

Forschungsberichte

Reinhard Kopiez

Interpretationsforschung mit Hilfe des Computerflügels. Eine Studie zur Wahrnehmung von Interpretationsmerkmalen

Einleitung

Musikalische Interpretation – was ist das eigentlich? Wenn ich diesen Begriff an den Anfang meiner Ausführungen zur Interpretationsforschung stelle, möchte ich damit einen scheinbar vertrauten Begriff problematisieren und aufzeigen, daß dieser Begriff doch erhebliche historische Voraussetzungen impliziert, derer man sich beim alltäglichen Gebrauch nicht unbedingt bewußt ist. Obwohl fast unsere gesamte Musikkultur durch die Interpretentätigkeit bestimmt ist, sind Reflexionen über dieses Tun eher selten zu beobachten und die historische Musikwissenschaft wendet sich erst in jüngster Zeit stärker Fragen aus dem Gebiet des musikalischen Vortrags zu.¹ In der Performanceforschung ist das sogenannte »expressive timing« als Teilaspekt der Interpretation dagegen schon längere Zeit Gegenstand experimenteller Untersuchungen.

Es gibt neben diesem wissenschaftlichen Interesse auch noch ein alltägliches am Gegenstand »Interpretation« den man pointiert etwa so formulieren könnte: Ist wirklich ein Unterschied zwischen dem Klavierspiel von z.B. Pollini und Barenboim wahrnehmbar, oder ist der spezielle Interpret ein Mythos? Sind wir alle gar Opfer eines geschickten Marketings der Musikindustrie?

Der Begriff der Interpretation

Mit dem Einstieg über die Terminologie werde ich versuchen, diese Fragen zu beantworten und im folgenden die Begriffe näher zu bestimmen, welche

sich alle auf die Ausführung eines Stücks durch einen Musiker beziehen.

Ulrich Siegele, der Autor des Artikels »Vortrag« im MGG², verweist darauf, daß der klanglichen Realisation eines Stücks im kompositorischen Denken bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine Anzahl von anderen Schritten vorausging. In Anlehnung an das Rhetorikmodell der Antike besteht nach Gottsched, dem Autor der »Ausführlichen Redekunst« von 1728³ eine Rede aus fünf Phasen: 1. inventio (Themenfindung), 2. dispositio (Planung), 3. elocutio (Ausarbeitung), 4. memoria (Erinnern) und 5. pronuntiatio. Gottsched übersetzt »pronuntiatio« mit »Vortrag«, was sich dann in der Folgezeit als Begriff bis weit in das 19. Jh. hinein hielt. In Johann Walthers »Musikalisches Lexikon« von 1732 ist der Begriff »Executio (lat.) Execution (gall.)« dann als »Aufführung eines musicalischen Stücks« definiert⁴ und im Französischen spricht Rousseau in seinem »Dictionnaire de Musique« von 1782 dann von »Execution« als »L'Action d'exécuter une Pièce de Musique«.⁵ Der Gedanke, daß der Vortrag durch die subjektive Auffassung des Ausführenden bestimmt sein könnte, war diesen Autoren fremd und tritt erst im 19. Jh. in Erscheinung. Ganz im Gegenteil: Was der Spieler tun soll, um ein Stück angemessen vorzutragen, konnte im 18. Jh. noch eindeutig bestimmt werden und in Quantz' »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« von 1752 wird dem Spieler ein eindeutiger Regelkatalog für den Vortrag gegeben. Hier wird zum ersten Mal der Spieler zum Mittelpunkt aufführungspraktischer Überlegungen, und dem Thema »Vortrag« widmet Quantz einen großen Teil seiner Ausführungen. Die Tätigkeit des Spielers war deshalb eindeutig bestimmbar, weil bis zum Ende des 18. Jhs. die Affektenlehre Mittlerin zwischen Musik und Hörer war. Damit das Werk eine bestimmte Wirkung erzielen konnte, versetzte sich der Spieler in einen dem Werk entsprechenden Grundaffekt, um diesen zum Hörer zu transportieren. Aufgabe des Spielers ist die Identifikation des objektiv richtigen Affekts. Diese Auffassung bestimmt auch Matthesons Definition des Vortrags: »Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede«.⁶ Die Affektenlehre des 18. Jhs. regelte somit den musikalischen Vortrag in eindeutiger Weise. Auch wenn sich bei Quantz 1752 bereits erste Auflösungserscheinungen der Affektenlehre derart zeigen, daß er den Zentralaffekt eines Stücks durch innerhalb eines Satzes wechselnde Affekte erweitert, muß noch bei Johann Abraham Peter Schulz – dem Autor des Artikels »Vortrag« in Sulzers »Allgemeine Theorie der schönen Künste« von 1774 – ein Spieler, der seinem Vortrag Ausdruck gibt, »sich in den Affekt des Stuecks setzen«.⁷

Bis zum frühen 18. Jh. faßte der Begriff des »Virtuosen« im deutschen Sprachraum zunächst alle Musiker zusammen, die sich durch außergewöhnliche theoretische, kompositorische oder praktische Fähigkeiten auszeichneten.⁸ Eine Aufspaltung der Tätigkeiten liegt hier noch nicht vor. Erst im Laufe der folgenden ca. 150 Jahre verschiebt sich der Begriff und bezeichnet mit zunehmend negativer Einfärbung nur noch einen praktischen Musiker mit einem hohen Maß an manueller Geschicklichkeit.

