

Peter Thalheimer – Eine Quelle zur Agogik bei Sigfrid Karg-Elert:

Seine Caprice op. 107/23 für Flöte solo

Vortrag, gehalten beim Karg-Elert-Symposium 1995 in Eberbach

Karg-Elert schrieb in den Jahren 1918 und 1919 30 Capricen op. 107 für Flöte solo¹, angeregt durch den Soloflötisten des Leipziger Gewandhauses, Carl Bartuzat. Das Vorwort des Erstdruckes ist datiert *Mai 1919*. Darin beschreibt Karg-Elert die Idee dieses Opus' wie folgt:

Die 30 Capricen sind dem dringenden Bedürfnis entsprungen, eine Brücke von der vorhandenen Studienliteratur zu den ungewöhnlich komplizierten Partien der modernen Orchesterwerke eines Rich. Strauß, Mahler, Bruckner, Reger, Pfitzner, Schillings, Schönberg, Korngold, Schreker, Scriabin, Strawinsky und zu den modernsten Virtuosenstücken zu schlagen. Sie wollen also in erster Hinsicht diesen bereits existierenden Werken als technische Zusrüstung dienen, d. h. die dort gestellten hohen Anforderungen durch planmäßige Sonderstudien erfüllen helfen.

In dieser Sammlung findet sich als Nr. 23 ein kurzes Stück, überschrieben *Adagio appassionato (quasi recitativo)*, das wegen seiner genauen agogischen Angaben unsere besondere Aufmerksamkeit verdient (Abb. 1).

Für Rhythmus, Tonhöhe, Dynamik und Artikulation haben sich schon früh allgemein verbindliche Notationsformen herausgebildet, für die Phrasierung gab es einzelne, kurzlebige Notationsversuche. Dagegen wurde die Niederschrift der Agogik fast nie erwogen, wohl deshalb, weil die Interpreten sie seit jeher als Teil ihrer subjektiven

Interpretation für sich in Anspruch nahmen. Das ist auch heute noch der Normalfall. Je nachdem, ob ein Musiker einem mehr emotionalen oder mehr rationalen Aufführungsstil huldigt, wird das Ausdrucksmittel Agogik emotional-unbewußt eingesetzt – oder absichtlich vermieden. Ein bewußter Einsatz der Agogik als

historisch-stilistische Aspekte Einfluß auf die aktuellen Aufführungen. Viele Bereiche der historischen Aufführungspraxis sind heute so gut erforscht, daß sie auch unter praktischen Musikern Allgemeingut geworden sind. Nicht so bei der Agogik. Es gibt nur sehr wenig grundlegende Literatur zur Geschichte und zum Einsatz die-

ses Phänomens. Viele Bereiche, die sich viel weniger radikal auf heutige Interpretationen auswirken als die Agogik, sind besser erforscht. Ein erster Versuch einer Gesamtdarstellung der Geschichte des Rubato, also eines Teilbereiches der Agogik, enthält keine Hinweise auf Karg-Elert.²

Um später die Bedeutung von Karg-Elerts Agogik-Notation besser einschätzen zu können, ist ein kurzer Exkurs ins 19. und beginnende 20. Jahrhundert erforderlich. Er stützt sich im wesentlichen auf die Forschungen des Heidelberger Musikwissenschaftlers Helmut Haack³. Diese basieren gleichermaßen auf theoretischen Quellen wie auf frühen Tonaufzeichnungen, also Welte-Klavierrollen und Schellackplatten.

Die vielen Quellen zur Zeitgestaltung in der Musik vor 1800 haben eine gemeinsame Tendenz: Wichtiges kommt mit Verspätung. Schon um 1600 konnte die »Paenultima«⁴, also der vorletzte Akkord, gedehnt

werden, wodurch der Schlußakkord spät kommt. Bei C.Ph.E. Bach⁵ und W.A. Mozart⁶ finden sich Belege für das sogenannte »gebundene Rubato«, bei dem die

EDITION STEINGRÄBER

Nr. 2401

**SIGFRID
KARG-ELERT**

30 CAPRICEN

Op. 107



FLÖTE SOLO

stilspezifisches Ausdrucksmittel ist bei heutigen Interpreten nur selten zu finden. Seit dem Beginn des Historismus in der Musik gewinnen in zunehmendem Maße

