

Musikalischen Ausdruck üben?

Über die Parameter des musikalischen Ausdrucks und das Üben subtiler Unterschiede

Peter Thalheimer

Der Begriff „musikalischer Ausdruck“ umfasst in der traditionellen Musik zwei Ebenen: Die intendierte Wirkung, die der Komponist seinem Werk durch charakteristische Melodik, Harmonik und Form mitgegeben hat, und den spezifischen Ausdruck, der bei der Wiedergabe eines Werks durch die Ausführenden erreicht wird. Im Folgenden geht es um die zweite Ebene.

Wodurch unterscheidet sich eine musikalische Aufführung, die auf uns ausdrucksvoll und abwechslungsreich wirkt, von einer, die wir als uninspiriert, langweilig und schematisch empfinden? Der Unterschied liegt in kleinen, nicht notierten und schwer notierbaren Abweichungen von der „Norm“ des notierten Notentextes, und zwar in Bezug auf alle Parameter der Musik.¹ In ähnlicher Weise unterscheiden sich die Wiedergaben des gleichen Musikstücks durch verschiedene Interpretinnen und Interpreten. Auch die Wiederholungen eines Stücks durch den gleichen Spieler an verschiedenen Tagen und in verschiedener Umgebung weichen in dieser Weise voneinander ab.

Solche Abweichungen entstehen durch das Zusammenwirken von bewusst-rationalem und unbewusst-emotional-ganzheitlichem Gestalten. In das Klangergebnis fließen gleichermaßen rationale Entscheidungen (Wissen über das Stück, musikgeschichtliche Einordnung, Analyse, Stilkunde, Aufführungspraxis u. Ä.) und unbewusste Elemente ein (persönliche Erlebnis- und Gedächtniswelt, Prägungen durch Hörerfahrungen und Unterricht u. Ä.). Allerdings besteht dabei die Wahrscheinlichkeit, dass unsere interpretatorische Ästhetik dominant beeinflusst ist von dem, was wir aufgrund unserer Hörerfahrung schon kennen. Zusätzlich könnte das „Unerhörte“ einfließen, z. B. die Stilistik einer Epoche oder die Ästhetik des Komponisten.

KRITERIEN DES AUSDRUCKS

Dieser Gedankengang, der sich auf das gesamte konventionelle Musikrepertoire der Zeit vor Igor Strawinsky bezieht,² geht zurück auf den Heidelberger Musikwissenschaftler Helmut Haack (1931-2002). Er hat sich intensiv mit der Theorie der musikalischen Aufführung und der Aufführungspraxis des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigt. Seine Erkenntnisse stehen im Gegensatz zu den Vorstellungen aus der Zeit um 1900, in denen die musikalische Ausdrucksfähigkeit meist als rein emotional-künstlerisches Phänomen gesehen wurde, das sich rationalen Einflüssen entzieht. Dieser Tradition entsprechend wird auch heute noch gelegentlich rein intuitiv über Interpretationen und den Ausdruck von Aufführungen geurteilt und damit der Existenz objektiver Kriterien widersprochen.

Leider hat Helmut Haack zu seinen Lebzeiten viele seiner Erkenntnisse nicht schriftlich veröffentlicht. Er hat sie jedoch in seinen Kursen weitergegeben und erläutert. So entstand 1973 ein erster Entwurf einer Tabelle „Parameter des musikalischen Ausdrucks“, ausgerichtet auf die Möglichkeiten von Singstimme und Klavier. In Zusammenarbeit mit dem Verfasser dieses Beitrags wurden auch die Möglichkeiten der Blasinstrumente und Streichinstrumente sowie die Kategorie Klangfarbe aufgenommen.



