

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ
MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MASTERARBEIT

Prinzipien agogischer Phrasierung
in der klassischen Musik
nach Daniel Gottlob Türk

von

Mojca Lavrenčič

Betreuender Dozent: Thomas Leininger
Hauptfach: Cembalo MAB R-R
Hauptfach-Dozent: Andrea Marcon

Datum des Masterkonzerts: 13.12.2023
Abgabedatum der Masterarbeit: 6.10.2023

ABSTRACT

Die Masterarbeit "Prinzipien agogischer Phrasierung in der klassischen Musik nach Daniel Gottlob Türk" beschäftigt sich mit originalen Angaben zur Agogik aus dem späten 18. Jahrhundert. Die Anweisungen aus Türks "Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel für Lehrer und Lernende" werden zusammengefasst und mit den diesbezüglichen Angaben in seinen Klaviersonaten verglichen. Mit Hilfe anderer Quellen (Giuseppe Scaramellis "Saggio" aus dem Jahr 1811 sowie Tonaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts) wird versucht, den Anwendungsmöglichkeiten solcher Techniken in der klassischen Orchestermusik nachzugehen. Die Frage nach eventuellen Traditionslinien führt zu einem Kriterienkatalog, der die beobachteten Phänomene werkimmanent begründet und nicht zuletzt für die heutige Praxis näher erklären und nutzbar machen möchte.

INHALTVERZEICHNIS

Bilderverzeichnis.....	2
Vorwort	4
1. Tempomodifikationen in Daniel Gottlob Türks Klaviersonaten und Klavierschule	5
Das Spielen ohne Takt.....	6
"Senza Tempo"	7
"Adagio"	8
"Ad libitum"	9
Keine Angabe.....	9
Das Eilen und Zögern	11
Zeichen.....	14
Beispiele.....	15
<i>Allmähliche Verlangsamung</i>	15
<i>Stellen, die sofort langsamer gespielt werden sollen</i>	20
<i>Beschleunigung und Schnelleres Tempo</i>	21
<i>Andere Angaben, die eine Verlangsamung suggerieren könnten</i>	22
Rubato	23
2. Tempomodifikationen im Orchesterspiel.....	26
3. Historische Aufnahmen als Quellen für die Aufführungspraxis.....	30
Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie Nr. 40 in g-Moll, KV 550, <i>Molto Allegro</i>	30
Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 5 in c-Moll, op. 67, <i>Allegro con brio</i>	40
Fazit zu Kapitel 3.....	42
Zusammenfassung.....	44
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	45
Anhang	46
1. Artikel "Ueber Abweichung von Takte" von Friedrich Guthmann, Allgemeine Musikzeitung, Februar 1805.....	46
2. Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie Nr. 40 in G-Moll, KV 550, <i>Molto Allegro</i>	48
3. Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 5 in c-Moll, op. 62, <i>Allegro con brio</i>	60
Selbstständigkeitserklärung.....	71
Einverständniserklärung.....	72

Bilderverzeichnis

1. Bild: C. P. Emanuel Bach, Sonate in F-Dur, Wq 48/1, <i>Andante</i>	6
2. Bild: Sonate IV (erster Teil), Rondo Allegretto	7
3. Bild: Sonate V (Klaviersonaten für Kenner), Largo	8
4. Bild: Sonate IV (zweiter Teil), Tempo di Minuetto	8
5. Bild: Sonate V (erster Teil), Moderato e con afflizione	9
6. Bild: Sonate I (erster Teil), Moderato assai e grazioso	10
7. Bild: Sonate I (erster Teil), Allegro un poco presto	10
8. Bild: Sonate V (zweiter Teil), Allegro non tanto, ma staccato e con Spirito.....	10
9. Bild: Sonate I (Sonaten für Kenner), Allegro assai e con spirito	10
10. Bild: Sonate 5 (zweiter Teil), Allegro di molto, con zelo e minaccioso ,	12
11. Bild: Sonate Nr. 2 (erster Teil), Presto assai	12
12. Bild: Beispiel a).....	13
13. Bild: Beispiel b)	13
14. Beispiel 1: Sonate I (erster Teil), Moderato assai e grazioso (Takte 26-30).....	15
15. Beispiel 2: Sonate IV (erster Teil), Allegro con spirito	16
16. Beispiel 3: Sonate V (erster Teil), Larghetto cantabile e con espressione	17
17. Beispiel 4: Sinfonia II / Sonate (zweiter Teil), Andante più tosto Allegretto	18
18. Beispiel 5: Sinfonia II / Sonate (zweiter Teil), Poco vivace	18
19. Beispiel 6: Sonate III (zweiter Teil), Allegro.....	18
20. Beispiel 7: Sonate IV (zweiter Teil), Tempo di Minuetto.....	18
21. Beispiel 8: Sonate V (zweiter Teil), Allegro non tanto, ma staccato e con Spirito.....	19
22. Beispiel 9: Sinfonia VI / Sonate (zweiter Teil), Allegro	19
23. Beispiel 10: Sonate I (Kenner-Sammlung), Poco Adagio, patetico e sostenuto	19
24. Beispiel 11: Sonate III (Kenner-Sammlung), Allegro con espressione	19
25. Beispiel 12: Sonate V (Kenner-Sammlung), Allegro Scherzando	20
26. Beispiel 13: Sonate II (erster Teil), Presto assai	20
27. Beispiel 14: Sonate II (erster Teil), Presto assai	20
28. Beispiel 15: Sonate V (erster Teil), Moderato e con afflizione	21
29. Beispiel 16: Sonate V (erster Teil), Allegro di molto e con fuoco.....	21
30. Beispiel 17: Sonate I (zweiter Teil), Allegretto con grazia	21
31. Beispiel 18: Sonate III (zweiter Teil), Grave e sostenuto	21
32. Bild: a) wie geschrieben, b) Vorausnahme "per anticipationem", c) Verzögerung "per retardationem"	23