Als eigentliche Geburtsstunde des modernen Interpreten kann die Veröffentlichung von C.P.E. Bachs »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« (1753) gelten. Mit dem hierdurch markierten Wandel von der Affektenlehre (mit ihrem objektiven Regelsystem des Vortrags) zur Empfindungsästhetik (mit der neuen Idee, im Vortrag sei es möglich, seine individuellen subjektiven Gefühle in Musik auszudrücken) war die Voraussetzung zum modernen Interpretationsbegriff gegeben, Interpretation sei so etwas wie die »ausdrucksvolle Beseelung« eines Notentextes. Der Vortrag eines Werkes wird nun nicht mehr durch einen objektiven Grundaffekt geregelt: »An die Stelle der Identifikation des Affekts tritt die Intuition des Gefühls«.⁹

Der Aufstieg des Interpreten wird begleitet vom Niedergang der Improvisation. Improvisierte Phantasien und Variationen über populäre Melodien waren fester Bestandteil aller Virtuosenkonzerte der ersten Hälfte des 19. Jhs. Diese Kunst war für Pianisten wie Hummel, Mendelssohn und Liszt in öffentlichen Konzerten selbstverständlich und die Rezensionen z.B. in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung berichten ausführlich darüber.¹⁰ Doch ein musikalisches Denken, das immer stärker von thematischen Prozessen bestimmt wurde, verlangte nach einer festen Formkonzeption mit detaillierter Planung des Werkablaufes. Die vom musikalischen Augenblick her bestimmte Improvisation stand dieser Idee jedoch diametral gegenüber. Liszts Entscheidung zum Abbruch seiner Pianistenkarriere 1847 markiert diesen kompositionsgeschichtlichen Wandel und war sicherlich nicht nur von Überdruß bestimmt.¹¹ Als Folge dieser aufführungspraktischen Entwicklung veränderten sich auch andere Gepflogenheiten der Konzertpraxis: Am Beispiel der Änderung der Programmstruktur von Solistenkonzerten läßt sich gut ablesen, wie eine zunehmende Zahl von Kompositionen Beethovens (speziell die Klaviersonaten) und Bachs langsam ein festes Repertoire herausbildeten. Ein neues historisches Bewußtsein entwickelte sich bei den Spielern. Maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt war die Pianistin und Komponistin Clara Schumann. Obwohl auch ihre Virtuosenkarriere mit

dem üblichen Programmgemisch aus Sängerauftritt, Orchesterkonzert und Virtuosenstücken begann, spielte sie doch bereits ab 1835 Werke von Bach und Einzelsätze aus Beethovens Sonaten.¹² Beethovens f- Moll Sonate op. 57 spielte sie 1837 erstmals öffentlich vollständig¹³ – auswendig! Die Aufführung von Solosonaten war zu diesem Zeitpunkt in öffentlichen Konzerten ungewöhnlich. Äußerst geschickt verstand sie es, die Salonpièces von Herz, Pixis und anderen nach und nach durch qualitativ hochwertige Kompositionen von z.B. Beethoven, Bach, Chopin, Mendelssohn und natürlich Schumann zu ersetzen. Stücke von Pixis verschwinden aus ihren Programmen ab 1836, solche von Herz ab 1837. Gebahnt hatten diesen Weg noch andere Pianisten, so z. B. Felix Mendelssohn, der auf Grund seiner finanziellen Lage vom Publikumsgeschmack unabhängig und auf die damit verbundenen Konzerteinnahmen nicht existentiell angewiesen war. So konnte er bereits früh Beethovens Klaviersonaten in seine öffentlichen Konzerte aufnehmen und spielte 1832 u.a. die »Waldsteinsonate«.¹⁴ Auch Liszt gehörte zu den Wegbereitern des modernen Interpretenrepertoires und machte 1836 mit Beethovens »Hammerklavier-Sonate« in einem Konzert im Pariser »Salon Erard« Furore.¹⁵ Doch Clara Schumanns lebenslanges konsequentes Engagement, auch in öffentlichen Konzerten – und nicht nur in privaten Salonkonzerten – die Hörer an anspruchsvolle Kompositionen – und nicht nur die ihres Mannes – heranzuführen, initiierte eine Entwicklung, an deren Ende die heutige Interpretenkultur steht.

Auf dem Hintergrund dieser Entwicklung sind die Äußerungen Liszts zum Verhältnis zwischen produzierender und reproduzierender Tätigkeit zu verstehen. Liszt teilte bereits 1835 in seiner Schrift »Zur Stellung der Künstler« diese in drei Gruppen ein, welche in einem nicht-hierarchischen Verhältnis zueinander stehen: »ausführende, schaffende und lehrende Künstler«.¹⁶ Liszt war auch der erste, der den Terminus »Interpretation« 1854 in seinem berühmten Artikel »Clara Schumann« einführte.¹⁷ Obwohl Liszt auch häufig noch den älteren Begriff »Virtuose« für einen reproduzierenden Musiker gebrauchte, ging es ihm darum zu zeigen, daß bei Clara und Robert Schumann kein bloßes handwerkliches Verhältnis von ausübendem und schaffendem Künstler vorlag, sondern eine Synthese zweier absolut ebenbürtiger Tätigkeiten.