© Nihad Nino Pusić, www.fotofabrik.de

Parameter des musikalischen Ausdrucks

Verschiedene Arten von Abweichungen bei der ausdrucksvollen musikalischen Interpretation (nach einem Entwurf von Helmut Haack, 1973)

1. Tonhöhe hoch – tief	2. Tondauer lang – kurz	3. Tonstärke leise – laut	4. Tempo schnell – langsam	5. Klangfarbe „hell – dunkel“
Abweichungen A: Veränderungen der absoluten, notierten Werte:				
Veränderung oder Hinzufügung von Tönen	rhythmische Freiheit (z. B. notes inégales)	„Grundlautstärke“ (Sache des Interpreten)	Tempowahl (meist Interpret)	Besetzung (meist Komponist)
Abweichungen B: Fließende Übergänge:				
Glissando (notierter Übergang) Portamento (ausdrucks- voller Übergang)	Tempo Rubato (gebundenes Rubato) eventuell Artikulation	Dynamik < > (Lautstärke- veränderung)	Phrasen-Agogik (accel., rall.)	Klangfarbenvariabilität (nicht bei allen Instrumenten)
Abweichungen C: Abweichung von der fixierten Skala im Mikrobereich:				
Intonation Tonhöhen-Vibrato	gebundenes Rubato Artikulation	Metrik (Betonungs- differenzierung im dynamischen Bereich) Lautstärken-Vibrato	Taktfreiheit (Abweichung vom Metrum zur Verdeut- lichung der Metrik)	Subjektive Vokal- färbung, Vibrato

© Peter Thalheimer 2002/2022

In der Tabelle werden die Phänomene erfasst, die in der Musikgeschichte als Ansatzpunkte für den musikalischen Ausdruck durch Abweichung von der notierten Norm belegt sind. Manche, wie z. B. das Vibrato, werden mehrfach genannt, weil sie mehrere Parameter betreffen. Einige dieser Ausdrucksmittel sind nicht auf allen Instrumenten darstellbar, viele sind nur für enge stilistische Bereiche relevant. Der sinnvolle Umgang mit den Ausdrucksparametern setzt also differenzierte Kenntnisse in Stilistik und Aufführungspraxis voraus.³

Als Beispiele für die verschiedenen Epochen seien genannt:

- Barock: Verzierungen (1.A), Inégalité in französischer Musik (2.A), Metrik (3.C)
- Klassik: Kadenzen (1.A), Dynamik (3.B), Taktfreiheit (4.C)
- Romantik: Portamento bei Streichinstrumenten und Singstimme (1.B), Vokalfärbung beim Liedgesang (5.C), Phrasen-Agogik (4.B)
- Spätromantik: leittönige Intonation (1.C), Phrasen-Agogik (4.B), betonte Zeiten (zu) früh (4.C)

DIE FOLGEN FÜR DAS ÜBEN

Diese Erkenntnisse zur Entstehung des musikalischen Ausdrucks sollten bei den musikalischen Vorbereitungen von Aufführungen berücksichtigt werden. In der reichhaltigen Literatur zum Thema Üben steht allerdings meist die Bewältigung der spieltechnischen Probleme im Vordergrund. Der Themenkreis Ausdruck – Gestaltung – Interpretation wird dabei oft ausgeklammert oder auf die Zeit nach der spieltechnischen Bewältigung des Musikstücks verschoben.

Dagegen zeigen die Erkenntnisse der allgemeinen Lern- und der Übertechnik, dass es sinnvoll sein kann, schon vor dem Üben für eine spieltechnisch anspruchsvolle Passage eine gestalterische Idee zu entwickeln. Weiter ist es hilfreich, für bestimmte Parameter fein abgestimmte Skalen vorzubereiten, so wie wir z. B. selbstverständlich Tonleiterstudien betreiben, um uns auf das entsprechende Repertoire vorzubereiten.

Beispiel: Artikulation

Der Begriff Artikulation stammt ursprünglich aus der Linguistik und meint die Bildung der Sprachlaute beim Sprechen und Singen. Bei der Übertragung auf die Tonerzeugung der Musikinstrumente wird er unterschiedlich definiert, abhängig von den spieltechnischen Möglichkeiten der verschiedenen Instrumente. Er beinhaltet zwei Aspekte: die Art und Weise des Tonanfangs (hart – weich) und die Tondauer in Relation zum notierten Notenwert (lang – kurz).