33. Bild: Beispiele für versetzte Akzente	24
34. Bild: 2. Arie aus Pergolesis Stabat Mater	24
35. Bild: 4. Arie aus Pergolesis Stabat Mater	24
36. Bild: Beispiele "d"	25
37. Bild: Anfang	30
38. Bild: Takte 12 - 16	31
39. Bild: Eintritt des zweiten Themas (T. 44-57).....	32
40. Bild: Takte 72-75	32
41. Bild: Takte 137-142	33
42. Bild: Takte 19-22	33
43. Bild: Takte 160 – 166.....	34
44. Bild: Takte 28 – 32 und 40 – 42.....	35
45. Bild: Takte 137 – 149 "Stufenweise Beschleunigung"	35
46. Bild: Takte 172 – 173.....	36
47. Bild: Takte 265 - 268	36
48. Bild: Takte 294 – 297.....	37
49. Bild: Takte 19 - 20	37
50. Bild: Takte 55 – 59 und 64 - 67	38
51. Bild: Takte 134 – 139.....	38
52. Bild: Takte 245 – 258.....	38
53. Bild: Takte 94 - 100	39
54. Bild: Allgemeine Musikzeitung, Februar 1805, Seiten 347 und 348.....	46
55. Bild: Allgemeine Musikzeitung, Februar 1805, Seiten 349 und 350.....	47

Vorwort

Seit ich denken kann, bin ich von Musik fasziniert, und vor Allem von ihrer Ausdruckskraft, welche ohne Worte zu den Zuhörern spricht, auf eine für jeden Menschen persönliche Weise. Je älter ich wurde, desto sensibler reagierte ich darauf, ob mich eine Aufführung berührte oder nicht. Ich hatte ständig das Gefühl, dass es möglich wäre, ausdrucksstärker, mutiger zu sein, jedoch fand ich die richtige Tür zu "dieser Welt" nicht. Bis ich über das Cembalo in die Barockmusik eingeführt wurde. Ich entdeckte etwas Theatralisches, Dramatisches in der Instrumentalmusik, wusste aber zunächst nicht, wo sich die Grenzen des Ausdrucks befanden. Ich bin in einem Umfeld aufgewachsen, in welchem es wichtig war, dass alles möglichst genau gespielt wurde, weshalb ich nicht mutig genug war, mich wirklich auf das "beyond the notes" einzulassen. Doch das änderte sich mit dem Studium in Basel. Ich entschied mich dafür, um mehr über historische Aufführungspraxis zu lernen. Auch Dank der Personen vor Ort wurde in mir die Flamme der Neugier entzündet. Ich möchte mich bei meinen Wegbegleitern bedanken, von welchen jeder einzelne dazu beigetragen hat, dass ich das "neue Alte" entdeckt habe. Ein besonderer Dank gilt meinen Dozenten für Cembalo Andrea Marcon, Magdalena Malec und Andrea Buccarella, meinem Generalbasslehrer Jörg-Andreas Bötticher, sowie meinem Masterarbeit-Mentor Thomas Leininger. Sie alle inspirieren und ermutigen mich mit ihrer Musikalität und ihrem Wissen.

Auch wenn ich mich zur Forschung hingezogen fühle, wollte ich mit meiner Masterarbeit nahe an der Praxis sein. Ich wollte einen Bereich erforschen, welchem ich auch als Dirigentin begegne. Die Themenwahl erwies sich, aufgrund der enormen Vielfalt, als anspruchsvoll. Dank der Unterstützung meines hochgeschätzten Mentors Thomas Leininger, welcher die Sache realistischer einschätzen konnte, kamen wir gemeinsam zum Thema der Arbeit. Wir beschlossen, die von Daniel Gottlob Türk beschriebene Agogik zu studieren, und seine Erkenntnisse bzw. Anweisungen mit seinen Klaviersonaten und den frühesten Aufnahmen zu vergleichen. Das Hauptziel war, die Grenzen herauszufinden: Wie weit können wir z. B. das Tempo variieren, wenn es um den Ausdruck geht? Wir kamen zu äußerst anregenden Erkenntnissen. Mit dieser Arbeit fange ich an, die Dimensionen der Agogik zu entdecken, zu begreifen, zu erforschen.

