 8 Thementakten entsprechen. Besonders auffällig ist auch das in der Graphik durch eine dünne

Linie verdeutlichte zeitliche Gleichgewicht zwischen dem Thema mit Vorder- und Nachsatz und der Reprise einschließlich Coda, also 16 zu 13 Takten. Auch bei Pugno und Busoni konnten wir die zeitliche Gleichsetzung von Abschnitten ungleicher Taktzahl beobachten; dort war es jedoch ein niedrigerer metrischer Level, auf dem diese Beziehung statt fand, nämlich 8 zu 9 Takte (bei Pugno sogar eigentlich 4 zu 5 Takte, da er nur die zweite Hälfte des Themas zeitlich umgestaltete). Möglicherweise wird bei so langsamen Tempi wie von Busoni und Pugno die Grenze der Auffaßbarkeit von 16 Takten als eine zeitliche Einheit bereits überschritten.²⁶⁵ Wie wir sehen werden, drückt sich die Einheitlichkeit der letzten dreizehn Takte und somit die Zugehörigkeit der Coda zur Reprise bei Saint-Saëns nicht nur in dem äußeren Zeitverhältnis zum Thema, sondern auch in der inneren Gestaltung dieses Abschnitts aus. Zudem scheint auch die relative Ausdehnung des Mittelteils damit zu korrespondieren: Während in den anderen drei Aufnahmen (im Sinne der auf S. 200 beschriebenen Dauerbeziehung) der Mittelteil in den großformalen Dimensionen „relativ gleich lang“ wie ein Halbsatz des Themas ist, fällt er bei Saint-Saëns „relativ gleich lang“ zum ganzen 16taktigen Thema bzw. der Reprise mit Coda aus.

Wie Busoni verwendet auch Saint-Saëns ausgiebig unabhängige Zyklusüberlagerungen, um Passagen mit starker Agogik eine bestimmte Form zu geben. Im Gegensatz zu Busoni jedoch, bei dem durch ebenso unerwartete wie komplexe Proportionen Strukturen entstehen, die mehr durch die Verschiedenheit ihrer Aspekte als durch die übergeordnete Einheit zu wirken scheinen (woraus die Schwierigkeit der Analyse resultiert), ergeben sich bei Saint-Saëns durch die Anwendung dieser Mittel klare und durchsichtige Strukturen, die der Analyse leicht zugänglich sind. Die Verwendung von Tempobögen auf allen metrischen Ebenen, die in dieser Aufnahme besonders ausgeprägt sind, verweisen dabei auf ein organisches Formideal in dem Sinne, wie ich es in meinem Aufsatz „Tempoarchitektur“ für Carl Reineckes Mozartspiel nachgewiesen habe.

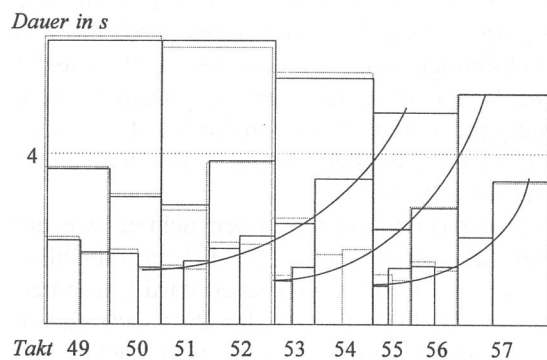
Von der Tempoführung her ist in der Hauptgraphik zu beobachten, wie der Zweitaktimpuls (drittunterste Ebene) von der Überleitung (Takt 17) an allmählich acceleriert, durch das ritardando in Takt 23/24 nur unterbrochen wird (diese beiden Takte nehmen die Zeit von vier Takten ein und lassen den Puls daher latent weiterlaufen) und dann im Mittelteil weiteracceleriert bis zum Tempohöhepunkt in Takt 37-44. Das Tempo des Mittelteils wird also (ähnlich wie bei Pugno) neben der erwähnten übergeordneten „Doppio-movimento“-Proportion von 8 zu 16 Takten auch durch eine metrische 1:1-Proportion vermittelt, indem das doppelte Tempo durch eine allmähliche Beschleunigung erreicht wird. Das Spitzentempo

265 Psychologen setzen die Grenze der gleichzeitigen Vergegenwärtigung von Sinneinheiten sogar noch niedriger an, nämlich bei etwa 20 Sekunden, da dort anscheinend eine Grenze liegt, bei der (sowohl im Sprechen als auch im Verstehen) in Sätzen der Faden verloren zu gehen droht. (Vgl. Otto Joachim Grüsser, *Zeit und Gehirn*, in: *Die Zeit*, München 1989, S. 79-132, hier 98-101.) Für die Musik muß diese Grenze jedoch in Frage gestellt werden, da es sonst beim Hören der Aufnahmen von Pugno, Busoni und Scharwenka nicht möglich sein dürfte, einen Halbsatz des Themas als musikalische Sinneinheit zu erfassen, was doch der Erfahrung eines musikalischen Hörers widerspricht.

ist bei Saint-Saëns wie bei allen Pianisten erheblich schneller als das doppelte Anfangstempo. Vielleicht Zufall ist, daß die Viertakteinteilung der Überleitung und die Achttakteinteilung des ersten Sechzehntakters des Mittelteils zusammen eine perfekte Symmetrie bilden.

Das ritardando des Mittelteils verläuft bei Saint-Saëns in strengen Proportionen: zwischen Takt 41 und 48 kann man in der Hauptgraphik beobachten, wie nacheinander vier, zwei, einer und ein halber Takt annähernd dieselbe Dauer bekommen. Auch das ritardando in Takt 23-24 zeigt solche Proportionen, nur kann das erst an den kleineren metrischen Einheiten nachvollzogen werden, die in der Hauptgraphik nicht verzeichnet sind. (Übrigens resultiert aus diesen Proportionen zwingend, daß diese ritardandi nicht der physikalischen, sondern der in Graphik 20 demonstrierten Logik folgen; vgl. Seite 261 und 263.)

Besonderes Interesse verdient der Aufbau von Reprise und Coda. Tempomäßig besteht die neuntaktige Reprise des Themas bei Saint-Saëns aus drei Sektionen, von denen, wie aus der Hauptgraphik ersichtlich, die erste (Takt 49-52) mit einem kontinuierlichen Tempobogen, die anderen beiden (Takt 53/54 und 55-57) jeweils mit einem kontinuierlichen ritardando gestaltet sind. Als kontinuierlich können diese Tempoänderungen bezeichnet werden, weil die Schwankungen auf der Halbtaktebene vor allem durch Zeitverschiebungen der einzelnen Anschläge zustandekommen. Das Bild auf der Halbtaktebene ändert sich daher, wenn



Graphik 31: Saint-Saëns, Halb-, Ganz- und Zweitaktebene der Reprise (Hörbeispiel 4), rechte (durchgezogen) und linke (durchbrochen) Hand. Die schrägen Linien sind zur Verdeutlichung des durchgehenden Ritardandocharakters eingezeichnet. Die ersten beiden Linien überschreiten die Ebenen der musikalischen Bewegungshierarchie.