Im Folgenden geht es um den zweiten Aspekt und dabei um die Grundartikulationsarten, die zum „Nonlegato“ gehören. Sie unterscheiden sich nur durch die Länge der Artikulationspause. Ist diese nicht vorhanden, spricht man von Tenuto⁴ oder Portato,⁵ bei Tasteninstrumenten von Legato.⁶ Dazu bildet in der heutigen Terminologie das Staccato den Gegensatz. Schulmäßig ist es definiert durch eine Verkürzung der Tonlänge auf die Hälfte des notierten Notenwerts, die andere Hälfte wird durch eine Artikulationspause ersetzt.

Bezeichnenderweise gibt es für Artikulationsarten, die zwischen dem voll ausgehaltenen Ton und dem Staccato stehen, keine einheitliche Terminologie, obwohl diese oft namenlosen Zwischenstufen vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert das Zentrum der artikulatorischen Ausdrucksmittel bilden.

Helmut Haack

Helmut Haack (1931-2002) hat in München Musikwissenschaft studiert. Er promovierte 1964 mit einer Arbeit über Lodovico Viadana und die Frühgeschichte des Generalbasses. Von 1965 bis 1967 war er Mitarbeiter der Redaktion des *Riemann Musiklexikons* und verfasste unter anderem die Artikel „Ausdruck“ und „Phrasierung“. Von 1974 bis 1978 leitete Haack das Institut für Aufführungspraxis der Musikhochschule Graz, 1981 gründete er in Heidelberg das „Timothee“-Studio für Aufführungspraxis.

Im Zentrum der Forschungen von Helmut Haack stand die Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Als Quellen dienten frühe Tondokumente aus seiner eigenen Sammlung. Er leitete daraus grundlegende Erkenntnisse ab, besonders zur Phrasierung, zur Agogik und zur musikalischen Temperatur. Von seinen Kursen, Vorträgen und Zeitschriftenartikeln profitierten vor allem SängerInnen und InstrumentalistInnen. In der Musikwissenschaft fand seine Arbeit wenig Resonanz.

■ **Übungsreihe:** Die folgenden Übungen⁷ lenken die Aufmerksamkeit auf diese Differenzierungsmöglichkeiten. Sie können helfen, eine Skala mit kleinen Artikulationsunterschieden vorzubereiten, die später beim ausdrucksvollen Spiel stufenlos zur Verfügung stehen:

- a. 
- b. 
- c. wie b., jedoch mit zwei Stufen zwischen Tenuto und Staccato
- d. fließender Übergang von Tenuto zu Staccato und zurück

Beispiel: Agogik

Als zweites Beispiel soll die Agogik betrachtet werden – eines der wichtigsten Ausdrucksmittel in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Dazu ist vorab ein Exkurs zu den aufführungspraktischen Quellen sinnvoll. Carl Czerny beschreibt 1839 vier verschiedene Vortragarten für die gleiche Phrase, von denen drei eine agogische Komponente beinhalten:⁸

So z. B. kann folgender melodische Satz auf 4 verschiedene, darunter angezeigten Arten vorgetragen werden:



4 verschiedene Vortragarten:

1. in Tempo
2. in Tempo - un poco
3. in Tempo - poco accelerando
4. in Tempo - molto ritardando

Die 3. Version hält Czerny für die beste, „ohne dass eine dieser Arten geradezu unrichtig oder widersinnig sein mag“. In ihr wird das Crescendo durch ein Accelerando, das Diminuendo durch ein Rallentando begleitet und verdeutlicht. Die von Czerny priorisierte Version wird bestätigt durch Otto Klauwell (1883): „Jede steigende Bewegung sowie jedes crescendo ist im Allgemeinen etwas beschleunigt, jede fallende Bewegung, sowie jedes decrescendo etwas zögernd zu nehmen.“⁹ Im Gegensatz dazu schreibt Leopold Crelle (1823): „Da nun

die Eile dem Crescendo und das Zögern dem Diminuendo nicht natürlich ist, so folgt, dass eine Tonreihe nach oben, in der Regel nicht eilt, eine Tonreihe nach unten, in der Regel nicht zögert.“¹⁰ Stilistisch ist die Position Crelles der Klassik zuzuordnen, die Position von Czerny und Klauwell der Romantik. Letztere wird in den Publikationen von Hugo Riemann für allgemeingültig erklärt,¹¹ Sigfrid Karg-Elert erfand dafür sogar eine eigene Notationsform.¹²

Viele MusikerInnen tendieren heute in ihrer Agogik spontan zur „moderner“ Version von Riemann/Klauwell, die das Crescendo mit einem Accelerando koppelt. Die Ursache dafür ist wohl oft eine unbewusste Prägung durch die musikalischen Lehrkräfte und Lehrerslehrer, die noch eine direkte Verbindung zur Aufführungspraxis der Zeit um 1900 hatten. Gerade deshalb sollte der von Crelle beschriebenen Gestaltungsform die gleiche Aufmerksamkeit zukommen, wenn es um die adäquate Darstellung vor-romantischer Musik geht. Es erscheint also sinnvoll, das oben zitierte Beispiel von Czerny auch einmal in seiner 2. Vortragsart crescendo und ritenuto zu beginnen, dann aber nach dem Rinforzando-Höhepunkt das Diminuendo im Sinne Crelles mit einem Accelerando zu kombinieren.

■ Übungsreihe: Dynamische Verläufe, losgelöst vom Repertoire, gelten als selbstverständlicher Bestandteil heutiger Übe-Praxis. Dagegen sind in Schulwerken und Übungssammlungen, die auf das Spiel tonaler Musik vorbereiten wollen, in den Bereichen Rhythmus und Tempo meist nur gleichförmige oder regelmäßig rhythmisierte Verläufe vorgesehen. Ritardando- oder Accelerando-Verläufe werden selten erwähnt, insbesondere in deren subtiler Ausprägung, die dem Bereich der Agogik zuzuordnen ist.

Als Vorbereitung für solche agogischen Verläufe können Übungen dienen, die vom spieltechnischen und musikalischen Kontext gelöst sind und die Aufmerksamkeit ganz auf die Impulsdichte konzentrieren. Die Verläufe können zuerst sprechend oder klopfend wiedergegeben werden, dann als Trillerbewegung mit zwei Fingern (Tasteninstrument) oder einem Finger (Streich- und Blasinstrumente):¹³

- a. beginnend im Herzschlagtempo, beschleunigen (zunehmende Impulsdichte) * * * * *
- b. schnell beginnend, dann langsamer werden (abnehmende Impulsdichte) * * * * *
- c. Kombination von a. und b., Accelerando mit Übergang zum Ritardando
- d. Kombination von b. und a., Ritardando mit Übergang zum Accelerando

Diese Verläufe können auch auf ein diatonisches Ostinato übertragen werden wie beispielsweise:



Erfahrungsgemäß führen solche Übungen anfangs zu extremen Geschwindigkeitsveränderungen. Dann sollte der Verlauf auf einen längeren Zeitraum angelegt und die Tempoveränderung minimiert werden. Dabei sind außer linearen auch progressive Geschwindigkeitsänderungen möglich. Ziel dieser Übungen ist es, statt standardisierter Abläufe ein differenziertes System von Geschwindigkeitsänderungen zu etablieren, das dann während einer Aufführung – bewusst oder unbewusst – subtile agogische Nuancen zulässt.

AUSBLICK

Musikalischen Ausdruck üben? Das, was geübt werden kann (und sollte), ist die Fähigkeit zur Erzeugung der subtilen Unterschiede, die den musikalischen Ausdruck ausmachen. Dabei ist das Verfahren, durch die Vorbereitung von feinen Differenzierungen zu einem emotional gesteuerten Ausdruck zu gelangen, auch auf alle hier nicht ausführlich beschriebenen Ausdrucksparameter anwendbar. Es erhebt nicht den Anspruch, für jeden Musizierenden gleichermaßen geeignet zu sein. Der hier angedeutete Weg ist jedoch besonders in den Bereichen zielführend, in denen die emotional gesteuerte Differenzierung durch eine dominante Tendenz zur gleichförmigen und perfekten Spieltechnik verschüttet wurde.