Ich hoffe, dass meine Arbeit die Leser dazu ermutigt, diesen Musikbereich zu erforschen, welcher zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten war.

Mojca Lavrenčič

1. Tempomodifikationen in Daniel Gottlob Türks Klaviersonaten und Klavierschule

"Über die Schwärmereyen!" hör' ich jenen ehrlichen Biedermann mit ängstlicher Besorgnis für die musikalische Orthodoxie ausrufen. Diesen guten Leuten hab' ich nichts zu sagen. – Sie sollen die Freyheit behalten, alles hübsch steif und trocken, ohne das geringste Gefühl, wie sie's von Jugend auf gewohnt sind, auf ihrem Klaviere herzapauken; denn alle ihre Schönheiten bestehen in einem, oft ganz zur Unzeit angebrachten Trillerchen. – Musikfreunde von einem etwas feinern Geschmack sind ohne Zweifel auf meiner Seite, und wissen, daß beynahe jeder Gedanke seinen eigenen Vortrag erfordert. Wie soll aber der noch ungeübte Liebhaber, der gern mit Ausdruck spielte, die Stellen, ja just die Noten errathen, die einen schleppenden Vortrag, einen besondern Nachdruck u. d. g. erfordern?"¹

"Wer ein Tonstück so vorträgt, daß darin liegende Affekt (Charakter u.) auch bey jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedruckt (fühlbar gemacht) wird, daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik."²

"Zum guten Vortrag gehört /.../ richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften."³

Daniel Gottlob Türk widmet sich im letzten Unterkapitel ("Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften")⁴ seiner Klavierschule der musikalischen Agogik. Er weist darauf hin, dass es zusätzlich zu den Anweisungen des Komponisten im Dienste der Interpretation drei weitere Möglichkeiten gibt, die für eine gute Aufführung berücksichtigt werden müssen: (1) das Spielen ohne Takt, (2) das Eilen und Zögern und (3) das Tempo Rubato. Diese Mittel können, zur richtigen Zeit und auf die richtige Weise eingesetzt, von grosser Wirkung sein.⁵

Die beschriebenen Methoden gelten dabei nach Türk vor allem für Solisten oder beim Spielen mit sehr aufmerksamen Begleitern.

¹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten*, Leipzig und Halle: 1783, Vorrede (2. Seite, nicht nummeriert)

² Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle: 1789, Seite 332, §2

³ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 333, §5

⁴ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 369ff.

⁵ Im Anhang befindet sich ein schöner Artikel aus *Allgemeine Musikzeitung* von Friedrich Guthmann, Februar 1805

Das Spielen ohne Takt

"Mehr nach Gefühl als taktmäßig" sollen alle Stücke oder Stellen von improvisativem Charakter gespielt werden: die sogenannten Freien Fantasien, ausserdem Kadenzen und andere Fermaten. Als besonderen Fall erwähnt Türk das (instrumentale) Rezitativ, das seine Wirkung nur entfalten kann, wenn es nach Gefühl und nicht nach Metrum vorgetragen wird. Rezitative dieser Art sind nicht nur ein typisches Element der Freien Fantasien, sondern auch in den Sonaten und Konzerten der Zeit immer wieder zu finden. Als Beispiel führt Türk das Andante der ersten Preussischen Sonate von C.P. Emanuel Bach (Wq48/1) an:

The image shows a musical score for C.P. Emanuel Bach's Sonata in F major, Wq 48/1, Andante. The score is in 3/4 time and consists of four systems of music. The first system is marked 'Andante' and 'p'. The second system is marked 'Recitativo' and 'f'. The third system has a measure with a '6' above it. The fourth system has a measure with a 'p' below it. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings.

1. Bild: C. P. Emanuel Bach, Sonate in F-Dur, Wq 48/1, *Andante*

Er erklärt kurz, dass die wichtigeren Noten langsamer und lauter, die weniger wichtigen Noten schneller und leichter gespielt werden müssen und vergleicht den adäquaten musikalischen Vortrag mit der Deklamation eines guten Schauspielers oder gefühlvollen Sängers. Auch wenn instrumentalen Rezitativen kein konkreter Text unterlegt ist, wäre es also Aufgabe des Spielers, einen solchen Text zu imaginieren und im Spielen betonte von unbetonten, lange von kurzen Silben zu unterscheiden. Neben einer solchen vielleicht noch eher mechanischen Umsetzung sprachrhythmischer Feinheiten muss das geforderte "Gefühl" darüber hinaus über die im

jeweiligen Rezitativ angelegten Affekte entscheiden, deren Ausdruck zusätzlicher agogisch-rhetorischer Freiheiten und Abwechslung bedarf.