man statt der linken Hand (wie in der Hauptgraphik) die rechte zum Maßstab nimmt. Graphik 31 zeigt die Halb-, Ganz-, und Zweitaktebene der Takte 49-57 mit an der rechten Hand gemessenen Werten (wobei berücksichtigt wurde, daß bei Vorschlägen in dieser Interpretation der Schlag auf den Vorschlag und nicht auf die Hauptnote fällt). Dünn unterlegt ist die Graphik aus Werten der linken Hand. In Takt 54 kann für die rechte Hand mangels eines Tons auf dem Beginn der zweiten Takthälfte keine Unterteilung angegeben werden. Wie man sieht, ist der Tempobogen über Takt 49-52 nach Werten der rechten Hand auch auf der Halb-

taktebene einheitlich ausgeprägt; die Werte in Takt 55 und 56 sind zwar nicht gleichmäßig ritardiert, aber doch dem übergeordneten ritardando mehr angepaßt

als die Werte der linken Hand. Möglicherweise ist es für Saint-Saëns generell besser, die Werte der rechten als die der linken Hand zugrunde zu legen.²⁶⁶

Graphik 31 zeigt auch, daß am Beginn von Takt 53 und Takt 55 jeweils ein kontinuierliches ritardando aus der Halbtaktebene in die Ganztaktebene übergeht; dadurch verlängert sich das durch den Tempobogen verursachte ritardando von Takt 51/52 bis zum Ende von Takt 57, und der ganze Abschnitt bekommt ritardierenden Charakter. Dem entgegengesetzt ist jedoch ein stetiger, in die Hierarchie der musikalischen Bewegung eingeordneter Zweitaktimpuls, der gleichzeitig mit dem ritardando der kleineren Einheiten leicht acceleriert. Takt 57 nimmt dabei (wie in den anderen Interpretationen auch) die Stellung von zwei Takten ein. Der Zweitaktimpuls setzt sich, wie aus der Hauptgraphik zu ersehen, in der Coda fort. Trotz des ausgiebigen ritardandos in Takt 57 führt dies zu dem Eindruck einer ungebrochenen Tempokontinuität, die in die Coda hinüber und bis zum Anhalten der Bewegung auf dem Schlußton führt, was sich auch beim Hören leicht nachvollziehen läßt und diese Aufnahme von den anderen deutlich unterscheidet. Die spannungsvolle Tempoführung in der Coda wurde bereits oben erläutert (S. 283 f.). Reprise und Coda werden durch den Zweitaktimpuls zu einem Tempobogen mit Höhepunkt an der Stelle, wo die Phrasenverlängerung wirksam wird, zusammengeschlossen und finden so zu einer überzeugenden musikalischen Einheit, die als Zeitganzes den ersten 16 Takten gegenübergestellt wird. Daß ein Bewußtsein für diese Zeitbeziehung vorhanden ist, drückt sich darin aus, daß das Thema in der Reprise von Anfang an deutlich langsamer gespielt wird, womit die 13 Takte auf die Zeit von 16 gedehnt werden, ganz im Gegensatz zu Busoni, der schneller spielt, um 9 Takte in die Zeit von 8 hineinzubringen.

VI Die Gestaltung des Mittelteils: Tempobogenanalyse

Während in den Außenteilen – Thema, Überleitung, Reprise und Coda – die komplexe Metrik als Gestaltungsmittel große Bedeutung hat, da die von der linken Hand getragene langsame musikalische Bewegung dort nur das Gerüst für vielfältige rhythmische Figuren bildet, wird im Mittelteil die Zeitgestaltung in erster Linie durch die Tempomodifikationen der musikalischen Bewegung selbst bestimmt. Dementsprechend ist das aus dem Gedanken organischer Tempoführung abgeleitete Tempobogenprinzip für die agogische Gestaltung des Mittelteils bei allen Pianisten hauptsächlich verantwortlich, während es in den Außenteilen nur stellenweise und je nach Gestaltungsweise der Pianisten in sehr unterschiedlicher Weise strukturbildend wirkt. Da die Tempobogenanalyse sowohl vom theoretischen als auch vom methodischen Gesichtspunkt bereits in meinem Aufsatz *Tempoarchitektur*

266 Das gilt auch für Reineckes Mozartinterpretation, vgl. meinen Aufsatz *Tempoarchitektur* (siehe S. 235, Fußn. 224). Sicherlich kann diese Feststellung jedoch weder als allgemeingültig noch als bei ein und demselben Interpreten in jedem Einzelfall gültig vorausgesetzt werden. Für die Hauptgraphiken wurde die linke Hand zum Maßstab genommen, weil ihre Figur die musikalische Bewegung prägt.

poarchitektur ausführlich behandelt wurde, soll die Analyse hier kurz gefaßt werden. Angestrebt ist sowohl ein weiterer Beleg für die Gültigkeit der Theorie des komplexen Aktes als auch eine Demonstration, wie auch bei sehr ähnlichen strukturellen Voraussetzungen durch die Gewichtung der Strukturkomponenten ein ganz verschiedenes Bild entstehen kann.

Grundlage der Tempobogenanalyse ist die SKYLINE-Graphik. Wie groß deren Vorteile bei der Tempobogenanalyse gegenüber der SKYLINE2-Graphik sind, kann man leicht nachvollziehen, wenn man die im folgenden abgebildeten Graphiken mit den entsprechenden Segmenten der Hauptgraphiken vergleicht, in denen dieselben Daten abgebildet sind. Wegen der besonders bei den kürzeren metrischen Einheiten zu beachtenden Stanzungenauigkeit wurde von der Möglichkeit der Eintragung des Vertrauensintervalls in die Graphik Gebrauch gemacht.

Die Bestimmung des metrischen Schlags bzw. – in der Terminologie unserer Theorie – der Zeitidentifikationspunkte wurde nach dem akustischen Eindruck vorgenommen. Dabei schien es für fast alle Fälle akzeptabel, den obersten Ton der rechten Hand als maßgeblich zu betrachten, wie es für die Hauptgraphiken generell gemacht wurde. Zwar schien es bei Scharwenka und Pugno, die den Beginn des Taktes 25 deutlich arpeggieren, fraglich, ob für diesen Zeitwert nicht besser der Baßton genommen werden sollte. Dadurch hätte der (ohnehin schon) langsame Beginn eine noch größere Ausdehnung angenommen. Da sich das Analyseergebnis dadurch jedoch nicht ändert, wurde der Einfachheit halber der Zeitwert des oberen Oktavtons beibehalten. Von dieser Regel abgewichen wurde jedoch bei Saint-Saëns. Da dieser (wie schon auf S. 280 gesagt) die Oktave fast immer bricht und die Figur oft im Sinne einer Sextole spielt, bei der der untere Oktavton beginnt und gegebenenfalls mit der linken Hand koordiniert wird, schien es richtiger, die untere Oktavnote zum Maßstab zu nehmen. Probeweise wurde die Graphik für beide Möglichkeiten ausgedruckt, und dabei zeigte sich, daß auch das Analyseergebnis bei der aus unteren Tönen erstellten Graphik konsistenter ausfällt. Nur für die letzten sechs Figuren wurde wieder der obere Ton genommen, weil dort der obere Ton deutlich betont ist. Hier nicht einheitlich vorzugehen, mag etwas inkonsequent erscheinen; der Leser urteile jedoch selbst vom Hören! An den Stellen, an denen das arpeggio der Oktave so stark ist, daß die Entscheidungsfrage für die Zeitbestimmung ins Gewicht fällt, scheint – mindestens nach der vorliegenden Überspielung – die gewählte Lösung akzeptabel.