Helmut Haacks Parameter des musikalischen Ausdrucks wurden formuliert als Zusammenfassung einer Analyse von musikalischen Aufführungen. Die Ergebnisse sollten nicht als Theorie missverstanden werden, die spontanem und emotionalem Gestalten widerspricht. Vielmehr sollten die Erkenntnisse im Sinne von „Musizieren heißt vorher gedacht haben“¹⁴ in eine „zweite Natürlichkeit“ einfließen. ■

¹ Hugo Riemann definiert in seinem *Musik-Lexikon*, Leipzig 1905, S. 65: „Ausdruck (ital. *Espressione*, franz. *Expression*) nennt man die feinere Nuancierung im Vortrage musikalischer Kunstwerke, welche die Notenschrift nicht im einzelnen auszudrücken vermag, d. h. alle die kleinen Verlangsamungen und Beschleunigungen, sowie die dynamischen Schattierungen, Akzentuationen und verschiedenartigen Tonfärbungen durch die Art des Anschlags (Klavier), Strichs (Violine usw.), Ansatzes (Blasinstrumente, Singstimme) usw., welche in ihrer Gesamtheit als ausdrucksvoller Vortrag bezeichnet werden. Wollte der Komponist alle die kleinen Akzente mit $\wedge$ < *sf* usw. bezeichnen, die beim kunstgerechten Vortrag eines Werkes unerlässlich sind, so würde er die Notenschrift überladen; zugleich würde aber auch der ausführende Künstler durch die Lektüre der vielen Zeichen über Gebühr belastet und in der freien Entfaltung lebendigen Vortrages behindert werden.“

² Strawinsky erwartete als erster für seine Werke ausdrücklich eine „Wiedergabe statt Interpretation“ ohne ausdrucksvolle Nuancen, vgl. Strawinsky, Igor: *Erinnerungen*; Berlin 1937, S. 97.

³ Zum Einstieg werden empfohlen: Reidemeister, Peter: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988; Mahler, Ulrich: „Historische Aufführungspraxis im Instrumental- und Vokalunterricht“, in: *Handbuch der Musikpädagogik*, Bd. 2, *Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen*, Kassel 1993, S. 235–267.

⁴ Außer als Artikulationsbezeichnung wird Tenuto auch als Begriff für eine agogische Dehnung verwendet. Diese Bedeutung ist hier jedoch nicht gemeint.

⁵ Gemeint ist das Portato bei Blasinstrumenten. Bei Tasteninstrumenten wird eine Spielart mit kurzen Artikulationspausen Portato genannt.

⁶ Weil es bei Tasteninstrumenten keine Artikulation gibt, die dem Legato der Blas- und Streichinstrumente entspricht, wird die dichteste Verbindungsmöglichkeit zweier Töne Legato genannt.

⁷ übernommen aus Thalheimer, Peter: *Aspekte zur Holzbläsermethodik*, Trossingen 1999, S. 69.

⁸ Czerny, Carl: *Von dem Vortrage (1839). Dritter Teil aus „Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1845, Faksimile Wiesbaden 1991, S. 24 f.

⁹ Klauwell, Otto: *Der Vortrag in der Musik*, Berlin 1883, S. 15.

¹⁰ Crelle, August Leopold: *Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Teil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823, S. 67.

¹¹ u. a. Riemann, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg 1884.

¹² vgl. Thalheimer, Peter: „Eine Quelle zur Aufführungspraxis bei Sigfrid Karg-Elert: Seine Caprice op. 107/23 für Flöte solo“, in: *Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft*, Ausgabe 1995/1996, S. 66–72 und in: *Flöte aktuell*, 4, 1996, S. 11–15.

¹³ übernommen aus Thalheimer, Peter, *Aspekte zur Holzbläsermethodik*, S. 68.

¹⁴ zitiert nach Müller-Dombois, Richard: „Musizieren heißt vorher gedacht haben.“

¹² Leitsätze zur Phrasierung“, in: *das Orchester*, 4, 1995, S. 2.

Prof. Dr. Peter Thalheimer

war bis 2015 Professor für Historische Aufführungspraxis, Blockflöte und Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg. Er ist Autor zahlreicher Publikationen zur Instrumentenkunde, zur Aufführungspraxis und Holzbläsermethodik.