



Johan van Beek

Klangrede am Klavier

*Aufführungspraxis
im 18. und 19. Jahrhundert*



Bärenreiter

Johan van Beek

Klangrede am Klavier

Aufführungspraxis
im 18. und 19. Jahrhundert



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2016

© 2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung: Paavo Blåfield, Kassel

Einbandgestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektorat: Sven Hiemke, Hamburg

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7106-5

DBV 163-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Inégalité	9
Das gebundene Tempo rubato	27
Das Legato durch »Über«-Bindung	47
Das »ungedämpfte Register«	61
Der Legato-Anschlag	66
Gedanken zur Ornamentik	73
Die Wandlung des Doppelschlags nach einer punktierten Note	73
Der Schleifer	79
Der prallende Doppelschlag	81
Die Hemiöle	87
Das Rezitativ in der Sonate op. 110 von Ludwig van Beethoven	96
Der Synkopenfingersatz 4-3 bei Beethoven	96
Der zweite Takt des Rezitativs	102
Die »Bebungsmär«	110
Anmerkungen	113

Vorwort

Immer wieder, und schon sehr früh, wird in den Quellen erwähnt, dass »anders« gespielt werden soll als der Notentext es angibt. Francesco Tosi spricht 1723 vom »rubamento di tempo« und meint damit Temposchwankungen, die vorgenommen und wieder ausgeglichen werden sollen; Carl Philipp Emanuel Bach schreibt 1753, dass man »öfters die schönsten Fehler wider den Tact mit Fleiß begehen kann«. Schließlich führt Hugo Riemann 1884 den Begriff »Agogik« (griech.: »agein« – »führen«) in das Vokabular der Musikbetrachtung ein, der für all diejenigen Arten von Temponuancen gelten soll, die der Musik eigen sind, aber von der Notation nicht erfasst werden können.

Diese Aussagen, die nur wenige von vielen sind, machen deutlich, dass der Bewegungsablauf, dass die Klanggestalt eines Musikstückes durch das Notenbild nur unvollkommen repräsentiert wird. Manche Musiker nehmen dies als Freibrief für eine völlig subjektive, eine ganz »persönliche« Interpretation. Sie verstehen unter »Agogik« lediglich eine individuelle Abweichung von den gegebenen Notenwerten, den Ausdruck des persönlichen Temperaments oder der momentanen Gestimmtheit. Viele »texttreue« Musiker wiederum lehnen eine solche subjektive Art der Interpretation ab – sie sind der Ansicht, dass dem vom Komponisten überlieferten Notentext nichts »hinzugefügt« und mit ihm auf keinen Fall »willkürlich« verfahren werden dürfe.

Natürlich findet der schöpferische Wille eines jeden Musikers immer seinen ganz eigenen, individuellen Ausdruck. Doch die *eigentliche* Agogik hat weniger mit der Individualität des Spielers zu tun als mit dem Verstehen und der adäquaten Wiedergabe musikalischer Strukturen, musikalischer Sinnzusammenhänge. Agogik ist also kein Zusatz zur Musik, sondern deren Sinndeutung. Sie äußert sich in geringfügigen Abweichungen vom Metrum. Nur das Metrum ist notierbar.

Ähnliches lässt sich beim Vortrag von Gedichten beobachten, denen ein klares Metrum zugrunde liegt, so dass man versucht sein könnte, »im Takt« zu sprechen. Auch beim Gedichtvortrag kann man »die schönsten Fehler wider den Tact begehen«,

auch hier gibt es »agogische« Sprachverläufe, das heißt stärkere und schwächere Abweichungen vom Versmaß (Metrum, Takt). Aber solche Abweichungen zu begründen, ist in der Dichtung viel leichter als in der Musik, da die Dichtkunst neben der Ebene des Wortklangs noch über die des Wortsinns verfügt. Der Wortsinn weiß sich gegenüber dem Metrum immer zu behaupten, auch wenn dieses immer »mitzudenken« oder »mitzuhören« ist.