Die Bewegungshierarchie ist am Anfang durch die melodische Struktur eindeutig vorgegeben und wird auch durch die linke Hand unterstützt. Etwa ab Takt 40 wird sie jedoch durch die taktübergreifende Phrasierung der rechten und die Synkopen der linken Hand weniger bestimmt; bei drei der Pianisten zeigt die Analyse, daß die regelmäßige Struktur bis zum Schluß unterstützt oder wenigstens ihr nicht deutlich widersprochen wird; in allen Graphiken ist diese Struktur zunächst übernommen. Im vierten Fall ergeben sich jedoch einige Unklarheiten, und es scheint sinnvoll, eine alternative metrische Auflösung zu diskutieren.

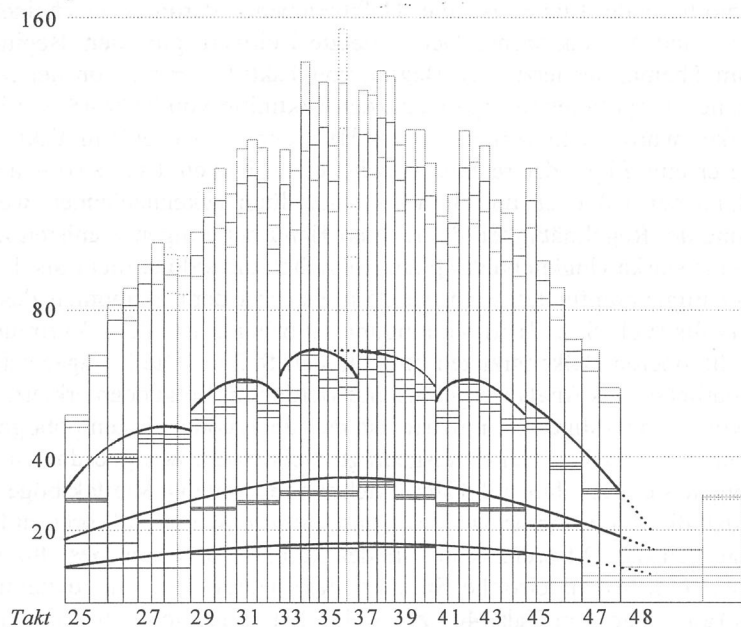
Die Graphiken 32-35 zeigen die Tempogestalt des Mittelteils in der SKYLINE-Darstellung. Der besseren Vergleichbarkeit halber ist wie bei den

Hauptgraphiken für alle Graphiken derselbe Maßstab gewählt. Die im oberen Bildteil hervortretende Ebene ist die Halbtaktebene, darunter erscheinen die Ganz-, Zwei- und Viertaktebene. Der vorletzte Zeitwert gibt den Beginn des Auftakts zum Thema, der letzte den Beginn von Takt 49 (erster Ton der rechten Hand) an. Eine interpolierende Ergänzung der Taktmitte von Takt 48 wie in den Hauptgraphiken wurde nicht vorgenommen. Bei Scharwenka fehlt in Takt 48 ein Zeitwert, da er eine Figur der rechten Hand – einen halben Takt also – ausläßt. Die Aufteilung der Takte 28 und 36 wurde nur dünn gekennzeichnet, weil die Unterbrechung der Regelmäßigkeit der rechten Hand bei einigen Pianisten in diesen Takten eine starke Ungleichteilung zur Folge hat, die jedoch nicht als Tempoänderung der Figur empfunden wird, sondern eher mit dem Phänomen des Supplementintervalls (vgl. S. 217) in Verbindung zu bringen ist. Zum Vertrauensintervall, das die oberen Balkengrenzen umgibt, vgl. S. 256. Die handgezeichneten Bögen verdeutlichen das Analyseergebnis und werden im Folgenden erklärt.

In bewundernswürdiger Symmetrie ist der übergeordnete Tempobogen bei Pugno (Graphik 32, nächste Seite) ausgeprägt. Neben dem übergeordneten Tempobogen prägen sich bei ihm auf Ganztaktebene regelmäßig Viertaktbögen aus, die zeigen, daß die Zyklushierarchie bei Pugno bis zum Schluß voll präsent bleibt. Auch schlägt sich die Differenzierung in der kompositorischen Gestaltung, die unter anderem eine asymmetrische Stellung des melodischen und dynamischen Höhepunkts (am Ende von Takt 40) zur Folge hat, offensichtlich kaum in der agogischen Struktur nieder: der Tempohöhepunkt liegt in der Mitte, die Viertaktbögen sind fast gleichmäßig stark ausgeprägt. Die Viererbögen haben am Anfang durch den Einfluß des übergeordneten Bogens vorwiegend accelerierenden, am Schluß ritardierenden Charakter. Dementsprechend verschiebt sich ihr Tempohöhepunkt. Eine Ausnahme stellt der vierte Viertaktabschnitt dar, der keine Bogenform aufweist. Schließt man die Möglichkeit der Verzerrung durch Stanzungenauigkeit ein, könnte man diesen Abschnitt als schließenden Halbbogen (vgl. S. 213) interpretieren, der sich sinnvoll mit dem vorhergehenden Viertaktabschnitt verbindet.²⁶⁷ Die Halbtaktebene zeigt aufgrund der Stanzungenauigkeit und eines relativ ebenmäßigen Spiels kaum noch signifikante Unterteilungen; dennoch scheint sich eine zum Höhepunkt hin zunehmende Kleingliedrigkeit abzuzeichnen: während die Halbtaktbögen über den Takten 25-28 und 45-47 nahezu perfekt abgerundet sind, unterteilen sich die Bögen in Takt 29-32 und 41-44 in zwei Teile. In der Mitte (Takt 33-40) gliedert sich die Halbtaktebene durch regelmäßige kurz-lang-Verhältnisse sogar in Einzeltakte auf. Wie gesagt sind diese Beziehungen jedoch nicht signifikant genug, da sich die Vertrauensintervalle überschneiden.²⁶⁸ Diese Gestaltungsweise ist ein Musterbeispiel für hauptsächlich

267 Die Verbindung eines vollständigen Bogens mit einem schließenden Halbbogen, der mit dem Spitzentempo des vorhergehenden Bogens beginnt, ist eine sehr häufige Gestaltungsart für achttaktige Abschnitte. Vgl. auch vom Verfasser *Tempoarchitektur* (Takte 1-8 der dort besprochenen Reineckeaufnahme; vgl. S. 235, Fußn. 224).