Melodie gegenüber der Begleitung schleppt. Auch Betonungen wurden üblicherweise durch Verzögerung hervorgebracht, insbesondere bei Instrumenten ohne ausgeprägte dynamische Möglichkeiten, wie der Orgeln und dem Cembalo. Ganz ausführlich und eindeutig wird dieses Phänomen dann aber erst 1823 von August Leopold Crelle⁷ beschrieben. Er stellt die Regel auf, daß *das Bedeutende und Wichtige nicht eilt. Die Wirkung eines Tones ist alsdann am stärksten, wenn die Aufmerksamkeit zuvor darauf durch Verweilen gespannt wird.* Dieses Prinzip wird 1839 von Carl Czerny⁸ bestätigt und findet sich bei nahezu allen frühen Tondokumenten vor 1910. Besonders extrem wurde es übrigens von Arnold Schönberg, Rudolf Kolisch und Anton Webern⁹ praktiziert – leider ohne irgendwelche Folgen für heutige Aufführungen. Dieser jahrhundertealten Tradition, Betonung durch Verzögerung darzustellen, stellt sich um die Wende zu unserem Jahrhundert eine neue Praxis und eine militante Theorie entgegen, nämlich die von Hugo Riemann¹⁰. Die alte Tradition wird dabei umgekehrt: Betonte Höhepunkte werden durch Drängen erreicht und kommen früh, das unbetonte Phrasenende läuft langsam aus. Artikulation und Dynamik unterstützen diese Tendenzen. Kehren wir nun zu Karg-Elerts Caprice zurück und betrachten zuerst seine Fußnote.

r	ritardando (breit, zurückhaltend)
a	accelerando (rascher, eilend)
aa	accelerando assai (sehr drängend)
r...a...aa...	lento da principio, poi stringendo sempre più fino al rapidissimo (langsam beginnend, rascher und drängender bis hastig)

Im Stück kommt dann noch *t* vor, was nirgends erklärt wird, aber wohl als *tempo*, also als *a tempo*, im Tempo zu deuten ist. Im Stück zeigt sich, daß Karg-Elert nach langsamem Beginn mit einem Accelerando-Auftakt zur betonten Eins des nächsten Taktes hinführt (z. B. Takte 1–2, 2–3, 3–4). Im weiteren Verlauf nimmt die Länge der Accelerando-Auftakte zu (z. B. Takte 10, 18–20), das Prinzip bleibt aber erhalten.

Erst nach dem Höhepunkt in T. 21 folgt ein Auftakt ohne Accelerando (T. 23); er bereitet das Schluß-Allargando vor.

Die Caprice von Karg-Elert ist also ein Muster für die damals noch ganz neue Art der Agogik, die wir aus Hugo Riemanns Schriften kennen: Betonte Höhepunkte werden durch Drängen erreicht und kommen früh, beim Höhepunkt selbst geht es eher zögernd voran.

Welche Bedeutung hat nun diese Miniatur Karg-Elerts für uns heute? Es gibt mindestens fünf Bereiche:

1. Dieses Stück bestätigt das, was wir in vielen anderen Werken Karg-Elerts nur andeutungsweise finden, nämlich, daß er ein Anhänger der damals modernen Agogik war. Wenn wir das hier sehr plastisch erkennbare Prinzip vom *appassionato* und *quasi recitativo* auf den Normalfall reduzieren, dann werden wir wohl seinem persönlichen Aufführungsstil einen Schritt näher kommen. Wesentlich ist dabei aber, daß der Sprung vom bewußten Gestalten im »*appassionato*« zum natürlichen, unbewußten Spiel gelingt. Die stiltypische Aufführungsart muß so zur »zweiten Natürlichkeit« des Interpreten werden. Trotzdem darf sie sich nicht automatisch auf Musik anderer Stilbereiche übertragen.

2. Karg-Elert hat eine differenzierte und trotzdem einfache und logische Notationsform für Agogik geschaffen, zu der es – soweit bekannt – bis jetzt noch keine Alternative gibt. In der Neuen Musik kennen wir zwar Notengruppen mit sich aufspießenden und zunehmenden Balken für ein Accelerando und das Spiegelbild davon für Ritardando. Diese Schreibweise läßt sich aber schwer in ein Taktschema integrieren – im Gegensatz zu Karg-Elerts Notation. So könnte diese im Interpretationsunterricht helfen, agogische Vorgänge, die nicht vom Komponisten vorgeschrieben sind, in den Noten festzuhalten. Erfreulicherweise taugt diese Schreibweise nicht nur für die spätromantisch-expressionistische Riemann-Agogik, sondern auch für das klassisch-romantische Gegenstück. Für die Agogik-Notationsform unserer Caprice gibt es übrigens Vorstufen in den Opera 101 und 102¹¹. Dies läßt vermuten, daß sich diese Schreibweise bei Karg-Elert in den Jahren 1913 bis 1918 entwickelt hat.

3. Dieser spezifische Aufführungsstil erklärt manche Zu- oder Abneigung in

den Beziehungen zwischen Karg-Elert und seinen Zeitgenossen. Max Reger z. B. huldigte mehr dem traditionell-romantischen Ideal Crelles. Karg-Elert und Reger hatten also sehr gegensätzliche musikalische Vorstellungen. Noch heute kann genau derselbe Gegensatz für unüberbrückbare Distanz zwischen Musikern sorgen, z. B. zwischen Streichern, die in der spätromantischen Tradition ausgebildet sind und den Mitgliedern der »Alte-Musik-Szene«.