Über die ausführende Tätigkeit heißt es: »Der Virtuos, obwohl seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal (...) nur nachschafft und [er] in Folge dessen scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes ist, muß ebenso sehr Poet sein (...)«.¹⁸

Die ästhetische Bewertung des »nur« ausführenden Musikers in Hegels »Vorlesungen über die Ästhetik« (gehalten zwischen 1820 und 1829) ist ebenfalls positiv, weil bei ihm der reproduzierende Künstler zum musikalischen Kunstwerk dazugehört. Dieser »versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk«, und es ist seine Pflicht, »das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben«. Jedenfalls ist dies die geforderte Interpretenhaltung bei Kompositionen »von gleichsam objektiver Gedicgenheit«.¹⁹ Die italienische Oper gehört nicht dazu und bei ihr denkt Hegel eher an einen Vortrag nach wirkungsästhetischen Kategorien, was dem Künstler auch größere Eingriffe in den Notentext erlaubt, um bei den Hörern eine entsprechende Wirkung zu erzielen. Festzuhalten ist, daß bei Hegel der Ausführende den Status eines Künstlers hat. Auch in der Musikkritik finden Veränderungen statt: die AMZ wendet sich ab 1842 unter dem neuen Chefredakteur Lobe stärker der Aufführungskritik zu und reagiert so auf die veränderte Konzertpraxis. In den Kritiken tauchen zunehmend die Worte »Auffassung« und »Reproduktion« auf.²⁰

Im Riemann-Musik-Lexikon erscheint der Begriff »Interpretation« erst relativ spät in der elften, 1929 von Alfred Einstein edierten Auflage und bezeichnet »die Summe, oder vielmehr das Ganze all der Belebungen im Vortrag eines Musikstücks (...) die im Artikel Ausdruck (s.d.) charakterisiert sind. (...) die Nachschöpfung durch den Sänger, Spieler, Dirigenten heißt I.[Interpretation]«.²¹ Diese weitgehende Gleichsetzung von Interpretation und Ausdruck war prägend für alle Vortragslehren des 19. Jhs. und auch in unserem Bewußtsein ist der Begriff Interpretation mit der Vorstellung einer ausdrucksmäßigen Anreicherung durch den Spieler verbunden.

Wenn Strawinsky in seiner »Musikalischen Poetik« das italienische Sprichwort »traduttore – traditore«²² (Übersetzer – Verräter) zitiert, dann verweist er damit auf die Problematik des Verhältnisses zwischen Werk und Interpret und daß die Interpretation als nachschöpferischer Akt durchaus nicht von allen Komponisten positiv beurteilt wurde. Vielmehr impliziert es die Kritik, daß in der heutigen Interpretenkultur im Gegensatz zu einer Kompositionskultur im Mittelpunkt einer Kritik nicht mehr das Werk, sondern seine Wiedergabe steht.²³

Auch wenn hier versucht wurde, etwas zur terminologischen Klärung beizutragen, kann nicht darüber hinweggetäuscht werden, daß es noch keinen systematischen Vergleich der Bedeutung von Begriffen wie »Wiedergabe«, »Reproduktion«, »Darstellung«, »Aufführung« etc. in der Musikwissenschaft gibt.

Daß dieser Wandel hin zu einer Interpretationskultur mit festem Repertoire auch durch Verluste begleitet wurde, zeigt Martin Gellrich in seinen Quellenstudien zur Aufführungs- und Übep Praxis des 19. Jhs.²⁴ In der folgenden Abbildung ist dargestellt, wie mit Beginn eines getrennten Übens von Fingertechnik und funktionalisierten Etüden diese Übungen lediglich noch der Vorbereitung auf die »richtige« Musik in Form von fixierten Meisterwerken dienen. Damit ist das ältere Modell der Instrumentalaus-bildung des 18. Jhs., das Technik und Musik vereinte, aufgelöst.

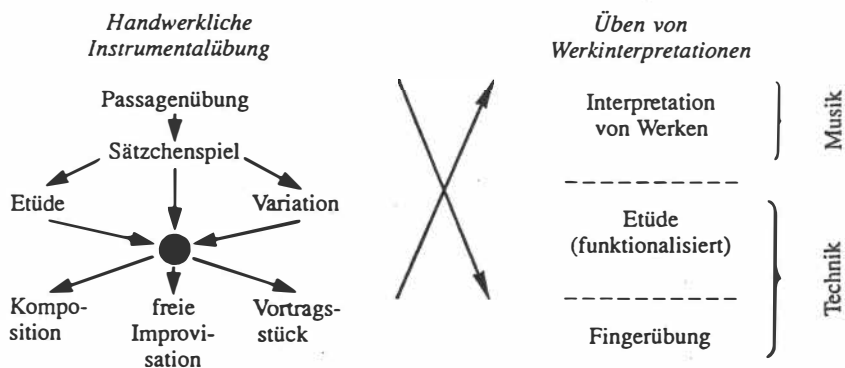


Abb. 1: Von der handwerklichen Instrumentalübung zur Interpretationskultur im Spiegel der veränderten musikpädagogischen Konzepte (aus: Gellrich 1992, 157).

Mittel der Interpretation

Daß der musikalische Vortrag der Meisterwerke ein Problem sein könnte, ist nicht erst seit Riemanns Phrasierungslehre bekannt.

Bemühungen, die klangliche Realisation eines Stücks in vermittelbare Kategorien zu fassen, konnten erst dann in Form von Lehrschriften zum Vortrag konkretisiert werden, als der Notentext als schriftliche Fixierung der objektiven Idee eines Komponisten betrachtet wurde. Eine der frühesten Quellen, die vom »Kunstwerk« als Gegenstand des Vortrags spricht, ist Crelles Schrift »Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag« von 1823.²⁵ Crelle geht von der Idee des »Charakteristischen« jedes Musikstücks aus, wobei diese Idee im Laufe des 19. Jhs. dazu führt, daß Vortragslehren entstehen, die sich nur noch dem Charakteristischen im Vortrag einzelner Werke widmen. Ein weiteres wichtiges Dokument der Bestrebungen

der ersten Hälfte des 19. Jhs., eine wissenschaftlich-systematische Vortragslehre zu begründen, ist dann Schillings »Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik« von 1843.²⁶ Auch Schilling geht als Hegelianer von einer »objektiven Idee« aus, die der Komponist in seinem Werk niedergelegt hat. Dieses »Innen« einer Komposition gilt es nun, in ein klangliches »Außen« zu transformieren.²⁷ Allerdings beschränkt sich Schilling nicht auf das Ausdrucksmittel »Dynamik«, wie der Buchtitel suggerieren könnte. Hugo Riemann knüpft dann mit seinem Buch »Musikalische Dynamik und Agogik« von 1884²⁸ zumindest im Titel an Schilling an, ohne ihn allerdings zu erwähnen. Riemanns Phrasierungslehre, die gleichzeitig ein Lehrgang des ausdrucksvollen Vortrags sein soll, halte ich für so bedeutsam, daß ich sie hier kurz vorstellen möchte.