268 Jedenfalls könnte jedes einzelne dieser Verhältnisse durch Zufall entstanden sein. Insgesamt scheint sich jedoch eine signifikante Änderung der Verhältnisse abzuzeichnen, da eine solche Häufung

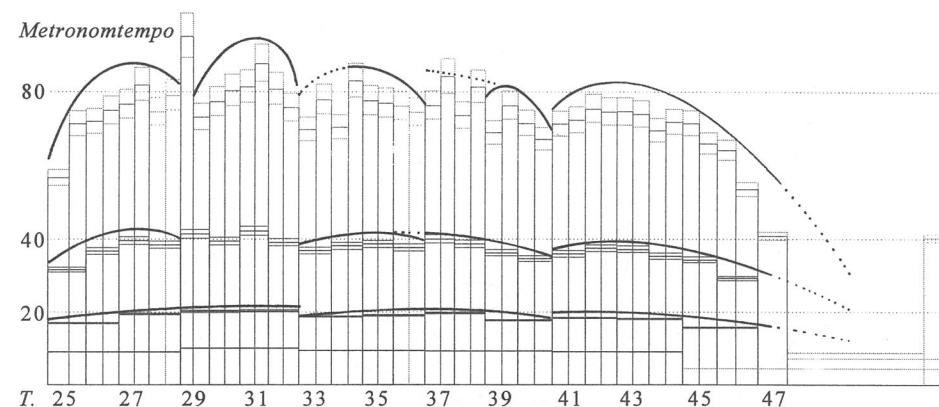


Graphik 32: Pugno, Mittelteil in SKYLINE-Darstellung mit Halb-, Ganz-, Zwei- und Viertaktebene (gleicher Maßstab wie Graphik 33-36). Vgl. Hörbeispiel 16. Erläuterung siehe Text.

auf formale und metrische Kategorien bezogene Zeitgestaltung und insbesondere auch für die Unabhängigkeit agogischer von dynamischer Strukturen.

Fast keine Tempogestaltung in formalen Dimensionen zeigt die Aufnahme von Scharwenka (Graphik 33), wenn man von dem verhältnismäßig leichten Anfangsaccelerando und dem ausgeprägten Schlußritardando absieht. Daher gibt es auch keinen eigentlichen Tempohöhepunkt. (Durch das übergeordnete leichte ritardando befinden sich die schnellsten Werte bereits im zweiten Viertakter.) Auch die kürzerfristigen Temposchwankungen sind bei ihm sehr gering und übersteigen meist nur gerade die durch die Stanzgenauigkeit vorgegebene Signifikanzschwelle, so daß man sein Spiel als sehr gleichmäßig bezeichnen kann. Die Ganztaktebene zeigt dennoch eine sinnvolle Gliederung nach dem Tempobogenprinzip: die Zweitaktebene ist in drei Abschnitte (8+8+7 Takte) eingeteilt, wobei sich ein accelerierender (öffnender), ein vollständiger und ein ritardierender (schließender) Bogen ergibt. Die Eintaktgliederung der Takte 33 bis 40 zeigt ähnlich wie bei Pugno, wenn auch viel weniger plastisch, die Zusammensetzung aus Voll- und schließendem Halbbogen. Ebenso zeigt der erste Achtakter eine Zweiteilung auf Halbtaktebene, wobei allerdings ein Wert herausragt, der so aussieht, als gehöre er

von Stanzungenauigkeiten, wie sie nötig wäre, um glatte Bögen so zu zerfransen wie in Takt 33-40 sichtbar, sehr unwahrscheinlich wäre.

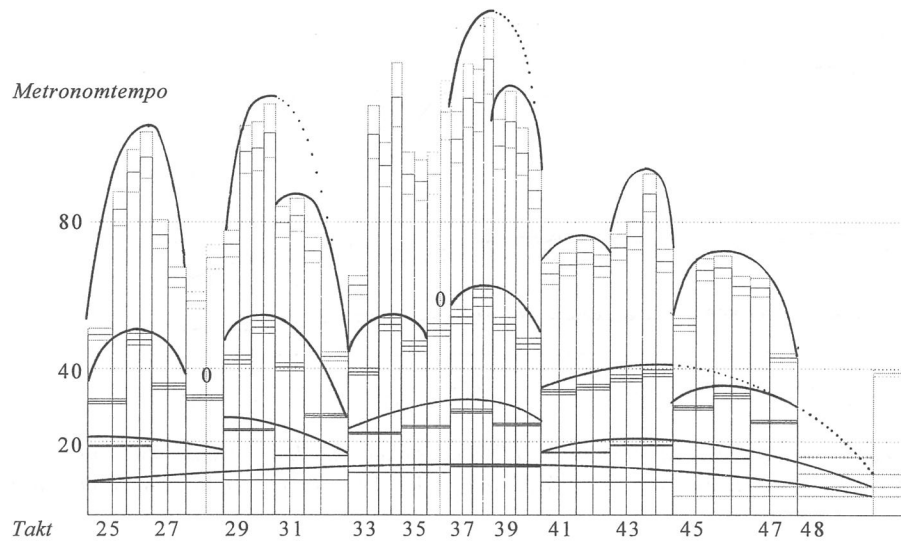


Graphik 33: Scharwenka, Mittelteil in SKYLINE-Darstellung mit Halb-, Ganz-, Zwei- und Viertaktebene (gleicher Maßstab wie Graphik 32 und 34-36). Vgl. Hörbeispiel 10. Erläuterung siehe Text

zu einem Supplementintervall; da er jedoch nicht zwischen zwei Phrasen liegt, sondern den Beginn einer Phrase darstellt, kommt diese Interpretation nicht in Frage. Seine Bedeutung bleibt somit fraglich. Vielleicht entspringt die Verkürzung dieses Zeitintervalls der bewußten Vermeidung einer Wiederholung des langsamen Beginns von Takt 25. Der Höreindruck des Verfassers ist, daß hier ein „verspäteter Beginn“ der Phrase für die Verkürzung verantwortlich ist; es ist jedoch nicht klar, wodurch dieser Eindruck von Verspätung aufkommt. Auch die Ganztaktebene zeigt in den Takten 29-32 keine Bogenbildung. Die Halbtaktebene in Takt 33-40 zeigt (wie bei Pugno) eine deutlich eintaktige Strukturierung, hier durch die Relation lang-kurz statt kurz-lang (bei Pugno) erzeugt.

Auch diese Aufnahme zeigt somit die Beibehaltung der Achttaktmetrik bis zum Schluß an; der letzte Achtakter wird jedoch nicht mehr in Viertakter unterteilt, sondern durch einen kontinuierlichen Bogen zusammengeschlossen. Dies hängt wohl eng mit Scharwenkas Textänderung zusammen, da bei Beibehaltung der metrischen Struktur das Fehlen eines Halbtaktes auffallen würde.

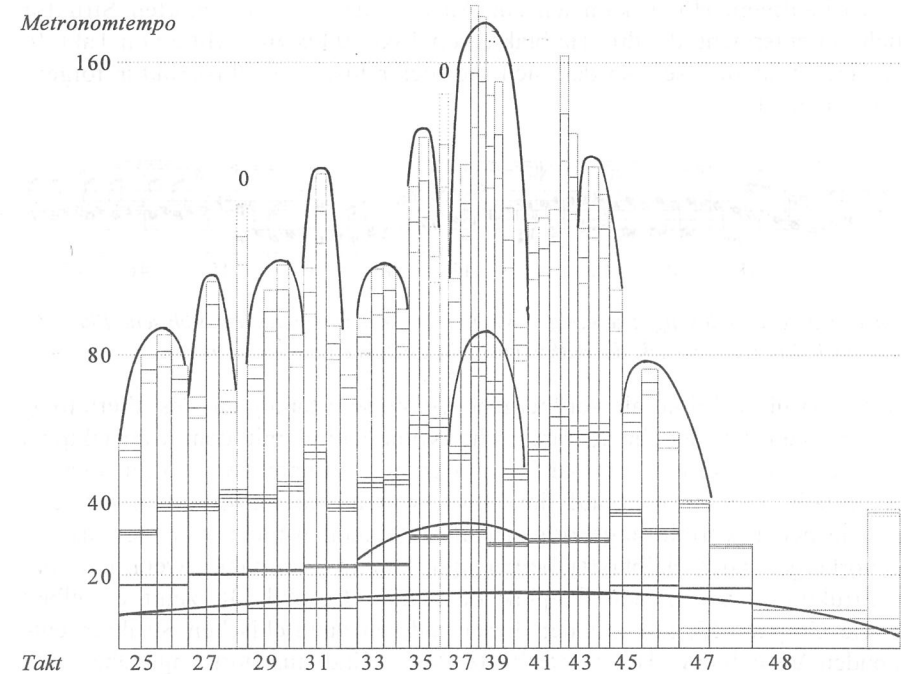
Busoni, den wir schon als Freund extremer Agogik kennengelernt haben, zeigt auch hier wieder (Graphik 34) ein extrem plastisches Bild. Auch bei ihm ist der ganze Mittelteil von einem großen Tempobogen umschlossen, der sich allerdings nur auf Viertaktebene ungebrochen zeigt. Die Zweitaktebene zeigt zwei ritardierende Viertakter und zwei durch vollständige Tempobögen zusammengeschlossene Achtakter, wobei der letzte das ausgeprägte Schlußritardando mit umfaßt. Orientiert man sich an der Realzeitachse, ergibt sich damit eine Gliederung aus Phrasen zunehmender Länge. Am Schluß ist die viertaktige Gliederung auf der Ein- und Halbtaktebene durch scharfe Temposprünge kenntlich. Die Bögen auf Ganztakt- und Halbtaktebene sind bei Busoni weniger rund als bei Pugno und Scharwenka; wenn man jedoch berücksichtigt, daß die Takte 28 und 36 zwischen



Graphik 34: Busoni, Mittelteil in SKYLINE-Darstellung mit Halb-, Ganz-, Zwei- und Viertaktebene (gleicher Maßstab wie Graphik 32-33 und 35-36). Vgl. Hörbeispiel 23. Erläuterung siehe Text

den Phrasen stehen und somit die Funktion von Supplementintervallen haben (in der Graphik mit „0“ gekennzeichnet), ergibt sich auch hier ein klares Bild. Auffällig sind die bei anderen Interpreten relativ seltenen öffnenden Halbbögen, nach denen es zunächst langsamer weitergeht (Takt 29/30 und 37/38 auf Halbtaktebene und Takt 41-44 auf Ganztaktebene); ähnlich wie die schließenden Halbbögen, die sich einem für die fehlende öffnende Hälfte stehenden Vollbogen anschließen, werden diese durch einen nachfolgenden Vollbogen vervollständigt. Wie ich in meinem Aufsatz *Tempoarchitektur* dargestellt habe, ergibt ersteres (Vollbogen mit schließendem Halbbogen) im sukzessiven Aufbau keinen Ungleichgewichtszustand, da erst ein perfektes Glied hingestellt wird, auf dem das imperfekte Glied dann aufbaut und eine neue perfekte Einheit konstituiert. Wird jedoch erst der öffnende Halbbogen hingestellt und dann abgebrochen, ergibt sich kurzfristig ein Ungleichgewichtszustand, der erst durch die Vervollendung der ganzen Gestalt wieder aufgehoben wird. In der ausgiebigen Verwendung dieses Mittels zeigt sich das Denken Busonis in großen Formdimensionen. Besonders interessant ist in dieser Aufnahme, daß metrisch die Zwei- und Viertaktgliederung durch Temposprünge und Bogengestaltung in den Takten 43-48 unzweifelhaft auf die Taktstriche bezogen bleibt, obwohl die gegen den Takt stehende Phrasierung von Busoni durch eine Echowirkung hervorgehoben wird – kein anderer der Pianisten trennt die Phrasen in der Mitte von Takt 45 so deutlich wie Busoni.

Das vielfältigste Bild zeigt im Mittelteil die Aufnahme von Saint-Saëns, die in Graphik 35 dargestellt ist. Ähnlich wie bei Busoni zeigt sich das übergeordnete Tempobogenkonzept am deutlichsten auf der Viertaktebene; der Tempohöhepunkt



Graphik 35: Saint-Saëns, Mittelteil in SKYLINE-Darstellung mit Halb-, Ganz-, Zwei- und Viertaktebene (gleicher Maßstab wie Graphik 32-34 und 36). Vgl. Hörbeispiel 3. Erläuterung siehe Text

ist jedoch (durch das in den größeren Formzusammenhang eingeordnete accelerando, vgl. S. 297) so weit nach rechts verschoben, daß das ritardando hauptsächlich auf den letzten Viertakter fällt. Die Tempobogengestaltung der Feinstruktur zeigt sich hier am deutlichsten in der Halbtaktebene. Am Anfang sind in der Halbtaktebene abwechselnd (leicht accelerierende) Vierer- und Dreierbögen sichtbar, wobei nach dem Dreierbogen ein Halbtaktwert übrigbleibt, der entweder als Supplementintervall sehr kurz ist (in der Graphik mit „0“ bezeichnet)²⁶⁹ oder als selbständiger Wert zwischen den Tempobögen steht (Takt 32). Ab Takt 37 prägt sich in der Halbtaktebene zunächst ein Viertaktbogen aus, der auch auf Eintaktebene deutlich wird; danach wird die Bogenbildung etwas undeutlich, und es zeigen sich erst wieder ab Takt 43 zwei um einen halben Takt verschobene Viererbögen auf Halbtaktebene, die mit der Phrasierung der rechten Hand korrespondieren. Diese von der notierten metrischen Struktur abweichende Bogenbildung läßt die Frage aufkommen, ob nicht möglicherweise in der Aufnahme eine andere metrische Struktur zugrundeliegen könnte.

²⁶⁹ In Takt 28 läßt Saint-Saëns auf der zweiten Takthälfte sogar zwei Noten aus, wohl weil die Kürze des Zwischenintervalls nicht genug Platz für alle Noten läßt; die Stelle ist ein Beispiel, das das Supplementintervall besonders gut hörbar macht.