Da in Türks eigenen Kompositionen, die ich auf den folgenden Seiten näher betrachten werde ("12 leichte Klaviersonaten", Halle 1783, "6 Klaviersonaten für Kenner", ebd. 1789), allerdings keine solche instrumentalen Rezitative vorkommen, möchte ich diesem Spezialfall keine weitere Aufmerksamkeit schenken.

Türk verwendet in seinen Klaviersonaten eine andere Art von freiem oder taktlosem Spiel, das er mit den Begriffen "*senza tempo*", "*ad libitum*" und "*Adagio*" beschreibt. Darüber hinaus gibt es weitere Stellen ohne derartige Angaben, die ebenfalls eine freie Art von Aufführung suggerieren könnten. Wir schauen uns ein paar Beispiele aus Türks Leichten Klaviersonaten⁶ und den Klaviersonaten für Kenner⁷ an.

"Senza Tempo"

Im Rondo der vierten Sonate der Ersten Sammlung⁸ wird das Spielen "ohne Takt" mit kleinen Noten angedeutet. Diese, eine Art Kadenz, dienen als Überleitung zum Hauptthema, das in C-Dur steht. Die jeweiligen Satzteile enden nämlich in verschiedenen Tonarten oder Tonstufen (G, A, F).



2. Bild: Sonate IV (erster Teil), Rondo *Allegretto*

⁶ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster und zweiter Theil*, Leipzig und Halle: 1783

⁷ Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten größtentheils für Kenner*, Leipzig und Halle: 1789

⁸ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seiten 20 und 21

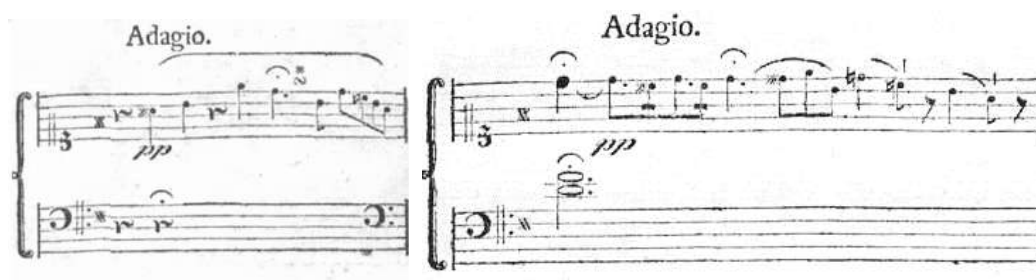
Im zweiten Satz (*Largo*) der Sonate Nr. 5 (Klaviersonaten für Kenner)⁹ werden die *senza tempo* zu spielenden Noten in normaler Grösse wiedergegeben, und die Taktstriche werden beibehalten. Die Rückkehr zum Taktschlag wird mit "a tempo" bezeichnet.



3. Bild: Sonate V (Klaviersonaten für Kenner), *Largo*

Auch in diesem Fall dienen die "senza tempo"-Takte als Übergang zum ersten Thema.

"Adagio"



4. Bild: Sonate IV (zweiter Teil), *Tempo di Minuetto*¹⁰

Die beiden Adagio-Stellen dienen, wie die obigen "senza tempo"-Beispiele, als Übergang zur Wiederholung des ersten Themas. Im Kontrast zum flüssigen Grundtempo ("*Minuetto*") sollen die freien Überleitungen also explizit langsam und mit expressiv-cantabilem Charakter gespielt werden.

In beiden Fällen ("senza tempo" und "Adagio") bleibt die einstimmige (solistische) Überleitung der rechten Hand allein vorbehalten, während die linke Hand entweder pausiert oder auf ihrem erreichten Klang liegenbleibt. Das Aussetzen einer regelmässigen, pulsierenden Begleitung kann an sich schon als Signal für einen Moment der Freiheit gelten, der durch eine entsprechende Spielweise der rechten Hand auch wirklich wahrgenommen werden soll.

⁹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten*, Seite 28

¹⁰ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seiten 21 und 22

"Ad libitum"



5. Bild: Sonate V (erster Teil), *Moderato e con afflizione*¹¹

Der Begriff "ad libitum" bezieht sich in diesem Fall vielleicht nicht nur auf rhythmische Freiheit, sondern könnte die Möglichkeit einer eigenen, vom Spieler zu improvisierenden Kadenz andeuten. Wir befinden uns ganz am Ende des Satzes. Die Stelle ist mit einem verminderten Akkord vorbereitet worden und bereitet mit Hilfe eines für improvisierte Kadenzen typischen Quartsextakkordes die Dominante der Schlusskadenz vor.

In seinen "Leichten Sonaten" und "Sonaten für Kenner" ist dies das einzige Beispiel für eine "ad libitum"-Angabe.