Musikalische Dynamik und Agogik.

Lehrbuch der musikalischen Phrasirung

auf Grund einer Revision der Lehre von der

musikalischen Metrik und Rhythmik

Von

Dr. HUGO RIEMANN.

XII und 273 Seiten gr. 8°.

Mit vielen Notenbeispielen.

Preis 7 Mk. 50 Pf. netto.

Das Buch beansprucht, der Neuheit und Wichtigkeit seines Inhalts wegen, das allgemeinste Interesse aller Musiktreibenden, denn es ist die erste systematische Lehre des ausdrucksvollen Vortrags, für den es leichtverständliche bindende Gesetze aufdeckt, zugleich aber die solide Fundamentirung eines rationellen Aufbaues der Compositionislehre, ausgehend von der Lehre von den Motiven und Phrasen und ihrer Verkettung. Die bisher so arg vernachlässigte, erst in neuester Zeit mehr berücksichtigte Theorie der Rhythmik erscheint in ganz neuem Gewande, zugleich bereichert und vereinfacht. Das Buch steht in Wechselbeziehung zu des Verfassers „Phrasirungs-Ausgabe“, für deren Bezeichnungswiese es die wissenschaftliche Motivirung abgiebt, während andererseits die Ausgabe die Lehrsätze des Buches praktisch erläutert.

Verlag von **D. RAHTER** in Leipzig.



Druck von C. G. Neuber in Leipzig.

Abb. 2: Vorankündigung in der »Vergleichend theoretisch-practischen Klavierschule«, Leipzig 1883

Nach Riemann ist der Inhalt von Interpretation eine durch ausdrucksvolle Phrasierung bewirkte Sinngliederung. Die hierzu notwendigen Mittel sind Dynamik und Agogik. Riemann schreibt: »Unter Ausdruck versteht die Ästhetik zunächst ganz allgemein die Objektivierung einer Idee, (...) die deutliche Ausprägung der musikalischen Gedanken, das plastische Heraus-treten der Motive und Themen, die Übersichtlichkeit des ganzen Aufbaues des Kunstwerks.«²⁹ Interpretation bedeutet demzufolge ganz wesentlich eine Strukturverdeutlichung des gespielten Werkes und keine bloße Darstellung von Affekterregung. Der ausdrucksvolle Vortrag wäre demnach doppelt zu definieren: neben einem expressiven Moment ist er durch ein strukturelles Moment bestimmt. Letzteres ermöglicht es, Riemanns Anspruch an das Musikhören als aktiven sinnkonstituierenden Prozeß zu erfüllen. Die Phrasierungslehre trägt wesentlich zur Verdeutlichung der Struktur bei.

Überzeugt davon, daß es eine Natur der Musik gebe, hatte Riemann keinen Zweifel daran, daß diese Natur auch in Bezug auf den Ausdruck einem Regelsystem unterliegt, welches abstrahierbar und lehrbar ist.

Dies Lehrwerk revidiert die ältere Akzenttheorie (gemeint ist die Metrik- lehre von M. Hauptmann), indem es die Annahme akzentloser »Lücken« zwischen akzentuierten Noten als Grundirrtum bezeichnet.³⁰ Musik beste- he nicht aus starken und schwachen Betonungen, sondern sei durch das »Stärker- und Schwächer-werden des Tönens« bestimmt.³¹ Entscheidend sei die Annahme kontinuierlicher Veränderungen in der musikalischen Ent- wicklung: »einerseits der Tonstärke (Dynamik,) andererseits der Geschwin- digkeit der Tonfolge (Agogik, Tempo)«. Man könnte dies auch als »Schat- tierungstheorie« bezeichnen. Grundsätzlich werden alle Phrasen auftaktig mit crescendo und leichter Beschleunigung zum melodischen Schwerpunkt hin gespielt und mit umgekehrter Entwicklung zum Ende. Die dynamische Entwicklung garantiert hierbei den musikalischen Fluß und die agogische die Unterteilung der Motive. Agogik ist Riemanns Wortschöpfung, die er für sich reklamierte.³² Alle Ausdrucksbemühungen finden ihr Ziel im Be- griff der »Phrasierung«. Dies bedeutet die »Abgrenzung der Phrasen, d.h. der mehr oder minder in sich geschlossenen natürlichen Glieder der musi- kalischen Gedanken (Sinngliederung), (...) beim Vortrag durch den Aus- druck«.³³ Die zentralen Parameter der Interpretation sind wie gesagt Dyna- mik und Agogik. Andere Mittel sind zweitrangig, wie z.B. die Artikulation, die für Riemann aus der poetischen Metrik stammt und »in erster Linie et- was technisches, mechanisches ist«.³⁴ Daß »alle guten Künstler«³⁵ die Re-

geln des ausdrucksvollen Vortrags sowieso beherrschen und Interpretation eine Kunst ist, stand für Riemann ohne Zweifel fest.

