

Peter Thalheimer

Wechselwirkungen zwischen Dynamik, Vibrato, Agogik und Espressivo, betrachtet an Beispielen aus der Flötenmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Tibia 3/2014, S. 162–174

Flöte aktuell 3/2015, S. 24–32

Wechselwirkungen zwischen Dynamik, Vibrato, Agogik und Espressivo,

betrachtet an Beispielen aus der Flötenmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

PETER THALHEIMER

Dynamik, Vibrato und Agogik sind wohlbekannte Gestaltungsmittel für die Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wechselwirkungen scheinen für Flötisten in erster Linie zwischen Vibrato und Espressivo zu bestehen, indem Espressivo primär durch Verstärkung des Vibratos hervorgebracht wird. Was aber hat Dynamik mit Agogik zu tun? Ist nicht überhaupt der musikalische Ausdruck ein künstlerisch-emotionales Phänomen, das durch Analyse und verbale Beschreibung gestört und entzaubert wird?¹

Unabhängig davon, welchen Stellenwert ein Interpret den notierten Ausdrucksbezeichnungen im Verhältnis zu den nicht notierbaren Nuancen beimisst: Ausgangspunkt bleibt die Notation des Komponisten, deren Symbole vom Interpreten in Klang umgesetzt werden. Dabei besteht allerdings die Gefahr, dass der Interpret die Notation des Komponisten anders deutet als sie gemeint ist.

Dieses Risiko besteht grundsätzlich bei allen Symbolen der musikalischen Notation. Es ist besonders groß bei Symbolen, die im Laufe der Jahrhunderte einen Bedeutungswandel erlebt haben. Fehlinterpretationen können aber auch bei Zeichen auftreten, die zum Elementarbereich der musikalischen Notation gehören, weil deren Bedeutung von erfahrenen Musikern später nicht mehr hinterfragt wird.

Zu diesen elementaren grafischen Symbolen der musikalischen Notation gehören die sogenannten Gabeln. Wir kennen sie in der nach rechts offenen Form als Zeichen für das Crescendo und links offen als Symbol für das Decrescendo. Meist stehen solche Gabeln unter einer Gruppe von mehreren Noten, wie z. B. am Anfang der *Grande Sonate Concertante* op. 85 von Friedrich Kuhlau²:

Allegro con passione.
Pianoforte

SONATA.

Flauto.

p espressivo.

cres

sf

f

p

1

Wenn die Decrescendo-Gabel kleiner und direkt zu einem einzelnen Notenkopf geschrieben bzw. gedruckt wird, hat sie jedoch eine andere Bedeutung. Gemeint ist dann ein Akzent, also eine Betonung, die – entsprechend den Möglichkeiten der verschiedenen Instrumente – durch eine dynamische oder artikulatorische Verstärkung hervorgebracht wird.

Mit diesen elementaren Deutungen der Gabeln lassen sich viele Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sinnvoll interpretie-

ren, jedoch nicht alle. Einige dieser kritischen Fälle werden im Folgenden exemplarisch betrachtet.

Das erste Beispiel stammt aus dem Thema von Franz Schuberts *Introduction und Variationen über „Trockene Blumen“* op. 160 D 802. Grundlage ist das Autograph Schuberts aus dem Jahr 1824, das nach Schuberts Tod 1850 als einzige Vorlage für den Erstdruck diente.³

Betrachten wir zunächst das Thema:

Thema *Andante* *Trockene Blumen (Müllers Lied 5484)*

Eine der Stellen, die von den Herausgebern der verschiedenen Neuausgaben⁴ unterschiedlich übertragen wurden, ist der T. 48 im Thema und die Parallelstelle T. 52:

Die Flötenstimme in der Henle-Ausgabe wirkt auf den ersten Blick ganz plausibel. Aber wie soll man auf dem Klavier mit zwei Akkorden ein Crescendo und ein Diminuendo hervorbringen?

Dieses Problem ist auch den modernen Herausgebern bewusst geworden, und sie haben es unterschiedlich gelöst. Manche versu-

chen, das Autograph möglichst genau wiederzugeben, vermerken aber dazu im Vorwort, dass bei Schubert gelegentlich Diminuendi und Akzente schwer zu unterscheiden seien – so z. B. die Peters-, die Henle- und die neuere Breitkopf-Ausgabe. Ein Blick in die Bärenreiter-Ausgabe, die auf der Basis der Schubert-Gesamtausgabe hergestellt wurde, zeigt eine andere Lösung:

Auf die Ausführung der Flötenstimme hat diese Änderung nur einen geringen Einfluss. Die Klavierstimme bleibt aber in den Takten 48 und 52 nach wie vor unspielbar: Man könnte zwar die zweite Note mit Akzent spielen, aber wie soll man die erste crescendieren? Über die Ausführungsmöglichkeit dieser Stelle schweigen sich alle Neuausgaben aus.

Die übliche Deutung der Gabeln als Crescendo und Decrescendo kann hier also nicht gemeint sein, weil sie keinen Sinn ergibt.

Lassen wir diese Frage vorerst offen und betrachten eine Stelle in der 1. Variation, insbesondere den zweiten Takt der zweiten Akkolade im folgenden Ausschnitt aus dem Autograph:

Schubert schreibt hier abgekürzt „cresc.“ in Buchstaben und rahmt diese Anweisung ein mit einer sich schließenden Gabel, die wir als Decrescendo zu lesen gewohnt sind. Diese sich widersprechende Bezeichnung kann nicht versehentlich entstanden sein, sie muss eine sinnvolle Bedeutung haben.

Ein Vergleich der Neuausgaben zeigt, dass manche Herausgeber versuchen, das Autograph getreulich abzubilden, entweder kommentarlos, wie in der neueren Breitkopf-Ausgabe, oder mit Fußnote, wie bei Henle:

Der Fußnoten-Text zu Takt 90 lautet: „cresc. mündet in *f* von T. 92. Decrescendo-Gabeln hier und T. 91 (vgl. auch Klavier) wohl als Akzentuierung zu deuten.“

Die Bärenreiter- und die Peters-Ausgabe versuchen den Widerspruch aufzulösen, indem sie die sich öffnende Gabel im vorhergehenden Takt originalgetreu, Schuberts sich schließende Riesen-Gabel aber als kleinen Akzent wiedergeben.

Zumindest in der Klavierstimme machen diese Akzente aber wenig Sinn, abgesehen davon, dass Schubert es so nicht geschrieben hat.

Untersuchen wir also die Bedeutung der autographen Notation: Die in Buchstaben geschriebenen Angaben „crescendo“ oder „diminuendo“ sind sicher in erster Linie dynamische Angaben in dem uns vertrauten Sinne. Eine darüber hinausgehende Bedeutung beschreibt Schuberts Zeitgenosse August Leopold Crelle in seiner Schrift *Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag*, gedruckt 1823 – also ein Jahr vor der Entstehung der Variationen von Schubert. Aus seinem agogischen Grundsatz, dass das *Bedeutende und Wichtige nicht eilt*, folgert er nämlich für die Dynamik: *Das Crescendo, wenn es auch nicht zu einer Entwicklung führt, eilt in der Regel nicht, aus dem Grunde, weil das Starke und Gewichtige nicht eilt.*⁵ Dem entsprechend soll nach Crelle das Decrescendo nicht zögern. Weiter fordert er, dass *alle bedeutenden Töne, die zugleich auch gewöhnlich die stärkern sind, nicht zu früh erklingen dürfen. Je mehr man sie, so weit es Rhythmus und Tact gestatten, verspätet, je stärker ist ihre Wirkung.*⁶ Crelle beschreibt damit eine Wechselwirkung zwischen Dynamik und Agogik, die einen grundlegenden Bestandteil der Aufführungspraxis der klassischen und frühromantischen Epoche darstellt.

Einen anderen Lösungsansatz könnte die Bedeutung der Gabel als Akzent bieten. Unter dem Stichwort „Accent“ lesen wir in Heinrich Christoph Kochs „Musikalischem Lexikon“ von 18027: *Die Art, wie der Nachdruck dieser Töne hervorgebracht wird, läßt sich eigentlich besser empfinden, als beschreiben; genau ge-*

Bisweilen finden während einem allgemeinen *cresc.* und *dimin.*, noch andere kleinere Ausdruckszeichen Statt, welche an dem allgemeinen Anschwellen und Vermindern Theil nehmen müssen. Z. B:



Die kleinen Zeichen: <=> müssen in dem Grade zu- und abnehmen, als das allgemeine *cresc.* und *dim.* zu- und abnimmt.

Auf Schuberts 1. Variation übertragen bedeutet dies, dass das Crescendo über 2 Takte bis zum Forte reicht, wie in der oben zitierten Fußnote der Henle-Ausgabe vermerkt. Die Gabeln sind dabei kleine Modifikationen – entsprechend dem Autograph (siehe Notenbeispiel S.26) und ähnlich wie in der Breitkopf-Ausgabe notiert, allerdings mit anderen Taktzahlen:

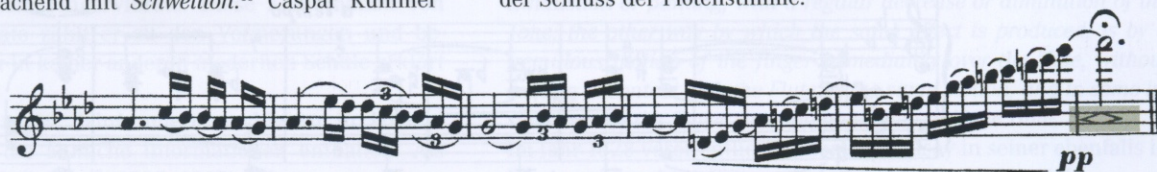


Abweichend von der Anmerkung in der Fußnote der Henle-Ausgabe bedeuten die sich schließenden Gabeln – neben ihrer dynamischen Komponente – kleine agogische Dehnungen mit anschließenden Beschleunigungen. Die Notation Schuberts ist also nicht widersprüchlich, sondern durchaus plausibel und ausführbar, wenn man ihre Bedeutung kennt.

In den erwähnten Beispielen sind die sich öffnenden und schließenden Gabeln über mehreren Tönen notiert. Die Zeichen < > kommen jedoch auch auf Einzeltönen vor. Analog zu den Gabeln über mehreren Tönen ist auch hier eine Kombination von Crescendo und Diminuendo gemeint. Anton Bernhard Fürstenau nennt dafür 1844 sogar noch den alten Begriff *Messa di voce* und übersetzt ihn vereinfachend mit *Schwellton*.¹⁰ Caspar Kummer

(1795–1870) erklärt in seiner Flötenschule von 1862: ...*Dabei muss der Ton leise beginnen, bis zur Mitte stärker und von da an bis zum Ende schwächer werden, wie dieses Zeichen < > lehrt.*¹¹

Weitere Flötenschulen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erwähnen ebenfalls die beiden sich öffnenden und schließenden Gabeln auf langen Tönen und beschreiben sie als Schwellton, so z. B. Rudolf Tillmetz¹² (1847–1915) 1890. In diesem Sinne kommt das Zeichen auch in der Literatur der Zeit vor, so z. B. im „Nocturne“ für Flöte, Horn und Klavier von Tillmetz¹³ selbst und in der Elegie As-Dur, die unter dem Namen von Theobald Boehm¹⁴ bekannt ist, die aber von Boehms Kompositionslehrer Joseph Hartmann Stuntz¹⁵ (1793–1859) stammt. Der Erstdruck erschien 1880, hier der Schluss der Flötenstimme:



Allerdings kommt das Zeichen < > zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch bei Flötentönen vor, die so kurz sind, dass sie nicht gut mit Crescendo und Diminuendo versehen werden können. Hier einige Literaturbeispiele in chronologischer Folge:

Sigfrid Karg-Elert, Suite pointillistique (1919) op. 135, Zimmermann-Verlag Frankfurt, ZM 1743, T. 14–16 des 2. Satzes Larghetto (Der kranke Mond):

Joseph Lauber, Prélude & Fugue à deux voix (1930) op. 49, Zimmermann-Verlag Frankfurt, ZM 34020, Beginn des Préludes.¹⁶

PRÉLUDE

Joseph Lauber, Op. 51

Joseph Lauber,
Sonata in una
Parte (1933) op. 50
Amadeus Winter-
thur, BP 687

107 Andantino, ben tranquillo

Das Zeichen < > auf Einzeltönen findet sich auch in den Flötenstimmen von Laubers Schüler Frank Martin. Möglicherweise hat er es von seinem Lehrer übernommen.

Frank Martin, Ballade (1939), Universal-Edition Wien, UE 11318 NJ, Ausschnitt aus dem Vivace.

Frank Martin, Sonata da Chiesa (1938/1941), Universal-Edition Wien, UE 13015, Beginn der autographen Flötenstimme.

2 Sonata da Chiesa per Flauto e Organo Frank Martin
Andante $\text{♩} = 69$ 1938

Wenn das Zeichen < > auch auf Tönen vorkommt, die wegen Ihrer Kürze nicht mit einem Schwellton versehen werden können, muss dieses Symbol noch eine andere Bedeutung haben. Hinweise dazu

finden sich schon mehr als ein Jahrhundert früher in der Flötenschule von Edward Miller¹⁷ (1735–1807), gedruckt um 1799 in London:

Example

Explained

plain shake the Beat the Turn turned Shake close Shakes or swell

with the 1st finger of the right hand on the side of the 4th hole 2^d fing. left hand full 1st fing. left hand full begin soft, increase, then diminish the Tone, the close shake may generally be added

Miller bringt den *swell*, also den Schwellton, in Verbindung mit dem *close shake*, einem Fingervibrato. Diese Kombination von Schwellton und Vibrato zählt er zu den Verzierungen und behauptet, sie sei vorher in keiner anderen modernen Schule erklärt worden.

Nach der Wende zum 19. Jahrhundert erschienen in London weitere Schulwerke, die ähnliche Informationen enthalten. Als Beispiel sei Charles Nicholson¹⁸ (1795–1837) zitiert:

The effect of Vibration is produced two ways, first by a regular swell

and modulation of the breath, bearing some similitude to a state of exhaustion or panting, with a regular decrease or diminution of the Tone, the other way by which the same effect is produced, is by a tremulous motion of the finger immediately over the Hole, without coming in contact with the Flute by the same motion, and in some instances with the finger covering about one half the Hole.

Im Jahr 1828 veröffentlichte Thomas Lindsay in seiner ebenfalls in London gedruckten Flötenschule¹⁹ das folgende Beispiel:

KINLOCK OF KINLOCK; Scottish Melody. Arr^d by T. LINDSAY. 147

F.x: 215. ANDANTE.

p *dolce* *f* *pp* *dolce ed espressivo.* *pp* *Adagio.*

Hier kommen sowohl normale Schwelltöne auf Fermaten vor, aber in Takt 22 auch ein *swell* mit Vibrato, notiert als < > und Wellenlinie. Lindsay erwähnt das dynamische Zeichen < > also ebenfalls im Zusammenhang mit dem Vibrato. Er notiert es innerhalb eines „*dolce ed espressivo*“-Abschnitts und bringt es so auch in Verbindung mit dem Espressivo. In der oben zitierten Sonate von Joseph Lauber (Beispiel Seite 30) steht das Schwellenzeichen ebenfalls im Zusammenhang mit Espressivo. Ein Schwellton mit Vibrato war also ein spezielles Mittel, um durch Verstärkung des Ausdrucks ein Espressivo zu erzeugen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Zeichen < > auch in der Violinmusik üblich. Diese Entwicklung scheint von dem französischen Geiger Jacques Pierre Rode (1774–1830) auszugehen²⁰. Er notierte < > speziell über kurzen Einzeltönen und meinte damit (ausschließlich) das Vibrato. Der Geiger Joseph Joachim berichtet darüber 1905 in seiner Violinschule²¹:

Das vibrato spielt aber nicht nur in langsamen Stücken auf Tönen längerer Dauer seine Rolle als Würzmittel, sondern auch im flüchtigen Lauf rasch auszuführender Passagen. Rode hat es geradezu als Spezialität gepflegt und in seinen Kompositionen durch das Zeichen < > selbst unter 32tel und 64tel Noten nicht selten verlangt. [...]