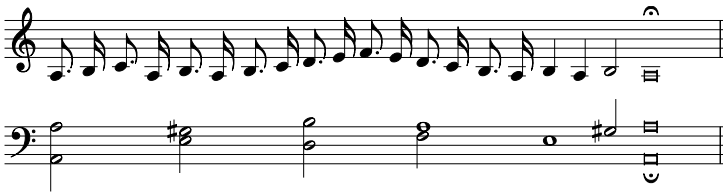
Einen entsprechenden, ebenso leicht zu verstehenden »Sinngerber« gibt es für die Gestaltung der Musik nicht. Und trotzdem sollte der Musiker, der mit dem Takt »frei« umgeht, wissen, *warum* er es tut. Er muss die einzelnen Elemente der Musiksprache erfassen und in ihrem Zusammenhang zur Geltung bringen. Denn nur so, sich stützend auf dieses Wissen, kann er seinen schöpferischen Ausdruckswillen sinnvoll einbringen.

Einige dieser Elemente sollen in diesem Buch genauer betrachtet werden. Manches, was zu besprechen sein wird, war zur Entstehungszeit der Werke noch selbstverständlich. Das Wissen darum ist aber vielfach verloren gegangen. Es muss also wieder bewusst gemacht werden, um mit den Noten »mitgelesen« werden zu können. Agogische Temposchwankungen werden zwar von der Notation nicht erfasst, aber die Notation wird durch sie nicht verleugnet, sondern gedeutet. Diese Arbeit soll also ein Beitrag zum besseren Verständnis der Musiksprache sein, eine Art Grammatik der Musiksprache und damit eine Anleitung zur sinnngemäßen Wiedergabe von musikalischen Werken.

Inégalité

Als Inégalité bezeichnet man es, wenn gleichwertige Noten einer Tonfolge nicht exakt gleich gespielt werden. Der Terminus »Inégalité«, abgeleitet vom »jeu inégale«, ist ursprünglich eine Bezeichnung einer Spielart, die im französischen Barock sehr ausgeprägt war. Es wäre aber ein großer Irrtum anzunehmen, dass Inégalité an sich zeit- oder stilgebunden wäre. Man könnte sagen: Inégalité ist so etwas wie der Atem in der Musik. Ohne sie wäre die Musik starr und leblos. Durch die Notation kann sie jedoch nicht erfasst werden. Das ist im Verlauf der Musikgeschichte immer wieder beklagt worden. Manche dieser Versuche, das Phänomen der »Inégalité« zu beschreiben, mögen uns eher hilflos vorkommen, aber sie zeigen allemal, für wie wichtig man es hielt, auf die Unzulänglichkeit der Notation hinzuweisen.

1565 macht der spanische Clavichordspieler Fray Tomás de Santa Maria in seinem Buch *Anmut und Kunst beim Clavichordspiel* die Forderung geltend, mit gutem Atem, »con buen ayre«, zu spielen: »Man merke sich, die Achtelnoten auf drei Arten zu spielen. Bei der ersten Art verweilt man auf der ersten Note und eilt auf der zweiten,

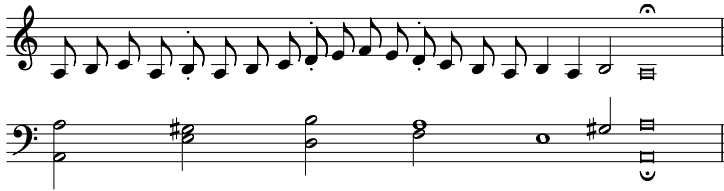


bei der zweiten Art eilt man auf der ersten Achtelnote und verweilt auf der zweiten,



und man sei darauf bedacht, dass das Verweilen auf den Achtelnoten nicht zu viel sein muss, sondern nur um es zu weisen und ein wenig verstehen zu machen [nur

ein minimales Pulsieren ist also gemeint]. Bei der dritten Art eilt man drei Achtelnoten und verweilt auf der vierten,



und man merke sich, dass dieses Verweilen so viel Zeit dauern muss, dass die fünfte Achtelnote, über die ein Pünktchen gesetzt wurde, dazu kommt, auf ihre Zeit im Halbtakt zu schlagen.«¹ Es sollte bei der dritten Art ein kaum spürbares Schwanken entstehen.