Nach häufigem Hören kam ich zur Ansicht, daß es der gehörten Struktur ziemlich gut entspricht, die drei Halbtakte von Takt 39 bis zum Mitte von Takt 40 als eine Triole aufzufassen, so daß sich die hierarchische Zyklusstruktur folgendermaßen darstellt:



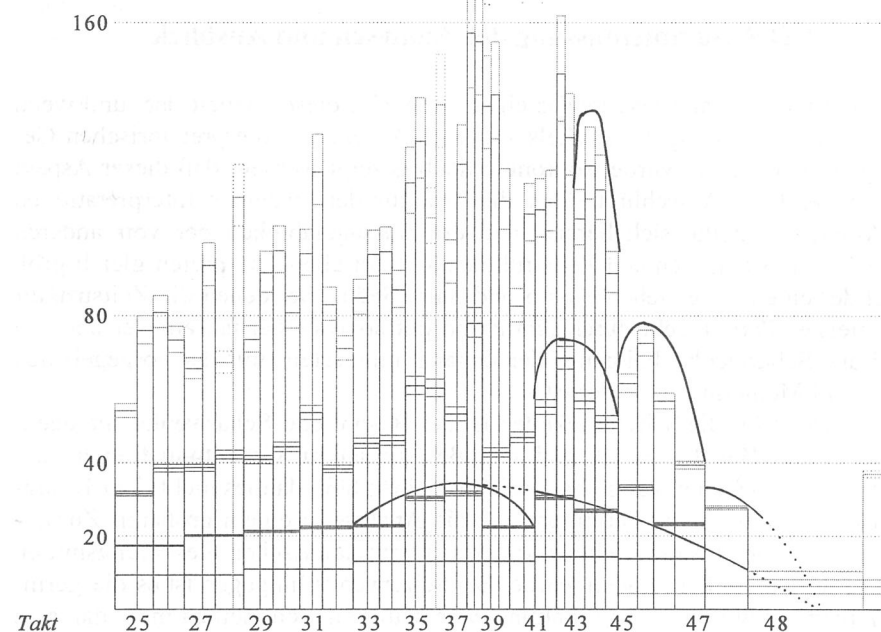
Alternative metrische Auflöfung. Die eckigen Klammern oben zeigen die hierarchische Phrasengliederung nach dem Höreindruck, die Balken unten die Takteinteilung nach Chopin an.

Am besten ist diese Triole als vorübergehende Verselbständigung des Viertelpulses zu verstehen, bei der die hierarchische Kombination mit dem Ganztaktimpuls aufgebrochen wird, so daß ein Ganztaktzyklus hier ausnahmsweise drei Viertelzyklen umfaßt. Der Antwort auf die Frage, weshalb dieser Eindruck entsteht, obwohl die der Takttriolen angehörigen Halbtakteinheiten nicht schneller als die beiden vorhergehenden Halbtakteinheiten sind, kommt man näher, wenn man die dieser Struktur entsprechende Graphik betrachtet. Graphik 36 zeigt dieselben Daten wie Graphik 35, nur mit der dieser anderen hierarchischen Struktur entsprechenden Verbalkung. Handgezeichnete Bögen sind nur dort angegeben, wo die Struktur gegenüber Graphik 35 abweicht. Im Zentrum des Mittelteils steht nun auf Zweitaktebene ein vollkommen symmetrischer Bogen, an den sich ein schließender Halbbogen in dem Sinne anschließt, wie wir oben im Rahmen von Achtakttern schon zweimal gesehen haben (vgl. Fußn. 267). Auf Eintaktebene ergibt sich ein Viertaktbogen, der die Takte $41\frac{1}{2}$ bis $44\frac{1}{2}$ zusammenschließt, und dem sich ein fast gleichgearteter, nur etwas stärker ritardierend ausgeprägter Viererbogen auf Halbtaktebene anschließt. Das macht die Organisation des ritardandos in strengen Proportionen noch deutlicher, als es die reine Entsprechung in den größeren Zeitintervallen tut, wie sie an der Hauptgraphik sichtbar ist (vgl. S. 298).

Vielleicht ist diese metrische Aufteilung nicht die einzige Deutungsmöglichkeit; wenn man aber davon ausgeht, daß die Zuordnung der hierarchischen Bewegungsstruktur zu einer gehörten Musik einem Optimierungsprozeß unterliegt, der verschiedene Lösungsmöglichkeiten gegeneinander abwägt (vgl. S. 180 und 225), muß man sagen, daß die Lösung nach Graphik 36 mindestens derjenigen nach Graphik 35 überlegen ist und somit mehr der objektiven Struktur der Interpretation entspricht.

Auf Eintaktebene betrachtet ist der Temposprung in Takt 31 schwer erklärlich. Die Halbtaktebene kann jedoch zeigen, wodurch der Sprung zustandekommt. Der Dreierbogen auf Halbtaktebene von Takt 31 bis zur ersten Hälfte von Takt 32 hat dieselbe Gestalt wie der Bogen vier Takte vorher. Würde Saint-Saëns das Tempo in Takt 31 nicht erheblich steigern, könnte dreierlei passieren: entweder würde der Zweitaktimpuls stark ritardiert, so daß die Kontinuität des accelerandos

Metronomtempo



Graphik 36: wie Graphik 35, aber mit alternativer metrischer Auffassung ab Takt 39. Man beachte, daß die Eintaktebene ab dort nicht mehr mit den notierten Takten übereinstimmt. Die Begrenzungen der notierten Takte sind unter der Realzeitachse durch „Taktstriche“ verdeutlicht.

auf Zweitaktebene gebrochen würde (was bei Busoni geschieht); würde der Zweitaktimpuls hingegen beibehalten, müßte von Takt 32 die Zeit abgezogen werden, die Takt 31 mehr einnehmen müßte; dann würde entweder die zweite Takthälfte von Takt 32 zu kurz, was dem musikalischen Gewicht dieser Takthälfte widerspräche (zum Vergleich: in Takt 27/28 kann dieselbe Tempogestaltung ohne plötzliches accelerando durchgeführt werden, weil die zweite Hälfte von Takt 28 ein unbedeutendes Supplementintervall darstellt); oder die erste Takthälfte würde entsprechend verkürzt, wodurch der Dreierbogen seine geschlossene Gestalt verlöre bzw. durch Einschluß der zweiten Takthälfte zum Viererbogen erweitert würde (wie es bei Scharwenka und Pugno der Fall ist). Somit ist das plötzliche accelerando eine notwendige Folge von Saint-Saëns' Phrasierung. Einfacher könnte man sagen, daß die ersten drei Halbtakte des Abschnitts Takt 31/32 zeitlich komprimiert werden müssen, damit der letzte Halbtakt seine (im Verhältnis zur zweiten Hälfte von Takt 28) größere Ausdehnung bekommen kann.

VII Zusammenfassung der Analysen und Ausblick

Die Interpretationsanalyse stellte das eigentliche Ziel dieser Arbeit dar, und wenn auch eine Einschränkung dieses Ziels auf einen Aspekt der interpretatorischen Gestaltung vorgenommen wurde, so konnte doch gezeigt werden, daß dieser Aspekt bereits wesentliche Aufschlüsse über die Struktur der einzelnen Interpretationen gibt. Allerdings stellte sich heraus, daß die Aussagefähigkeit der von anderen Strukturfaktoren abgetrennten Zeitstruktur nicht bei allen Interpreten gleich groß ist. Auf der einen Seite stehen Pugno und Saint-Saëns, bei denen die Zeitstruktur in den meisten Partien sehr durchsichtig und gut analysierbar ist, auf der anderen Busoni und Scharwenka, bei denen der Zugang, mindestens mit der vorgegebenen Theorie und Methodik, schwerer ist.