Keine Angabe

Häufiger werden Fälle ohne jegliche Anzeichen gefunden. Dies sind Stellen, an denen die musikalische Struktur verdünnt wird und nur noch eine einzige Stimme übrigbleibt, die meist vollständig in der rechten Hand liegt. Im Vergleich zu den Beispielen, die wir zuvor betrachtet haben, sind diese Stellen rhythmisch einheitlicher - zum Beispiel werden meist fließende Achtel- oder Sechzehntelnoten verwendet, während wir im "senza Tempo" und "Adagio" rhythmisch abwechslungsreichere Figuren sehen.

Schauen wir uns einige Beispiele an:

¹¹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 23



6. Bild: Sonate I (erster Teil), *Moderato assai e grazioso*¹²



7. Bild: Sonate I (erster Teil), *Allegro un poco presto*¹³



8. Bild: Sonate V (zweiter Teil), *Allegro non tanto, ma staccato e con Spirito*¹⁴



9. Bild: Sonate I (Sonaten für Kenner), *Allegro assai e con spirito*¹⁵

¹² Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 2

¹³ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 4

¹⁴ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 23

¹⁵ Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten*, Seite 1

Ich vermute, dass in diesen Fällen der metrische Fluss bzw. der Bezug zum Grundtempo stärker erhalten bleiben sollte, während die beiden oben genannten Kategorien trotz einer rhythmisch differenzierten Notation mehr Freiheit in der Ausführung erlauben.

Die mit "*senza tempo*" oder "*adagio*" gekennzeichneten Takte dienen (in den besprochenen Türk-Sonaten) immer als Überleitung zum ersten Thema, während dies in den oben genannten Beispielen nicht immer der Fall ist. Dies gilt insbesondere für die Kenner-Sammlung.

Das Eilen und Zögern¹⁶

Seine unter diesen Stichworten folgenden Ausführungen bezieht Türk vor allem auf den solistischen Vortrag oder das Spiel "mit sehr aufmerksamen Begleitern".

Von Türk werden an dieser Stelle zwei unterschiedliche Arten der Tempomodifikation beschrieben:

- allmähliche Beschleunigung/Verlangsamung und
- plötzliche Tempowechsel (langsamer, schneller).

Beide Arten tragen dazu bei, die Ausdruckskraft und die Wirkung von Kontrasten zu stärken. Türk gibt einige Hinweise, wann diese Mittel gebraucht werden können, betont aber ausdrücklich, dass "schwerlich alle Stellen, wo das Eilen oder Zögern stattfinden kann, zu bestimmen sind".

1. In Stücken mit starkem, vehementem Charakter ("Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey") können die stärksten Passagen beschleunigend gespielt werden (*accelerando*); das gleiche gilt für einzelne musikalische Gedanken, die "verstärkt, gemeinglich höher wiederholt werden", worunter aufsteigende Sequenzierungen zu verstehen sind. Wird umgekehrt eine sanfte Atmosphäre durch einen "lebhaften" Gedanken unterbrochen, kann dieser "etwas eilend" gespielt werden.

2. Bei "ausserordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf einem Punkt zusammengedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, *tardando*) ungemein verstärkt werden."

¹⁶ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Fünfter Abschnitt »Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften«, Seite 370, §63

3. Auch vor einzelnen Fermaten nimmt man die Bewegung "nach und nach ein wenig langsamer". Hier verwendet Türk die schöne Formulierung: "...als würden die Kräfte allmählich erschöpft".

4. Die Schlussphrasen einer Komposition oder eines Teils einer Komposition, die Bezeichnungen wie *diminuendo*, *diluendo*, *smorzando* tragen, können "ein wenig verweilend gespielt werden". Diese Angaben können also ausser der dynamischen auch eine agogische Bedeutung besitzen.



10. Bild: Sonate 5 (zweiter Teil), *Allegro di molto, con zelo e minaccioso*^{17,18}

5. Unterbrechung eines musikalischen Gedankens: "Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken kann etwas zögernd ausgeführt werden." Ein sehr anschauliches Beispiel findet sich in der ersten Sonate für Anfänger (Band 1), wo ein kurzes Motiv den sonst so vehementen Charakter des Stücks unterbricht (siehe Bild 11). Zögernd gespielt, ist es von beträchtlicher emotionaler, deklamatorischer Wirkung. Türk verwendet an dieser Stelle ein spezielles Zeichen, um das Eintreten eines langsameren Tempos deutlich zu machen: man nimmt in diesem Falle "die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer". (Mehr über dieses Zeichen weiter unten.)



11. Bild: Sonate Nr. 2 (erster Teil), *Presto assai*¹⁹

¹⁷ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 27

¹⁸ einziger solcher Fall in den angeschauten Sonaten

¹⁹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 11

Türk weist darauf hin, dass es Stücke gibt, die gänzlich auf dem Kontrast zweier "Charaktere von entgegensetzter Art" basieren, wie z. B. C. P. E. Bachs Sonate mit dem Titel "Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguineus". Es wäre also Aufgabe des Spielers, kompositorische Ideen dieser Art zu erkennen und mit den geschilderten agogischen Mitteln darzustellen.