4. Der detaillierte Einblick in Karg-Elerts Aufführungsstil kann uns helfen, Musik anderer Komponisten aufzuführen, wenn wir wissen, daß sie ähnliche agogische Vorstellungen hatten. Hier ist vor allem Paul Hindemith zu nennen, der in seinen Aufnahmen mit dem Amar-Quartett aus den Jahren um 1920 eindeutig den Riemann-Aufführungsstil praktiziert. Helmut Haack hat dies schon 1980 nachgewiesen. Im letzten seiner 8 Stücke für Flöte solo aus dem Jahre 1927 hat Hindemith übrigens versucht, dem Spieler seine agogische Idee zu vermitteln (Abb. 2).

Die Notation Karg-Elerts ist demgegenüber viel genauer. Deshalb kann sie uns helfen, Hindemiths Idee besser wiederzugeben.

5. Die Artikulation steht in einem Zusammenhang mit der Agogik, weil diese beiden Gestaltungselemente sich gegenseitig verdeutlichen. Auffällig ist, daß im 18. und frühen 19. Jahrhundert längere Artikulationsbögen immer **vor** der Zielnote, also dem betonten Schluß, enden¹². Dadurch ergibt sich immer ein minimales Absetzen vor dem Schlußton, er kommt also spät – oder es wirkt so, wie wenn er spät käme. Im Gegensatz dazu sind bei Karg-Elerts Caprice – und in vielen anderen seiner Werke – die betonten Schlußtöne fast immer angebunden. Eigentlich ist das ganz logisch, weil jedes artikulatorische Abtrennen das Hineindrängen in den Zielton bremsen oder verhindern würde. Aus dieser Beobachtung können wir weitreichende Konsequenzen für die Deutung längerer Artikulationsbögen ziehen: Je nachdem, ob sie in die Betonung hinein führen oder davor abbrechen, läßt sich die Stelle dem einen oder anderen agogischen Prinzip zuordnen. Auch hier bieten sich Parallelen zu Hindemith an, z. B. dem fünften aus seinen acht Stücken für Flöte solo (Abb. 3).

Adagio appassionato (quasi recitativo). (Rezitativisch frei (quasi Adagio passionato).)

23. *ff pieno*
mit vollausladendem Ton

volando (leidenschaftlich)

incalzando (drängend)

p

a tempo

ffr.

allargando

© Edition Steingraber

- 1 Erstdruck Leipzig (1925/1926), Neuaufgabe Steingräber, Offenbach 1967
- 2 Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*; Oxford 1994
- 3 Artikel »Phrasierung«, in Riemann Musiklexikon 12 1967, Band III (Sachteil); *Aufführungspraxis der Neuen Musik. Ein Arbeitsbericht*; in *Musica*, Heft 4/1980, S. 368ff; *Ausdruck und Texttreue. Bemerkungen zur Aufführungspraxis der Musik Schönbergs und seiner Schüler*; Manuskript Heidelberg 1984
- 4 vergl. Artikel »Tempo rubato« in Riemann Musiklexikon 12 1967, Band III (Sachteil)
- 5 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753, Leipzig 4 1978, Zusätze zum ersten Teil des Versuchs, 3. Auflage, Leipzig 1787, S. 13f
- 6 Zitiert bei Ulrich Molsen, *Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitationen*, Balingen-Endingen 1982, S. 45
- 7 August Leopold Crelle, *Einiges über musikalischen Ausdruck in Vortrag*, Berlin 1823
- 8 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule...*, Teil 3, Wien 1839, Reprint Wiesbaden 1991
- 9 vergl. Helmut Haack, *Tondokumente als Herausforderung für den Musikforscher. Von der Grundlagenforschung zur Angewandten Musikwissenschaft*; Vortrag bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Manuskript 1986
- 10 *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg und St. Petersburg 1884
- 11 *Dreißig Portraits für Harmonium op. 101*, Peters Leipzig (1913). *Impressionen, Zwölf Stücke für Harmonium op. 102*, Peters Leipzig (1914). Vergl. auch Sigfrid Karg-Elert, *Verzeichnis sämtlicher Werke*. Im Auftrag des Karg-Elert-Archivs zusammengestellt von Sonja Gerlach, Frankfurt 1984, S. 81f
- 12 vergl. Peter Thalheimer, *Artikulationsbögen in der Flötenmusik des Hochbarock*; in: *Üben und Musizieren*, 2/1995, S. 29ff

Acht Stücke für Flöte allein

Paul Hindemith
1927

V

Sehr lebhaft (♩. = 168)

f

p

f

mf *pp* *mp*

mf *f* *ff*

f *mf* *p*

VIII

Paul Hindemith
1927

Finale

frei *accel* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*