Die »Musikalische Dynamik und Agogik« stammt aus Riemanns Zeit als Klavier- und Theorielehrer am Hamburger Konservatorium (1881 – 1890), und sein Buch ist möglicherweise eine Reaktion darauf, daß Riemann in seiner täglichen Unterrichtspraxis mit einem enormen Unvermögen rhythmischer (bzw. agogischer) Fertigkeiten bei seinen Klavierschülern konfrontiert war, ohne daß man sagen kann, ob es sich dabei um ein Zuwenig oder ein Zuviel handelte. Hier könnte sich jedoch bereits ein Verlust von Aufführungstradition zeigen. Riemanns Lösung für dies Problem ist ein musiktheoretisches Lehrwerk mit einem intellektuellen Regelsystem. E. Jaques-Dalcroze ging ab 1906 in seinen Schriften zur rhythmischen Erziehung einen anderen Weg, nämlich den, Rhythmuserfahrung durch Körperbewegung zu vermitteln.

Der musikalische Ausdruck aus Sicht der Performanceforschung

Für die Autoren der Vortragslehren des 19. Jhs. stand fest, daß musikalischer Ausdruck sich in Abweichungen von bloßer mechanischer Regelmäßigkeit zeigt. Im Prinzip hatte dies bereits Descartes in seinem 1618 verfaßten »Leitfaden der Musik« erkannt, wenn er die Mittel zur Hervorrufung verschiedener Gemütsbewegungen durch die Musik wie folgt beschreibt: »An Mitteln zu diesem Zweck (...) gibt es vornehmlich zwei: nämlich die Verschiedenheit hinsichtlich seiner Dauer oder Zeit und seiner Stärke (...) Schließlich ist noch zu bemerken, daß eine Abwechslung in allen Dingen äußerst angenehm ist (...)«³⁶

Eine quantifizierende Bestimmung der Ausdrucksmittel konnte jedoch schon aus technischen Gründen erst im 20. Jh. erfolgen. Mit Carl Seashore beginnt dann die Performanceforschung, sich dem Spiel von Musikern mit wissenschaftlichen Methoden zu nähern. In Seashores »Psychology of Music« von 1938 sind dann die Ergebnisse der Untersuchungen über das Spiel verschiedener Pianisten dargestellt. Dies war ein erster Schritt zur Entmythologisierung des Interpretens. Die Ausdrucksmittel konnte er durch eine eigens von ihm konstruierte »Piano Camera« quantifizieren, bei der die Hammerbewegungen Färbungen auf einem unterlegten Fotopapier verursachten.³⁷

In den 80er Jahren erwachte dann neues Interesse an der Performance-

forschung und die zentrale Methode, die Ausdruckskomponenten einer Interpretation zu erfassen war das sogenannte »Synthese-durch-Analyse-Modell«. Hierbei wurden aus Aufnahmen anerkannter Interpreten Ausdrucksregeln abstrahiert, um damit anschließend bei absichtlich ausdruckslos gehaltenen Melodien Ausdruck auf einem Computer zu synthetisieren. Ein Beispiel für diese additive Regelanwendung zur Gewinnung von Ausdruck wurde 1983 auf einer Schallplattenbeilage im »Computer Music Journal« veröffentlicht.³⁸ Hier seien nur die ersten drei von insgesamt sieben Regeln zur Belebung einer Melodie angeführt:

Regel 1 = je höher, desto lauter

Regel 2 = je kürzer, desto kürzer

Regel 3 = steigend beschleunigend, fallend verlangsamend

Beim Hören fällt auf, daß es sich nur um sehr kleine Änderungen handelt, die aber bereits ausreichen, um den Eindruck einer etwas mehr musikalisch sinnvollen Darbietung zu erzeugen. Die Melodien sind allerdings sehr kurz.

Der »Synthese-durch-Analyse-Ansatz« spielt in der aktuellen Performanceforschung keine große Rolle mehr, was sicherlich auch an der Begrenzung auf einstimmige Melodien liegt. Die Anwendung der Ausdrucksregeln auf mehrstimmige, reale Musik, hätte einen überaus hohen Komplexitätsgrad für den Computer bedeutet. Als grundsätzliches Problem dieses Ansatzes gilt zusätzlich, daß Ausdruck als Resultat der Addition einzelner Regeln verstanden wird, wogegen ich die These einer eher interaktiven Verknüpfung der einzelnen Regeln vertreten würde. Durch die Problematik einer bloß additiven Regelverknüpfung würde auch erklärbar, warum dieser Ansatz in den letzten Jahren keine neuen Ergebnisse mehr erbrachte und seither stagniert.

Als Beispiel für die Verknüpfung historischer Fragestellungen mit musikpsychologischen Forschungsmethoden möchte ich abschließend einige Ergebnissen meiner eigenen Forschungen mit dem Computerflügel vorstellen. Es handelt sich hierbei um eine rezeptionspsychologische Fragestellung, wobei Klavierstücke als zu beurteilendes Material verwendet wurden.

Der anfängliche historische Exkurs war mir deshalb wichtig, weil sich besonders in der Musikpsychologie des englischen Sprachraums ein zunehmend ahistorisch bestimmter Begriff von Musikpsychologie ausbreitet, dessen Vertreter ihre experimentell gewonnenen Ergebnisse häufig nicht auf

umfassendere historische Fragestellungen rückbeziehen. Dies könnte langfristig zu einer Vertiefung des Grabens zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft führen.