6. Nicht nur die Enden einer Passage oder eines Satzes, sondern auch die Einleitungen oder Übergänge in einen neuen oder wiederkehrenden thematischen Abschnitt («Hauptsatz») können zurückhaltend gespielt werden. (Siehe Beispiel a))



12. Bild: Beispiel a)²⁰

7. Wenn ein Motiv mit zartem und sehnsuchtsvollem Charakter wiederholt wird, kann es langsamer gespielt werden. (Siehe Beispiel b))



13. Bild: Beispiel b)²¹

Übrigens deutet Türk an, dass das allmähliche Verlangsamen des Tempos eher typisch für Kompositionen in langsamen Tempi ist.

Am Ende seiner Erläuterungen über das "Eilen und Zögern" erwähnt Türk schliesslich den Begriff *con discrezione*, durch den angezeigt wird, dass ein Stück nicht "durchgängig streng

²⁰ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 372, §69

²¹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 372, §69

nach dem Takte gespielt" werden solle. "In diesem Falle ist es also dem Gefühle des Spielers überlassen, bey gewissen Stellen etwas zu zögern, bey andern zu eilen".²² Die lange Tradition der Spielanweisung "con discrezione" oder "à discretion" (exemplarisch sei nur an die Toccaten J. J. Frobergers oder J. S. Bachs erinnert) zeigt, dass es sich bei Türks Ausführungen nicht zwangsläufig oder ausschliesslich um moderne Ideen zur Gestaltung des musikalischen Vortrags handeln muss. Auch wenn seine Notenbeispiele und Zitate natürlich der stilistischen Welt des mittleren bis späten 18. Jahrhunderts angehören, können die Wurzeln der beschriebenen Gestaltungsmittel mindestens bis auf die Neuerungen im Zuge der *seconda prattica* und die damit verbundenen neuartigen und aufregenden Freiheiten des solistischen Vortrags zurückverfolgt werden²³.

Vielmehr geht es Türk um das für die Zeit der Aufklärung typische Kompilations- und Vermittlungsbedürfnis aller zum "professionellen" Musizieren gehörenden Mittel und Raffinessen für ein breiteres und äusserst heterogenes Publikum, das sich zu einem grossen Teil aus Liebhabern und Amateuren aller Art zusammensetzte. Dies wird besonders an seinen weiteren Bemerkungen zur Spielanweisung *con discrezione*²⁴ deutlich: da deren Bedeutung und "richtige Anwendung" nicht "jedem Spieler" bekannt sei, verzichtet er in seinen eigenen Kompositionen nämlich auf die Verwendung des Begriffs und versucht, die damit gemeinte Vortragsart durch genauere, von ihm neu entwickelte Zeichen im Verlauf der Stücke selbst anzuzeigen. Diese Zeichen sollen nun genauer erläutert werden:

Zeichen

Zur besseren Veranschaulichung der Stellen, die beschleunigend/anhaltend oder direkt schneller/langsamer gespielt werden sollen, führt Türk erstmals in seinen "12 leichten Klaviersonaten" aus dem Jahre 1783 vier neuartige Zeichen ein, deren Bedeutung er im Vorwort der Sammlung²⁵ erläutert und die er sechs Jahre später in seiner Klavierschule²⁶ erneut aufgreift:

²² Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 373, §71

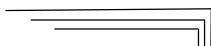
²³ Man denke etwa an die Erläuterungen Caccinis (*Le Nouve Musiche*, Florenz: 1601) oder Frescobaldis (*Toccate e Partite, Libro Primo*, Rom: 1615) zur freien Tempogestaltung.

²⁴ Als weitere Nebenbedeutungen des Begriffs "mit Diskretion spielen" werden von Türk angeführt: allgemein das Spielen mit "feinem Geschmack", "wenn der Spieler jeden Gedanken mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurteilung nach dem Sinne des Tonsetzers vorträgt", sowie das nachgebende, rücksichtsvoll reagierende Begleiten eines guten oder auch schlechten Solisten.

²⁵ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil, Vorrede*

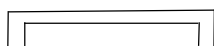
²⁶ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 373, §70

"Ganze Stellen, welche nach und nach etwas langsamer vorgetragen werden sollen, habe ich so bezeichnet:



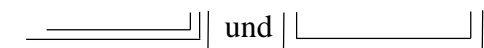
a) Das langsamere muss aber nicht zu weit ausgedehnt werden; sondern man spielt nur allmählich ein wenig, beinahe unmerklich langsamer, als es das Zeitmass erfordert. "

"Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schleppend, anhaltend, verweilend, *tardando*) gespielt werden können, haben dieses Zeichen:



b) Hierbei gilt eben das, was bei a) erinnert worden ist; ausser, dass man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern gleich beim Anfange des Zeichens ein wenig, ebenfalls fast unmerklich langsamer nimmt. "

"Zu den Stellen, die etwas eilend (beschleunigt) vorgetragen werden können, will ich diese Bezeichnungen nehmen: "



Im Folgenden sollen die entsprechend markierten Stellen aus den Sonaten herausgegriffen und genauer analysiert werden.