Quantz sagt in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) auf seine Art dasselbe: »Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden. Dieser Regel zu Folge müssen [...] Noten [...], ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyete, vierte, sechste, und achte: doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden.«²

Ähnlich äußert sich auch François Couperin in *L'Art de toucher le Clavecin* (1777): »Meiner Ansicht nach liegen in unserer Schrift Fehler [...] Wir notieren nämlich abweichend von unserer wirklichen Ausführung [...] Zum Beispiel spielen wir mehrere stufenmäßig verlaufende Achtel als seien sie punktiert, und doch zeichnen wir sie als gleichwertig auf.«³ Gemeint ist eine ganz leichte Inégalité. Couperin macht einen Versuch, die Starrheit der Notation zu mildern, indem er zwei Verzierungen einführt, die rein rhythmischer Natur sind: Suspension und Aspiration.



Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*

Suspension ist die Verzögerung eines bereits erwarteten Tons, Aspiration besteht im zu frühen Abbrechen eines Tons. Auch die Coulés sind teilweise rhythmischer Natur,

indem die zweite Note jeweils an die vorherige »angelehnt« (»appuyé«), bzw. eine Spur früher gespielt werden soll. Dieses »appuyer« ist genau das, was J. S. Bach im Adagio des *E-Dur-Violinkonzerts* vorschwebte, was aus seiner transponierten Übertragung für Cembalo ersichtlich ist:

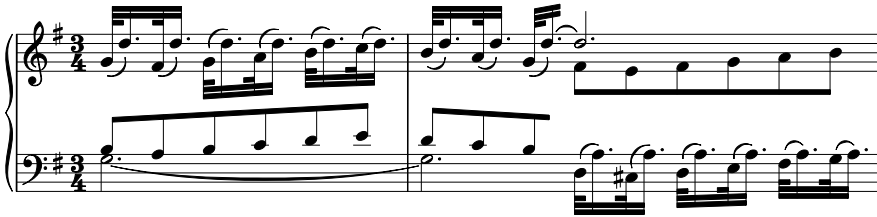


J. S. Bach: Violinkonzert E-Dur BWV 1042



J. S. Bach: Cembalokonzert D-Dur BWV 1054

Wie zauberhaft klingt das *G-Dur-Präludium* aus dem 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, wenn es „appuyé“, d. h. kaum spürbar lombardisch gespielt wird:



Dasselbe gilt für die folgenden Takte aus dem Adagio der Klaviersonate KV 332 von Mozart: Die rechte Hand kommt nur eine Idee später als die linke. Die *sfp*-Zeichen sind in erster Linie agogisch zu deuten. Die Stelle haargenau so zu spielen, wie sie gedruckt ist, und die *sfp*-Zeichen als Akzente aufzufassen, würde die wunderbare Variante geradezu entwerten.

34

Ein Beispiel für Aspiration sehen wir in dem zweiten Arioso dolente der Klaviersonate op. 110 von Beethoven:

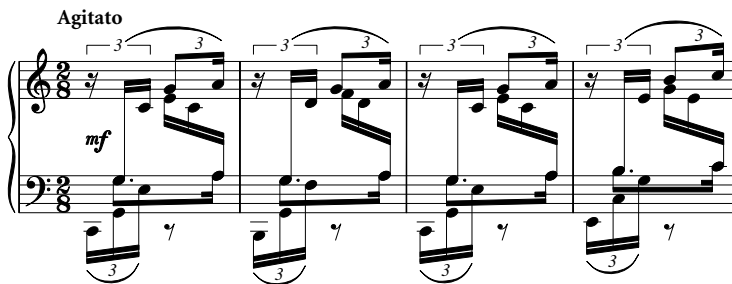


Und ein Beispiel für Suspension in der Beethovenschen Bagatelle op. 119/1, in der gegen Ende das abschließende g^2 bewusst verspätet einsetzt:



Für eine Couperinsche Notierung spräche, dass aus ihr klar hervorgeht, dass der Neueinsatz des Themas mit einer Punktierung (!) anfängt und das vorangehende g^2 lediglich eine Abschlussnote des Vorangegangenen ist, die mit dem Neueinsatz des Themas nichts zu tun hat. Beethoven setzt in seiner Notierung dieses Verständnis voraus.

Die Suspension im ersten Präludium op. 28 von Chopin, bei der die punktierten Noten des Themas immer um eine Idee verspätet einsetzen, hat eine große expressive Wirkung:



Die Couperinsche Notierung wäre:



Man wundert sich, dass – trotz der Mühe, die Chopin sich gegeben hat, seine Absicht kenntlich zu machen – das Thema meistens mit falschen Betonungen gespielt wird und dadurch die musikalische Idee nicht zur Geltung kommt: