

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 38 (1999)

Artikel: Die Umwandlung von Interpretationsparametern zu
Struktureigenschaften

Autor: La Motte, Helga de

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858825>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Umwandlung von Interpretationsparametern zu Struktureigenschaften

Helga de la Motte

1. Dynamik als Intensivierung des Ausdrucks

In den Briefen eines aufmerksamen Reisenden erzählt Reichardt, daß wahrscheinlich «Jommelli als erster das Crescendo angewandt habe, sich die Zuhörer dabei allmählich von den Sitzen erhoben und beim Diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Atem ausgeblieben wäre, und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden»¹.

Das Crescendo war nicht neu; jedoch nur als eine Praxis des An- und Abschwellens eines Tones beim Singen bekannt. Seine Übertragung in die Instrumentalmusik, die mit einer so intensiven Handhabung einherging, daß daraus die Manier der sogenannten Mannheimer Walze entstand, verbindet sich mit einer neuen Vorstellung von Musik, in deren dynamisch fein abgestuften Bewegungen sich der Empfindungslaut kundtun sollte. Nicht mehr länger als «imitatio naturae» begriffen, sollte die Musik nicht der Affektdarstellung dienen, sondern sie wurde als unmittelbarer Ausdruck der Gefühle verstanden. Die Komponisten hatten aus der Seele zu spielen (C. Ph. E. Bach), um entsprechende Mitempfindungen beim Zuhörer zu erregen. Die Dichter, etwa Karl Philipp Moritz in seinem Roman *Andreas Hartknopf* oder Wilhelm Heinse in *Hildegard von Hohenthal*, bemerkten neidvoll, daß der Seelenlaut in der Musik sehr viel unmittelbarer ausgedrückt werden könne als in der Sprache. Glaubte man zunächst noch, daß der Komponist seine Seele in Tönen aushauche, so veränderte sich diese Auffassung im 19. Jahrhundert dahingehend, daß hinter der Musik ein transpersonales Subjekt stehe, das mit erschütternden Wirkungen zu dem Zuhörer spreche. Damit einher ging eine sich ständig verfeinernde Nuancierung des Klangs, die im einfachen Gerippe des Tonsatzes nicht mehr aufging. Die von der Musik abverlangte Expressivität führte zu einer Differenzierung auf der Ebene der Darstellungsmittel, wobei neben der Dynamik agogische Vorschriften eine besondere Bedeutung gewannen. Diese beiden musikalischen Dimensionen waren jedoch nicht so zu präzisieren wie die Tonhöhe. Wie sollte auch der Seelenlaut quantifiziert werden? Sie verlangten eher den interpretatorischen Nachvollzug. Da die Ent-

¹ Karl Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 119.

wicklung bekannt ist, erlaube ich mir in einer Vergröberung zu sagen: Damit trat an die Stelle von Aufführung und Ausführung die Interpretation der Musik. Wichtig zu bemerken ist jedoch, daß die Interpretationsmöglichkeiten an die Tonsatzstruktur rückgebunden waren. Teilweise spielten dabei natürliche Affinitäten (was zum Topos «Herzenssprache» paßt) eine Rolle. Kinder singen lauter, wenn sie eine Melodie höher wiederholen. Zu den musikalischen Normen gehörte es, aufsteigende Linien eher im Crescendo und Accelerando zu spielen, zum Absinken einer Melodie paßt die Entspannung des Decrescendos und das Langsamerwerden. Bereits im Spätwerk von Beethoven ist dieser natürlich wirkende Zusammenhang zwischen Tonhöhenverlauf und Dynamik aufgelöst. Eine Dissoziation von Struktur und Interpretationsparametern hat stattgefunden, die im übrigen fast niemals von Interpreten ausgeführt wird. Der klagende Gesang des ersten Arioso aus Beethovens Klaviersonate Op. 110 verlangt Crescendi, wenn die Melodie ermattet herabsinkt (Takt 11, Takt 18 bis 19).