Der Grund für die Schwierigkeiten ist bei Busoni und Scharwenka entgegengesetzter Natur. Bei Busoni ist es das große Ausmaß an Gestaltungsfreiheit, das die Zeitgraphiken stellenweise chaotisch erscheinen läßt; da dies nicht dem Klangeindruck entspricht, ist zu vermuten, daß die Analyse in einem größeren Zusammenhang, also unter Einbeziehung anderer interpretatorischer Gestaltungsmittel, zu einem sinnvollen Bild finden würde. Bei Scharwenka hingegen ist es die geringe Differenzierung in der Zeitgestaltung, was natürlich nicht heißen muß, daß sein Spiel insgesamt weniger differenziert wäre als das der anderen Pianisten, sondern nur, daß die Differenzierung sich weniger in der Zeitgestaltung äußert. Trotz der Schwierigkeiten konnten jedoch auch für diese Aufnahmen sowohl über die Form- als auch über die Detailgestaltung wesentliche Aussagen gemacht werden.

Im Zentrum der Analyse stand das Postulat, daß Interpretation sich nicht in erster Linie in Abweichungen von durch den Notentext vorgegebenen Normen äußert, sondern in strukturellen Qualitäten. Daher wurde von einem Vergleich der vier Interpretationen weitgehend abgesehen. Umso größeres Augenmerk wurde Strukturbildungen gewidmet, die als dem interpretatorischen Ausdrucksbereich eigen angesehen werden können, also solche Strukturen, die sich einer Notation widersetzen oder aus historischen Gründen nicht notiert werden. Dabei wurden vor allem drei Bereiche hervorgehoben: unabhängige Zyklusüberlagerungen, realzeitliche Formproportionen und Tempobogengestaltung.

Unabhängige Zyklusüberlagerungen – auch mit „komplexer Metrik“ bezeichnet, weil das musikalische Metrum durch die Zyklen konstituiert wird und somit unabhängige Zyklusüberlagerungen komplexe metrische Bestimmungen implizieren – spielten bei allen Pianisten eine Rolle. Ein häufig beobachtetes Gestaltungsmittel ist beispielsweise das Ritardieren der Pulse auf der Ebene kleiner Notenwerte, verbunden mit einem an geeigneter Stelle angebrachten Sprung ins doppelte Tempo, der zur Folge hat, daß sich beispielsweise der Viertelpuls auf Halbenebene fortsetzt. Dadurch können die übergeordneten langsameren Pulse unverändert bleiben, da sich ritardando und Temposprung ausgleichen. Im untersuchten Nocturne von Chopin blieb auch die Verständlichkeit des Taktes dadurch meist

unangetastet, da dieser durch die regelmäßige Begleitfigur (einen „musikalisch-materiellen Zyklus“) eindeutig bestimmt wird. Diese Kombination von gleichbleibender und ritardierender Bewegung konnte auch umgekehrt beobachtet werden, also so, daß die musikalische Bewegung (nach der traditionellen Bezeichnung „das Tempo“) durchgehend ritardiert und ein frei überlagerter Zyklus als stetiger Puls präsent bleibt. Letzteres Mittel wird zum Beispiel von allen Pianisten in Takt 57 angewandt: die musikalische Bewegung füllt diesen Takt mit vier Achteln, durch das ritardando wird der Takt jedoch so stark verlängert, daß er innerhalb des übergeordneten Zweitaktimpulses einen Doppeltakt vertreten kann.

Die realzeitlichen Formproportionen konnten für drei Pianisten als wichtiges Mittel der Formgestaltung erkannt werden. Am auffälligsten ist die Angleichung der zeitlichen Dauer von Formabschnitten mit ungleicher Taktzahl in Thema und Reprise; die Gleichung lautet bei Pugno „4 = 5“ (Takt 13-16 zu Takt 53-57), bei Busoni „8 = 9“ (Takt 1-8 zu Takt 49-57) und bei Saint-Saëns „16 = 13“ (Takt 1-16 zu Takt 49-61). Für Busoni und Saint-Saëns wirkt sich das in einem deutlichen Tempounterschied zwischen Anfang und Reprise aus, während die Zeitgleichheit bei Pugno vor allem durch die Aussparung einer Fermate erreicht wird. Die Analyse von Tempo- und Dauerstrukturen führt zur Erkenntnis, daß Tempo- und Dauerstrukturen in einer engen Wechselbeziehung gesehen werden müssen. Oft ergeben sich dabei überraschende Kombinationen, bei denen nicht gesagt werden kann, daß eine der beiden Komponenten die andere dominiere – wie zum Beispiel in der Überleitung der Saint-Saëns-Aufnahme, in der ein accelerando, das essentiell für die formübergreifende Tempodisposition ist, und ein ritardando, das als Zäsur vor dem Mittelteil steht, sich gegenseitig ausgleichen, so daß die Gesamtdauer des achttaktigen Abschnitts den vorhergehenden und nachfolgenden Formabschnitten angeglichen bleibt. Man könnte sowohl die Dauerbeziehung als Ergebnis der durch unterschiedliche Notwendigkeiten bedingten Tempoänderungen als auch das accelerando als notwendigen Ausgleich des ritardando (oder umgekehrt) zur Erhaltung der gleichen Dauer betrachten.

Die Tempobogengestaltung, die bereits in meinem Aufsatz *Tempoarchitektur* behandelt wurde, konnte auch hier wieder interessante analytische Aspekte aufzeigen. Die Unterschiedlichkeit der im Mittelteil von den vier Pianisten erzeugten Tempobogenstrukturen ist dabei ein Beweis dafür, daß auch dieses ja doch relativ stark auf die Darstellung der Kompositionsstruktur bezogene Gestaltungsmittel die Bildung individueller Strukturen ermöglicht. Besonders offensichtlich ist die vorrangige Bedeutung dieses Aspekts bei Pugno. Seine Tempobögen erstrecken sich in bewundernswürdiger Symmetrie über ganze Formteile.

Alle drei genannten Bereiche zeigen, daß einzelne „Abweichungen von der mechanischen Norm“ in Interpretationen nicht isoliert oder statistisch betrachtet werden dürfen, sondern in ihrem Zusammenhang gesehen werden müssen. Sie zeigen auch, daß es wesentliche Bereiche der musikalischen Strukturbildung gibt, die, obwohl ihre Prinzipien in der Musikpraxis allgemeine Anwendung erfahren, sich durch die traditionelle Notation nicht wiedergeben lassen. Das Verhältnis zwischen diesen schriftlos tradierten Ausdrucksformen und der Kompositions-

struktur ist zwar eng, ihre Anwendung also nicht beliebig; sie lassen sich aus der Kompositionsstruktur aber auch nicht oder nur in der größten Grundzügen ableiten, so daß selbst für die vom tiefsten Werkverständnis und größter Texttreue geprägte Interpretation ein guter Teil schöpferischer Tätigkeit für den Interpreten übrigbleibt, möchte er sich nicht auf die bewußt oder unbewußt unreflektierte Aufführungstradition der Komposition verlassen.