Experimentelle Fragestellung und Methode

Wenn nach Riemann Intensitäts- und Zeitvariation (d.h. Dynamik und Agogik) die zentralen Parameter musikalischer Interpretation sind, dann resultieren daraus u.a. folgende Fragestellungen:

1. Können Interpretationsvarianten auf Grund ihrer dynamischen und agogischen Gestaltung voneinander unterschieden werden?
2. Stehen Dynamik und Agogik in der Wahrnehmung eines Hörers in einem hierarchischen oder nicht-hierarchischen Verhältnis bei der Bestimmung von Interpretationsunterschieden? Dominiert möglicherweise ein Parameter?
3. Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Parameterpräferenz und der Struktur des beurteilten Stückes?

Zumindest für Riemann waren Agogik und Dynamik »innig miteinander verwachsen«³⁹ und somit gleichgewichtet.

Zur Beantwortung dieser Fragen wurden insgesamt neun Klavierstücke aus dem Zeitraum zwischen 1809 und 1853 mittels eines YAMAHA Computerflügels (Diskklavier) aufgezeichnet. Die Stücke verschiedener Komponisten hatten ein schnelles oder langsames Grundtempo und dauerten nicht länger als zweieinhalb Minuten. Der Computerflügel hat eine (serielle) MIDI-Schnittstelle und leitet die Daten der Tastensensoren direkt an einen ATARI-Computer weiter, der wie ein elektronisches Tonband funktioniert. Ein aufgezeichnetes Musikstück ist so durch einen Datensatz darstellbar und kann mit beliebigen Rechenoperationen manipuliert werden. Von den in Abb. 3 abgebildeten vier Interpretationsvarianten wurden nur die doppelt eingerahmten durch den Pianisten erzeugt. Agogische Schwankungen lassen sich mit der aktuellen Software noch nicht überzeugend simulieren und mußten eingespielt werden. Eine Reduktion der Dynamik ist

dagegen unproblematisch, weshalb diese Varianten durch Datentransformation erzeugt wurden. Die Varianten »Dynamik« hatten eine um ca. 8 dB reduzierte Gesamtdynamik. Der traditionelle Weg einer Dynamikreduktion ist die Verwendung eines Kompressors, was jedoch zu unerwünschten Klangverfärbungen führt. Außerdem hat der Computerflügel den Vorteil, daß man jederzeit auf die Daten jeder einzelnen Note zugreifen kann, um ihre physikalischen Werte zu analysieren. Auch nachträgliche Korrekturen der Aufnahme lassen sich ohne Pianisten am Computer durchführen.

	Agogik	Dynamik
1. Variante	–	+
2. Variante	+	+
3. Variante	+	–
4. Variante	–	–

Abb. 3: Die durch den Pianisten (durchgezogene Linien) und die durch den Computer (gestrichelte Linien) erzeugten Interpretationsvarianten

Die Versuchsteilnehmer

Die mich interessierende Hörerpopulation waren die musikinteressierten Laien, also Hörer ohne Musikstudium. Diese Bedingung erfüllte eine Gruppe von insgesamt 30 Psychologiestudenten. Diese beurteilten im vollständigen Paarvergleich alle Interpretationsvarianten auf einer zehnstufigen »ähnlich – unähnlich«-Skala. Das Experiment wurde wegen seines zeitlichen Umfangs in zwei Sitzungen mit je ca. vierständiger Dauer aufgeteilt.

Ergebnisse

Ein Verfahren, aus der Fülle von Paarvergleichsurteilen eine allgemeine Urteilsstruktur zu extrahieren, ist die Methode der »Multidimensionalen Skalierung« (MDS). Die Logik dieses Verfahrens ermittelt ähnlich einer Faktorenanalyse die Dimensionen der Urteilsstruktur und stellt als ähnlich beurteilte Objekte durch räumliche Nähe dar und umgekehrt. In der Produktforschung wird dieses Verfahren häufig verwendet, um z.B. die

Ähnlichkeit verschiedener Margarinemarken zu ermitteln. Das Resultat der MDS ist dargestellt in Abb. 4. Abgebildet ist die summarische Auswertung aller Antworten bei sämtlichen neun geprüften Musikstücken.

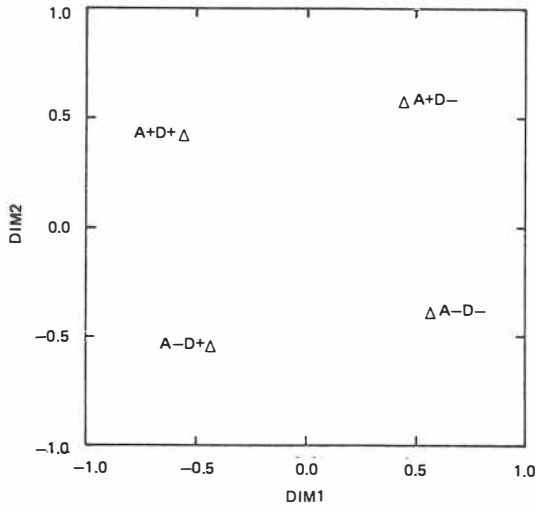


Abb. 4: Die Ähnlichkeitsdimension aller Interpretationsvarianten nach der MDS-Analyse ($r = 5$, $s = 0,051$)

Auf der ersten Dimension unterscheiden sich sowohl die oberen als auch die unteren beiden Varianten lediglich durch die komprimierte (D-) bzw. die originale Dynamik (D+). Die agogischen Unterschiede führen auf dieser Dimension nicht zu einem Unähnlichkeitsurteil. Dimension 1 möchte ich deshalb als Dynamikdimension bezeichnen.

Auf der zweiten Dimensionsachse unterscheiden sich die beiden jeweils senkrecht übereinander stehenden Varianten nur durch den Ausprägungsgrad der gespielten Agogik. Fast metronomische Versionen (A-) werden deutlich von Versionen mit viel Rubato (A+) unterschieden. Diese Dimension bezeichne ich als Agogikdimension. Agogik und Dynamik werden somit auch von Laienurteilern differenziert wahrgenommen und entsprechend ihrem Ausprägungsgrad als unterschiedlich erkannt. Die beiden Parameter sind gute Unterscheidungsmerkmale für unterschiedliche Interpretationen.

Da die optimale MDS-Lösung – mit dem geringsten Streßwert – mittels einer nicht euklidischen Distanzmetrik ($r = 5$) ermittelt wurde, gibt dies einen Hinweis auf die unterschiedliche Gewichtung von Dynamik und Agogik im Vergleichsurteil. Weitere Analysen werden aufzuzeigen haben, in-

wiefern eine Präferenz bzw. Gleichgewichtung von Interpretationsparametern beim Vergleich der Varianten durch die Struktur des Stückes selber bestimmt wird.

Um die unterschiedliche Bedeutung der Parameter Agogik und Dynamik zu veranschaulichen, möchte ich zwei gegensätzliche Beispiele aus einer größeren Studie⁴⁰ anführen. Als Beispiel für ein Stück, bei dem die Dynamik als Vergleichskriterium benutzt wurde, sei die Komposition »Lieder ohne Worte op. 62, 5« von Mendelssohn Bartholdy angeführt.

Auf Grund der Rohdaten ergibt sich für dieses Stück folgende Differenz zwischen Agogik und Dynamik als Vergleichskriterium:

ähnlich | . A . . D . . . | unähnlich (t= -4,5; df= 29; p= 0,00)
1 10
MDS-Metrik der optimalen Lösung: r= 5.

Als Beispiel für ein Stück, bei dem die Agogik als Unterscheidungskriterium für den Vergleich verwendet wurde, führe ich den »Walzer op. 34, 3« von Chopin an.

Auch hier ergibt sich auf Grund der Rohdaten eine Bedeutungsdifferenz zwischen Agogik und Dynamik für das Vergleichsurteil wie folgt:

ähnlich | . D. A | unähnlich (t= 2,2; df= 29; p= 0,03)
1 10
MDS-Metrik der optimalen Lösung: r= 5.

Diskussion

Unter Rückbeziehung der Ergebnisse auf Riemanns Ausdrucks- und Phrasierungsmittel »Dynamik« und »Agogik« kann bestätigt werden, daß es sich hierbei offensichtlich um zentrale Gestaltungsparameter für die Musik des 19. Jhs. handelt. Diese werden auch von Laienbeurteilern als Kriterien zur Unterscheidung verschiedener Varianten verwendet. An zwei Beispielen wurde eine unterschiedliche Gewichtung dieser Parameter in der Wahrnehmung des Hörers nachgewiesen. Weitere Analysen werden zu klären haben, inwiefern sich die Wahrnehmungsunterschiede bzw. Parameterpräferenzen mit der kompositorischen Struktur der Stücke erklären lassen. Der anfangs erwähnte Unterschied zwischen dem Klavierspiel von Baren-

boim und Pollini ließe sich demzufolge wahrnehmungspsychologisch gut begründen. In Bezug auf die Forschung zum sogenannten »expressive timing« müssen deren Ergebnisse relativiert werden: die Annahme einer generellen Dominanz zeitlicher Schwankungen (Agogik) als primärem Ausdrucksmittel ist unter Einbeziehung der Dynamik zu modifizieren.

Die Ergebnisse der Interpretationsanalysen von Ruggieri/Sebastiani⁴¹ bestätigen diese Vermutung, denn Hörer beurteilten eine größere dynamische Differenzierung und Bandbreite einer Interpretation auch gleichzeitig als ausdrucksvoller und extrovertierter im Vergleich zu einer Interpretation mit geringer Dynamik.

Summary

The historical background to the rise of the interpreter is discussed, together with the origins of our modern conception of interpretation which may be traced back to the publication of C.P.E. Bach's »Clavierschule« in 1753. The rise of the interpreter is shown to be concomitant with the development of the modern concert repertoire under the formative influence of Clara Schumann.

The latter part of the 19th century saw the publication of a number of important performance manuals which laid down ground rules for the performance of major concert works. Basing himself on Hugo Riemann's »Musikalische Dynamik und Agogik« of 1884, the author tackles the question whether time and intensity – the parameters of musical expression – are both of equal importance from the listener's viewpoint when he or she compares different versions of the same piece, or whether they are hierarchically perceived.

The MDS analysis demonstrates that the non-professional listener is also able to form a differentiated judgement. A marked preference for expressive timing as favoured criterium has not been ascertained. Thus the author suggests that future performance research should place increased emphasis on the role of musical dynamics.