Ebenso widersprüchliche Angaben weist das zweite Arioso (Takt 125 bis 127) auf. Crescendo und Decrescendo sind vom Melodiebogen abgelöst². In einem nicht mehr faßbaren Widerstreit werden Empfindungen im Grenzbe-
reich angedeutet, die besser denkbar als akustisch realisierbar sind. Dieses frühe Beispiel von 1821 weist weit voraus auf das 20. Jahrhundert, weil es die Möglichkeit andeutet, daß die Idee, Musik sei die Sprache der Gefühle, erschöpft sein könnte. Es nimmt zudem eine der wichtigsten Konsequenzen vorweg, die Komponisten aus der mangelnden Erweiterbarkeit der Sprache der Gefühle gezogen haben, nämlich die Verselbständigung von musikalischen Dimensionen, die nur als Interpretationshilfen gedacht waren. Diese Dissoziation von musikalischen Qualitäten machte darüberhinaus den Gedanken an einen Tonsatz möglich, bei dem Dynamik und Agogik (wie zuvor in der alten Musik) keine Rolle zur Ausdrucksintensivierung spielten.

2. Die Einebnung der dynamischen Differenzierung

Im 20. Jahrhundert, wo unübersehbar wurde, daß im Unterschied zur Wortsprache, die unendlich viele Bedeutungen in gleichen Strukturen ausdrücken kann, die musikalische Sprache nur strukturell, nicht aber semantisch veränderbar ist, haben Komponisten deshalb die Ausdrucksschicht zuweilen einfach

2 Günter Reinhold, «Dissoziation von Dynamik und Duktus. Psychische Grenzsituationen in den Ariosi von Beethovens Klaviersonate op. 110», in *Jahrbuch Musikpsychologie* 8, 1991, S. 121–129.

getilgt. Bekannt ist der Satz von Strawinsky, daß Musik nichts auszudrücken vermag. Ausdrucksreduktion ist ein allgemeineres Merkmal der Musik nach dem 1. Weltkrieg. Musik wurde nicht mehr als Sprache der Gefühle begriffen, hatte sich doch gezeigt, daß diese Gefühle zu nichts anderem als einer großen Katastrophe geführt hatten. Sie waren der Lüge verdächtig. Bereits 1923 hatte Strawinsky in der Hauspostille *The Arts* von Gertrude Vanderbilt Whitney einen Essay geschrieben mit dem Titel «Some Ideas about my Octuor» (gemeint ist das *Oktett* für Bläser von 1923) und darin bemerkt: «My Octuor is a musical object. This object has a form and that form is influenced by the musical matter with which it is composed». Und weiterhin hatte er bemerkt, «the play of the musical elements is the thing.» Intendiert ist nichts anderes als ein musikalisches Spiel. Die neuen Objektivitätsideale fegten die alten musikalischen Bedeutungen wie Nebelschwaden hinweg. Strawinsky ebnete die Dynamik ein, verbannte agogische Hinweise aus seiner Musik und tilgte damit die wichtigsten Interpretationsmöglichkeiten. Seine Musik sollte so abschnurren, wie sie aufgeschrieben war, ohne den Bereich der nur vage faßbar zu machenden Bedeutungen zu berühren. Im *Feuervogel* finden sich noch die ein emotionales Steigen suggerierenden Crescendi, in der *Geschichte vom Soldaten* sind sie überflüssig geworden. Und über die Interpretation von Gefühlen hat Strawinsky gemeint, daß einzig der Komponist als Interpret musikalischer Empfindungen anzusehen sei; der sogenannte Interpret hingegen wird zum Ausführenden.

Strawinsky ist kein Einzelfall. Die Einebnung der Interpretations- und Ausdrucksparemeter ist eher eine allgemeine Erscheinung der Musik der 20er Jahre. Die Integration der Musik in das Alltagsgeschäft sollte ohne Ritardando und ohne ständige Intensitätsschwankungen stattfinden. Die «nuance generale», mit der Arthur Honegger die Ausgewogenheit der Stimmen in seinem *Pacific 231* aufhob, näherte den Orchestersatz an das geräuschhafte Treiben der Maschinenwelt an. Merkwürdig genug sind nur bei Paul Hindemith die Ideale der mechanischen Musik von einer reich aufgefächerten Palette dynamischer Charaktere durchkreuzt.