Beispiele

Allmähliche Verlangsamung

14. Beispiel 1: Sonate I (erster Teil), *Moderato assai e grazioso* (Takte 26-30)²⁷

²⁷ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten*, Seite 1

Dieser Satz hat die Struktur A A B A C A D. Unser Beispiel steht am Ende von Teil B und dient als Übergang zum Wiederauftreten des Hauptthemas. Dies entspricht der oben besprochenen Regel von der Verlangsamung am Ende eines Teils (oder Satzes).

Es könnte sich auch darauf beziehen:

"Bei außerordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, *tardando*) ungemein verstärkt werden."²⁸

Obwohl Türk im Zusammenhang mit der Agogik nicht von Harmonie spricht, bin ich persönlich der Meinung, dass wir nicht verhindern können, ihre Wirkung hier zu erwähnen. Dieser Satz ist in F-Dur geschrieben, wobei der B-Teil in C-Dur, der Dominante, steht. Die Kadenz, in der die Verlangsamung stattfindet, ist harmonisch besonders interessant, da wir plötzlich den Dreiklang Des-Dur hören, der, als übermässiger Sextakkord umgedeutet, einen "fragenden" Halbschluss in C-Dur vorbereitet.

Auffällig ist zudem, dass der Bass bis zu diesem Punkt in ständiger Bewegung gehalten wurde (in Vierteln oder Achteln), nun aber in gewisser Weise "stillsteht" (ein Viertel mit einem Punkt), was die Melodie in der rechten Hand auffälliger macht und ihr die nötige Freiheit zur Verlangsamung gibt. Obwohl die Rolle der Begleitung im Text nicht erwähnt wird, scheint sie von Bedeutung zu sein. Wir werden dies noch in weiteren Fällen beobachten.



15. Beispiel 2: Sonate IV (erster Teil), *Allegro con spirito*²⁹

Der 1. Satz der 4. Sonate ist auf Kontrasten aufgebaut. Das heftige Hauptmotiv wird von kantablen Abschnitten unterbrochen. Unser Beispiel schließt einen 8-taktigen Abschnitt ab, den man als den Tiefpunkt des Satzes bezeichnen könnte. Darauf folgt das Wiederauftauchen des lebhaften Hauptthemas in C-Dur. Türk "würzt" diesen Abschnitt auch harmonisch mit

²⁸ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §67

²⁹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 17

verminderten Akkorden (er verwendet die Töne Es und As, die im ganzen Satz nur hier vorkommen), was die Aufmerksamkeit des Zuhörers noch stärker auf sich zieht.

Im Falle dieses Satzes frage ich mich, ob die Kontraste gemäss § 68³⁰ durch eine grundsätzliche Flexibilität des Tempos deutlicher gemacht werden könnten. Obwohl der Komponist dies nicht durch weitere Zeichen angedeutet hat, könnte man vermuten, dass schon aus der Partitur allein offensichtlich wird, dass die kontrastierenden Teile mit unterschiedlich nuancierten Tempi gespielt werden können.

Beim folgenden Beispiel 3 gibt es nicht viel zu diskutieren: Die beiden Verlangsamungen schliessen einen grösseren Formabschnitt bzw. den ganzen Satz ab, im ersten Fall auf der Dominante, im zweiten auf der Tonika.

Abgesehen vom abschliessenden Charakter der beiden Stellen ist es die Wiederholung³¹ des Motivs mit dem hinzugefügten *pp*, die eine zunehmende Verlangsamung rechtfertigt. Obwohl sich Türk meines Wissens nicht explizit über die Bedeutung von *tenero* für die Agogik geäussert hat, hat er es oft genau dort vorgeschrieben, wo er auch *ritardando* markiert.