Scharwenkas Interpretation kommt in vielem dem modernen Interpretationsideal am nächsten. Als ich begann, mich mit Welte-Mignon-Aufnahmen zu beschäftigen, faszinierten mich seine Interpretationen am meisten, und das gleiche konnte ich bei vielen anderen Musikern beobachten, die zum ersten Mal mit Aufnahmen dieser Zeit konfrontiert wurden. Vermutlich wird das unter anderem durch die feste Bezogenheit der Tempogestaltung auf Grundtempi verursacht. Für den modernen Hörer gehört viel Gewöhnung dazu, die großen Freiheiten der anderen Pianisten zu akzeptieren. Hat man sich jedoch einmal „akklimatisiert“, wächst das Verständnis für deren Aufnahmen, und vielleicht wird man mit der Zeit den künstlerischen Wert dieser Aufnahmen höher als den der Scharwenkaschen Aufnahme einschätzen. Interesse beansprucht im Hinblick auf Zeitgestaltung an Scharwenkas Spiel unter anderem die Auflösung des Metrums an allen Schlüssen, die oft zu mit der Taktvorzeichnung nicht kompatiblen Notentextänderungen führt. Gezeigt wurde das am Ende des Mittelteils und der Coda, und wie sich leicht hören läßt, gilt es auch für den Übergang zum Mittelteil.

Der ausgiebige Gebrauch komplexer Metrik, wie man ihn bei Saint-Saëns und Busoni beobachten kann, gibt der Klangstruktur eine gewisse Strenge und stellt an den Hörer hohe Ansprüche. Es ist daher nicht verwunderlich, daß gerade den Interpreten Saint-Saëns und Busoni eine gewisse Gefühlskälte oft nachgesagt wurde. Die Bemerkung Busonis, daß dies nicht auf einen Mangel an der Sache, sondern auf einen solchen am Auffassungsvermögen des Rezipienten zurückzuführen sei (S. 275), wird durch den analytischen Nachweis einer komplexen und originellen, insbesondere in den größeren Zeitproportionen aber sehr ausgewogenen Zeitstruktur plausibel. Die praktisch ausgeübte Interpretationsanalyse ist übrigens, wie der Verfasser aus eigener Erfahrung sagen kann, eine hervorragende Schulung für das eigene Auffassungsvermögen. Diese Erfahrung unterstützt die bereits in der Einleitung erhobene Forderung nach Integration der Interpretationsanalyse in den Ausbildungsgang von Interpreten und Instrumental- und Gesangslehrern.

Um eine effektive Lehre der Interpretationsanalyse zu ermöglichen, müssen allerdings noch einige Voraussetzungen geschaffen werden. Zwar ist mit der Tempogestaltungsanalyse durch SKYLINE2- und SKYLINE-Graphiken zum ersten Mal eine – wenn auch noch begrenzte – Methode der Interpretationsanalyse entwickelt worden, die es bei Vertrautheit mit der speziell entwickelten Software ermöglicht, für ein auf einem Yamaha-Disklavier eingespieltes Stück vom Umfang einer Seite innerhalb einer Bearbeitungszeit von etwa einer halben Stunde einige Graphiken zu erstellen, die alle in dieser Abhandlung gezeigten Analysemöglichkeiten eröffnen. Voraussetzung für eine allgemeine Anwendung wäre jedoch ein anwenderfreundliches Computerprogramm, das keine lange Einarbeitungszeit benötigt.

Ferner wäre – nach einer ersten Erprobung des Programms in der Lehre – ein Lehrbuch zu verfassen, das sowohl die theoretischen Grundlagen als auch die praktische Durchführung der Interpretationsanalyse in allgemeinverständlicher Form vermittelt. Ich hoffe, mit dem vorgelegten Werk eine brauchbare Grundlage für eine solche weitere Entwicklung geschaffen zu haben.

Im Hinblick auf die weitere Ausgestaltung der Theorie hat der nächste Schritt in der Einbeziehung anderer Gestaltungsparameter, für die Klavierinterpretation vor allem Dynamik und Pedalisierung, zu bestehen. Dafür sind zunächst die meßtechnischen Voraussetzungen zu schaffen. Wegen des außerordentlichen historischen Werts der Klavierrollen wäre es natürlich wünschenswert, auch die dynamischen Informationen der Welte-Mignon-Aufnahmen fruchtbar zu machen (selbst wenn die Frage ihrer Authentizität weitgehend offenbleiben muß).²⁷⁰ Das würde allerdings ein umfangreiches Forschungsprojekt voraussetzen. Unter dem Aspekt der weiteren Theoriebildung wäre es methodisch einfacher, weitere Untersuchungen von vornherein mit dem Computerflügel zu machen; auf die Dauer ist jedoch eine Einbeziehung von Schallplatten und Compact Disks nicht zu vermeiden, da der größte Teil der bedeutenden Interpretationswerke auf diesen Medien gespeichert ist. Die bisher besonders für die musikpsychologische Forschung entwickelten Meßverfahren sind noch zu aufwendig, um damit in größerem Umfang Interpretationsanalyse zu betreiben. Die Entwicklung hat jedoch besonders durch die Verbesserung der Computertechnik sprunghafte Fortschritte gemacht, so daß es vielleicht nur noch eine Frage der geeigneten Kombination bereits bekannter Verfahren ist, etwa Klavieraufnahmen automatisch in MIDI-Dateien zu wandeln.

Ein weiterer Bereich, in dem Auswirkungen der hier vorgestellten Erkenntnisse zu wünschen wären, ist der Bereich der Kompositionsanalyse und Kompositionsästhetik. Nur ein Bewußtsein von der Wirklichkeit ihrer sinnlichen Erscheinung kann eine angemessene Bewertung der Komposition ermöglichen. Begriffe wie „Form“, „Metrum“, „Takt“, „Tempo“ und „Rhythmus“ sind neu zu überdenken. Allgemeiner gesprochen setzt die Neudefinition der Interpretationskunst als werkschaffende Disziplin auch eine Neudefinition der Kompositionskunst voraus – ein Problembereich, der hier nicht einmal angeschnitten werden konnte.

Es war – vor allem im theoretischen Teil – unumgänglich, daß manche Passagen vorläufigen Charakter tragen, und vielleicht wird schon sehr bald eine Revision in wesentlichen Punkten erforderlich sein. Der Leser möge seine Kritik daher nicht zurückhalten. Zu einer konstruktiven Diskussion über die in diesem Werk angeschnittenen Probleme anzuregen ist nicht das geringste Ziel des Verfassers, denn ohne einen solchen Dialog zwischen Musikern und Wissenschaftlern kann die weitere Entwicklung des Faches Interpretationsanalyse nicht gelingen.

270 Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Entschlüsselung dieser Informationen würde auch die vollständige Umformung der Rolleninformationen in MIDI-Daten und somit das Abspielen auf modernen Computerflügeln ermöglichen, wodurch bei vergleichsweise geringem Aufwand vermutlich bessere Ergebnisse erzielt werden könnten, als selbst unter günstigsten Bedingungen auf einem originalen Welte-Instrument.