Anmerkungen

- 1 Maßstabsetzend ist hier besonders der Band *Musikalische Interpretation* des »Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft, Bd. 11«, hg. v. H. Danuser, Laaber 1992
- 2 Siegele, U.: Artikel *Vortrag*, in: F. Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Sp. 16 – 31, Kassel 1968
- 3 Gottsched, J.C.: *Ausführliche Redekunst*, Hannover 1728
- 4 Rousseau, J.J.: *Dictionnaire de Musique*, Deux Ponts: Sanson 1782, S. 225
- 5 Walther, J.G.: *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Repr. Kassel 1967, S. 233
- 6 Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Repr. Kassel 1954
- 7 Schulz, J.A.P.: Artikel *Vortrag (Musik)*, in: J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 4, Leipzig 1774, 1794, S. 710
- 8 Reimer, E.: Art. *Virtuose*, in: H.H. Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972ff
- 9 Siegele, U.: Artikel *Vortrag*, in: MGG, Bd. 14, Kassel 1968, Sp. 18
- 10 Der Wandel von der Improvisation zur Interpretation ist am Beispiel der Kritiken aus der AMZ dargestellt in: Schmitt-Thomas, R.: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798 – 1848)*, Frankfurt/M. 1969
- 11 vgl. hierzu ausführlich Dahlhaus, C.: *Virtuosität und Interpretation*, in: ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1989, S. 110 – 117
- 12 Die Programmentwicklung Clara Schumanns ist gut analysiert bei Susskind Pettler, P.: Clara Schumann's recitals, 1832 – 50, in: 19th Century Music, 1980, 4, (1), 70 – 76; Klassen, J.: Clara Wieck-Schumann. *Die Virtuosin als Komponistin*, Kassel 1990 und Lichtenfeld, M.: *Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert*, in: Musica, 1977, 31, (1), 9 – 12
- 13 vgl. P. Susskind Pettler, *Clara Schumann's recitals*, a.a.O., S. 74. Die Aufführung der f-Moll Sonate op.57 in einem Konzert von 1838 führte zum berühmten Gedicht Grillparzers, wiedergegeben in Liszt, F.: Clara Schumann, a.a.O., S. 200 und auch E. Hanslick betont in seiner »Geschichte des Konzertwesens in Wien«, Wien: Braunmüller 1869, S. 333 die Bedeutung C. Schumanns (und Liszts) für den Wandel der Solistenprogramme: »Die Beethoven'sche Sonate ist erst durch das Beispiel Clara Wieck's und bald darauf Liszt's in die Virtuosenprogramme und da auch nur sehr allmähig« eingedrungen«.
- 14 vgl. Schonberg, H.C.: *Die großen Pianisten*, Bern: Scherz 1965, S. 225
- 15 Schonberg, H.C., a.a.O., S. 162
- 16 Liszt, F.: *Zur Stellung der Künstler*, in: W. Marggraf (Hg.), Franz Liszt. Schriften zur Tonkunst, Leipzig 1981, S. 39
- 17 Liszt, F.: *Clara Schumann*, in: L. Ramann (Hg.), *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 188 – 206
- 18 Liszt, F.: *Clara Schumann*, a.a.O., S. 195f
- 19 Alle Zitate aus Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, (Werke Bd. 15), hg. von E. Moldenhauer/K.M. Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 219
- 20 vgl. Schmitt-Thomas, R.: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik*, a.a.O., S. 623f, 694f
- 21 Art. *Interpretation*, in: *Riemann-Musik-Lexikon*, hg. v. A. Einstein, Berlin 1929
- 22 Strawinsky, I.: *Über die Wiedergabe der Musik*, in: *Musikalische Poetik*, Mainz 1949, S. 77
- 23 Inwiefern sich dieser Wandel auch in der öffentlichen Musikkritik z.B. bei G.B. Shaw niederschlägt, ist Gegenstand der Ausführungen bei Danuser, H.: *Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik*, in: H. Danuser/F. Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 165 – 177
- 24 Gellrich, M.: *Üben mit Liszt. Wiederentdeckte Geheimnisse aus der Werkstatt der Klaviervirtuosen*, Frauenfeld: Waldgut 1992
- 25 Crelle, A.L.: *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823
- 26 Schilling, F.G.: *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*, Kassel 1843
- 27 vgl. hierzu und zum gesamten Thema »Vortragslehren« die ausführliche Darstellung von H. Danuser in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11, hg. v. dems., Laaber 1992, bes. Kapitel 4

- 28 Riemann, H.: *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Leipzig 1884
- 29 Riemann, H.: *Der Ausdruck in der Musik*, in: P. Graf Waldersee (Hg.), *Sammlung Musikalischer Vorträge*, Nos. 49 – 63, Fünfte Reihe, Leipzig 1884, Repr. Liechtenstein: Kraus 1976
- 30 Riemann, H.: *Musikalische Dynamik und Agogik*, a.a.O., S. 27, 34f
- 31 Riemann, H.: *Musikalische Dynamik und Agogik*, a.a.O., S. 10
- 32 Riemann, H.: *Ueber Agogik*, in: *Präludien und Studien II*, Leipzig 1900, S. 88-96
- 33 Riemann, H.: Artikel *Phrasierung*, in: *Riemann-Musik-Lexikon*, Leipzig '1887, S. 751
- 34 Riemann, H.: Artikel *Artikulation*, in: *Riemann-Musik-Lexikon*, Leipzig '1887, S. 46
- 35 Riemann, H.: Artikel *Ausdruck*, in: *Riemann-Musik-Lexikon*, Leipzig '1887, S. 56
- 36 Descartes, R.: *Musicae Compendium*. Leitfaden der Musik, Amsterdam 1656, hg. und übersetzt v. J. Brockt, Darmstadt 1978, S. 3 – 5
- 37 Seashore, C.E.: *Psychology of Music*, New York 1938, Repr. New York: Dover Publ. 1967, S. 225
- 38 Sundberg, J./ Askenfelt, A./ Frydén, L.: Music Performance. A Synthesis-by-Rule Approach, in: *Computer Music Journal*, 1983, 7, (1), 37 – 43
- 39 Riemann, H.: *Musikalische Dynamik und Agogik*, a.a.O., S. 108
- 40 Kopiez, R.: *Musikalische Interpretation aus historischer und experimenteller Sicht*, (in Vorbereitung)
- 41 Ruggieri, V./Sebastiani, M.P.: *New Approaches to Musical Interpretations from a Psycho-Physiological Point of View. Analysis of some Instrumental Interpretations*, in: Behne, K.- E./Kleinen, G./de la Motte-Haber, H. (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 4, 1987, 65 – 90