3. Integration der Dynamik in die Struktur oder Addition zu einer Struktur

Dynamik und Agogik sind als musikalische Parameter kaum in gleicher Weise zu präzisieren, wie dies für die Diastematik möglich ist. Wo beide beispielsweise wie bei Hugo Riemann in ein Leergebäude eingefügt werden, wird ihre Rückbindung an die eindeutiger fixierbaren Merkmale des Tonsatzes hervorgehoben. Sie dienen der Phrasierung eines ohnehin deutlich gegliederten «Satzes». Das Unwägbare wird kalkulierbar gemacht.

Nachdem jedoch der natürliche Zusammenhang der musikalischen Dimensionen dissoziiert war, konnte solche Kalkulierbarkeit nur noch geschaffen werden, indem die Mittel der Darstellung so behandelt wurden wie das, was sie darstellten. Die vormals an den Rand des Unsagbaren reichenden Ausdruckswerte wurden dadurch zu Struktureigenschaften, die in der kurzen Phase des seriellen Komponierens den gleichen Operationen unterworfen wurden wie die Diastematik. Damit waren sie nicht mehr im herkömmlichen Sinn an den Tonsatz rückgebunden, sondern zu einem konstitutiven Bestandteil geworden. Auch dies garantierte eine Form der Objektivität. Anstelle von überwältigenden Wirkungen, die die Zuhörer von den Sitzen riß, trat der Versuch einer völligen Rationalisierung. Er wurde als Verlust des Sprachcharakters mißverstanden.

Hingegen scheint das Gemüt des Zuhörers aufzuwallen, wenn eine völlige Ablösung von Dynamik und Agogik von satztechnischen Strukturen stattfindet, wie dies nach 1975 von einer jüngeren Komponistengeneration praktiziert wurde. In den sogenannten neoromantischen Kompositionen wechseln auf engstem Raum Dynamikangaben vom Fortissimo zum Pianissimo, mit *Accelerandi* und *Ritardandi* werden die musikalischen Tempi in die Extrembereiche getrieben. Analysiert man jedoch den Tonsatz im engeren Sinne, so zeigt sich, daß diese Ausgestaltungen keinerlei Entwicklungen anzeigen, sondern über eine gleichbleibende Struktur gelagert werden. Anstelle des Widerstreits, der bei dem erwähnten Beispiel Beethovenscher Musik zwischen melodischer und dynamischer Emphase entsteht, addieren die neoromantischen Komponisten Ausdrucksgebärden zu etwas, das ausdrucksneutral ist. Ein «Als ob» entsteht, das die Vorschriften, die einmal dem rechten Charakter der Aufführung dienten, willkürlich erscheinen läßt.

4. Dynamik als Struktureigenschaft des Raumes

In den *Préludes* für Klavier von Claude Debussy finden sich gleichzeitig bis zu drei Angaben für die dynamische Ausführung. In den *Feuilles mortes* aus dem zweiten Band ist stellenweise gleichzeitig dreifaches Piano in der Höhe, Pianissimo in der tiefen Lage und ein Piano in der Mittelstimme vorgeschrieben. Eine Schichtung in die Raumtiefe ist vorgenommen, die zusätzlich dadurch verdeutlicht wird, daß die lauteste Schicht im Piano mit dem Vermerk «un peu en dehors» versehen ist. Die Dynamik ist weniger ein Mittel, um emotionale Eindrücke des Lieblichen oder des Mächtigen zu erzeugen. Sie wird gebraucht, um die getrennten musikalischen Vorgänge in jenem Raum zu staffeln, in dem Debussys Musik oft mit einem «laisser vibrer» verhallt.

Die Möglichkeit, durch das Pianissimo Entfernung zu suggerieren, hat in der traditionellen Musik immer bestanden. Die Melodie im Vordergrund

konnte durch Akzentuierung vom Klanghintergrund abgehoben werden. Echo-Effekte – man denke an das eröffnende Hornsolo in Schuberts großer C-Dur-Symphonie – simulierten ebenfalls den Eindruck einer Entfernung. Daß die Lautstärke vor allem dazu gebraucht wird, einen virtuellen Raumeindruck zu erzeugen, ist ein auffallendes Charakteristikum der französischen Musik um die Jahrhundertwende. Auch Erik Satie hat solche Staffelungen der Schichten des Tonsatzes in die Tiefe des Raumes vorgenommen. In den *Danses gotiques* finden sich ebenfalls gleichzeitig verschiedene dynamische Angaben für die einzelnen Stimmen. Ein einheitlicher Tonsatz ist aufgelöst in mehrere Schichten, die durch ihre Plazierung im Hörraum getrennt werden. Noch dienen die Spielanweisungen, die sich vor allem in der Musik von Debussy überreichlich finden, der Verdeutlichung der Schichten des Tonsatzes.

Konsequenzen aus diesem Schichtungsprinzip hat vor allem Edgard Varèse gezogen. Er hat dabei die Spielanweisungen zu Struktureigenschaften werden lassen, um seine Vorstellung von Musik als Bewegung im Raum zu realisieren. Wesentlich zum Eindruck einer Bewegung unabhängiger Klangkörper trägt die Behandlung der Dynamik bei. Sie differenziert unter anderem Klänge in verschiedenen Zonen. Die zahlreichen Crescendo-Decrescendo-Vorschriften, die ein An- und Abschwollen bewirken, rufen zugleich den Eindruck der Bewegung eines Klangkörpers hervor. Im Lauterwerden scheinen diese näher zu kommen und im Leiserwerden sich wieder zu entfernen. Man kann viele Stellen aus der Musik von Varèse herausgreifen, um dieses Kommen und Gehen der Klänge zu demonstrieren. In dem Orchesterwerk *Amériques* (das ursprünglich auch mit Fernorchester besetzt war), schiebt sich (sieben Takte nach Ziffer 5) ein dicker Klang von sehr lauten Blechbläsern, überlagert von klirrend hohen, sich scharf reibenden Tönen, in den Vordergrund. Er entfernt sich, indem er in einem dreifachen Piano entweicht, während andere Instrumentengruppen crescendieren oder am vierfachen Forte festhalten. Die Bewegung der Klangkörper in Crescendo und Decrescendo ist kontrapunktisch konzipiert. Sie löst die metrische Struktur in ein neuartiges rhythmisches Wechselspiel auf. Diese Stelle aus *Amériques* wurde ausgewählt, weil sich an ihr auch zeigt, daß es nicht nur polyphone Bewegung und Gegenbewegung der Klangkörper im Lauter- und Leiserwerden gibt, sondern auch eine Art dynamischer Konsonanz. Konsonant ist der «Einklang» einer für alle Klangbewegungen gleichen Lautstärke. Das kann das Aufblenden des Gesamtklangs in ein vielfaches Forte sein. Das kann auch wie bei *Amériques* oder *Hyperprism* eine Zusammenfassung des rhythmischen Spiels von Crescendo und Decrescendo in einem wiederholten Block sein. Im *Pesantissimo* hallt der ganze musikalische Raum wider. Ein Interpret hat darin keinen Platz mehr, ebenso wie der Komponist als schöpferisches Genie nur noch ein Zuhörer sein kann. Größte Präzision ist verlangt, als wäre ein klangproduzierendes Gerät benutzt.

Man könnte diese Umformung der Dynamik zu einer den musikalischen Raum strukturierenden Eigenschaft im 20. Jahrhundert weiterverfolgen. Als exemplarisch dafür wäre Ligetis Orchesterwerk *Melodien* zu nennen. Grundsätzlich ist diese Umwandlung jedoch mit einem neuen Musikbegriff verbunden. Denn die Eigenschaften, die in den traditionellen Werken ob ihrer mangelnden Präzision den Charakter der Musik als Text beeinträchtigten, um auch das Unsagbare zu berühren, verändern ihren Sinn dahingehend, daß sie nicht mehr zur Intensivierung der konnotativen Bedeutung der Musik dienen. Sie sind selbstreferentiell geworden. Sie intensivieren nicht mehr einen emotionalen Ausdruck, sondern nur noch die sinnliche Wirkung des Klangs.