Besonders reizvoll wirkt es, wenn gut ausgeführt, in den folgenden Takten seiner dritten Etüde:

Comodo. Rode.

legato 3 0 1 2 1 0 1 0 1

Joachim fährt fort:

Das vibrato erfordert hierbei nicht nur ein kurzes Verweilen auf der mit dem Zeichen < > versehenen Note; auch der Bogen unterstützt die Bebung durch einen leisen Nachdruck auf die Saite. Die auf dem vibrierten Ton verlorene Zeit ist mit den folgenden Noten so geschickt wieder einzubringen, daß sich der Vorgang ohne jede Störung des Taktflusses abspielt.

Im fraglichen Zeitraum dürfen wir von einer relativ schnellen Verbreitung der stilistischen und spieltechnischen Entwicklungen ausgehen, auch über politische Grenzen hinweg. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Begegnung des deutschen Flötisten und Flötenbauers Theobald Boehms mit dem englischen Flötisten Charles

Nicholson, die zu einer grundlegenden Änderung seines Klangideals und später zur konischen Ringklappenflöte geführt hat. Die ähnlichen oder sich ergänzenden Informationen zur Bedeutung des Zeichens < > auf einem einzelnen Ton lassen sich also sicher nicht zufällig zu einem plastischen Bild zusammenfügen: Mit < > ist ein espressives Vibrato auf dem entsprechend bezeichneten Ton gemeint, bei langsamem Tempo ergänzt durch eine agogische Dehnung. Die ursprüngliche Bedeutung, der Schwellton, ergibt

sich beim bewussten Vibrieren auf einem kurzen Einzelton von selbst – das An- und Abschwollen ist nahezu unvermeidbar. So sind die zitierten Literaturbeispiele von Sigfrid Karg-Elert, Joseph Lauber und Frank Martin sinnvoll auszuführen. Selbstverständlich ist es darüber hinaus auch möglich, die Schwellen auf längeren Tönen nach Miller bzw. Rode mit Vibrato darzustellen. Als Beispiel sei der Beginn der Sinfonischen Kanzone von Sigfrid Karg-Elert²² zitiert:



Diese Ausführung des Schwelltonzeichens macht allerdings nur im Rahmen einer Tongestaltung Sinn, in der Vibrato *nicht* selbstverständlicher Klangfarbenbestandteil, sondern spezifisches Ausdrucksmittel ist. Innerhalb einer durchgehend vibrierenden Melodie ist ein vibrierter Einzelton unauffällig und wirkungslos.

Die hier beschriebene Bedeutungserweiterung von Dynamik-Gabeln und deren Zusammenhänge mit Vibrato, Agogik und Espressivo zeigen, dass es für Interpreten – und insbesondere für

Herausgeber – notwendig ist, die automatisierte Deutung der grafischen Symbole in der musikalischen Notation immer wieder neu zu hinterfragen. Auf diesem Weg ist ein verbessertes Verständnis des Notentextes zu erreichen, das dem Interpreten hilft, dem Sinn der Musik näher zu kommen. Die künstlerische Gestaltungsfreiheit des Musikers wird dadurch nicht eingeschränkt, sondern angeregt und weiterentwickelt.

Dieser Artikel erschien zuerst in Tibia 3/2014

- 1 Die hier dargelegten Gedanken gehen teilweise zurück auf einen Vortrag mit Workshop beim Flöten-Festival Frankfurt/Main 1999.
- 2 Friedrich Kuhlau: Grande Sonate Concertante pour Piano et Flute op. 85; Schott Mainz [1827], Beginn des 1. Satzes in der Flötenstimme.
- 3 Franz Schubert: Variationen über „Trockene Blumen“ e-Moll für Flöte und Klavier op. 160 / D 802, Faksimile des Autographs der Wienbibliothek. Mit einem Kommentar von András Adorján; Laaber 2010. Folgende Neuausgaben wurden eingesehen: Breitkopf EB 4249 o. J., vor 1960; Breitkopf EB 6658, © 1971, hrsg. von Nikolaus Delius; Breitkopf EB 6658, © 1971, hrsg. von Nikolaus Delius und Paul Badura-Skoda; Wiener Urtext, Schott/UE, © 1986, hrsg. von Jürgen Kindermann, Karlheinz Zöller, Konrad Richter; Bärenreiter BA 6819, © 1986, hrsg. von Helmut Wirth, András Adorján; Henle, © 1992, hrsg. von Wolf-Dieter Seiffert; Peters EP 10994, © 2005, hrsg. von Klaus Burmeister. Die älteste der Neuausgaben basiert nur auf dem Erstdruck, alle neueren Ausgaben orientieren sich auch am Autograph.
- 4 Vgl. auch Konrad Hünteler: Beobachtungen am Autograph von Franz Schuberts Introdution und Variationen über „Trockene Blumen“ D.802; in: Tibia 18 (1993), S. 540–544, und Gunther Pohl: Notenausgaben im Vergleich: Franz Schuberts Variationen über „Trockene Blumen“. Welche Ausgaben sind zu empfehlen?; in: Flöte aktuell 1/2010, S. 46–49.
- 5 August Leopold Crelle: Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag; Berlin 1823, S. 52.
- 6 August Leopold Crelle, S. 46.
- 7 Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon; Frankfurt 1802, Reprint Hildesheim 1964, Sp. 50.
- 8 Für England ist eine Beschleunigung beim Crescendo und eine Beruhigung beim Decrescendo belegt, vgl. Thomas Lindsey: The Elements of Flute-playing; London 1828-1830, Faksimile Hillsdale N. Y. 2011, S. 78.
- 9 Carl Czerny: Von dem Vortrage (1839). Dritter Teil aus „Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500, Faksimile Wiesbaden 1991, S. 14.
- 10 Vgl. Anton Bernhard Fürstenau: Die Kunst des Flötenspiels; Leipzig 1844, Faksimile Buren 1990, S. 17.
- 11 Kaspar Kummer: Anweisung zum Flötenspiel, 106tes Werk; Offenbach [1862], S. 9.
- 12 Rudolf Tillmetz: Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte mit konischer Bohrung, op. 30. Leipzig [1890], S. 39.
- 13 Rudolf Tillmetz: Nocturne op. 31; Kistner & Siegel, Köln o. J.

- 14 Theobald Boehm: Elegie As-Dur op. 47; Schott, Mainz 1880, Reprint Mainz 1990.
- 15 Vgl. Ludwig Böhm: Verzeichnis der musikalischen Werke von Theobald Böhm; München 2010, S. 220-222.
- 16 Bei der Opus-Zahl 51 handelt es sich um einen Irrtum.
- 17 Edward Miller: The New Flute Instructor. Or The Art of Playing the German-Flute; London ca. 1799, S. 11.
- 18 Nicholson's Complete Preceptor for the German Flute; London 1816, S. 22.
- 19 Thomas Lindsey: The Elements of Flute-playing; London 1828-1830, Faksimile Hillsdale N. Y. 2011, S. 147. Neuausgabe dieses Stücks in: Die Soloflöte, Band II: Klassik, hrsg. von Mirjam Nastasi, Frankfurt 1992, S. 51.
- 20 Der erste Hinweis auf die Bedeutung von Jacques Pierre Rode und Joseph Joachim für das Flötenvibrato findet sich bei Jochen Gärtner: Das Vibrato unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse bei Flötisten; Regensburg 1974, ²1980, S. 36f.
- 21 Joseph Joachim und Andreas Moser: Violinschule, Bd. III, Berlin, Leipzig 1905, S. 7.
- 22 Sigfrid Karg-Elert, Sinfonische Kanzone (1917) op. 114, Zimmermann-Verlag Frankfurt, ZM 20120.



PETER THALHEIMER studierte Querflöte, Blockflöte und Schulmusik in Stuttgart. Mit einer Untersuchung zum Blockflötenbau und zur Spielpraxis in Deutschland zwischen 1920 und 1945 promovierte er an der Universität Tübingen. Von 1978 bis 2015 lehrte er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, später als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg.

Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und in die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis, zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik hervorgegangen.