16. Beispiel 3: Sonate V (erster Teil), *Larghetto cantabile e con espressione*³²

³⁰ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 372, §68: »Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwei lebhaften, feurigen Gedanken (...), kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich eind wenig (aber nur ein wenig) langsamer.«

³¹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 372, §69: »Eben so kann eine matt Gedanke bei der Wiederholung verweilend gespielt werden.«

³² Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 24

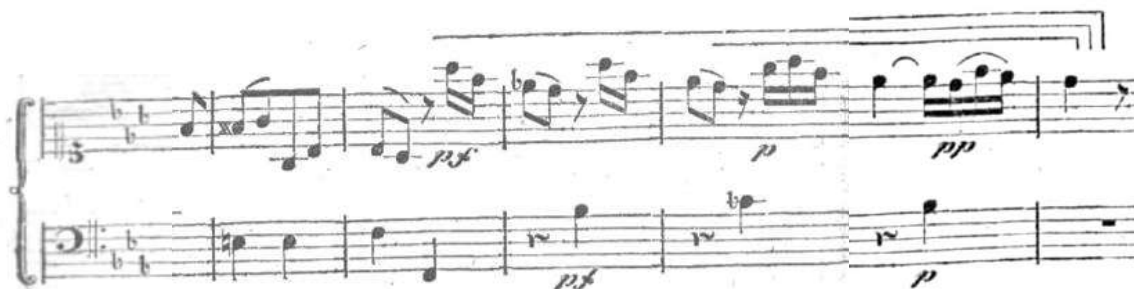
Für die folgenden Beispiele 4-8 gelten die gleichen Beobachtungen:



17. Beispiel 4: Sinfonia II / Sonate (zweiter Teil), *Andante più tosto Allegretto*³³



18. Beispiel 5: Sinfonia II / Sonate (zweiter Teil), *Poco vivace*³⁴



19. Beispiel 6: Sonate III (zweiter Teil), *Allegro*³⁵



20. Beispiel 7: Sonate IV (zweiter Teil), *Tempo di Minuetto*³⁶

³³ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 10

³⁴ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 11

³⁵ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 17 (das zweite derartige Beispiel in diesem Satz)

³⁶ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 21



21. Beispiel 8: Sonate V (zweiter Teil), *Allegro non tanto, ma staccato e con Spirito*³⁷

Es folgen weitere Beispiele mit Angaben zur Verlangsamung am Ende grösserer Formabschnitte:



22. Beispiel 9: Sinfonia VI / Sonate (zweiter Teil), *Allegro*³⁸



23. Beispiel 10: Sonate I (Kenner-Sammlung), *Poco Adagio, patetico e sostenuto*³⁹



24. Beispiel 11: Sonate III (Kenner-Sammlung), *Allegro con espressione*⁴⁰

³⁷ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 22

³⁸ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 31

³⁹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten*, Seite 4

⁴⁰ Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten*, Seite 13



25. Beispiel 12: Sonate V (Kenner-Sammlung), *Allegro Scherzando*⁴¹

Stellen, die sofort langsamer gespielt werden sollen

In den folgenden Beispielen geht es nicht um den Abschluss eines Formteils oder Überleitungen, sondern um ein unerwartetes, kontrastierendes Unterbrechen des vorherrschenden musikalischen Gedankens. Diese Stellen sind also von grösserer, sozusagen thematischer Bedeutung für den Gesamtcharakter bzw. die inhaltliche Aussagekraft der Sätze überhaupt.



26. Beispiel 13: Sonate II (erster Teil), *Presto assai*⁴²



27. Beispiel 14: Sonate II (erster Teil), *Presto assai*⁴³

⁴¹ Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten*, Seiten 29, 30

⁴² Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 10

⁴³ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 11

28. Beispiel 15: Sonate V (erster Teil), *Moderato e con afflizione*⁴⁴29. Beispiel 16: Sonate V (erster Teil), *Allegro di molto e con fuoco*⁴⁵30. Beispiel 17: Sonate I (zweiter Teil), *Allegretto con grazia*⁴⁶31. Beispiel 18: Sonate III (zweiter Teil), *Grave e sostenuto*⁴⁷

Beschleunigung und Schnelleres Tempo

Interessanterweise verwendet Türk nicht ein einziges Mal das *accelerando*-Zeichen oder das Zeichen für schnelleres Tempo. Warum dies so ist, bleibt eine offene Frage, da er die entsprechenden Zeichen eindeutig vorstellt und erläutert. Eventuell wären entsprechende

⁴⁴ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 22

⁴⁵ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Erster Theil*, Seite 25

⁴⁶ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 2

⁴⁷ Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*, Seite 15

Angaben in den Stücken derjenigen Komponisten zu finden, die diese Zeichen seit ihrer ersten Präsentation in den "Leichten Klaviersonaten" von 1783 übernommen und ebenfalls verwendet haben: "Verschiedene Komponisten haben sich seitdem in ihren Arbeiten meiner Bezeichnung bedient. Auch viele Spieler beobachteten diese Zeichen sorgfältig..."⁴⁸ Leider nennt Türk keine Namen, so dass die Identifikation dieser Kompositionen nicht möglich war. Nichtsdestotrotz kann man annehmen, dass Türks Intentionen offensichtlich von anderen Komponisten seiner Zeit geteilt wurden.

Als weiteren Grund für den Verzicht auf die Accelerando-Klammern könnte man vermuten, dass Türk in seinen Sonaten nur diejenigen Stellen bezeichnet hat, an denen er eine Tempomodifikation für zwingend hielt. Wenn sich daher möglicherweise Stellen identifizieren liessen, bei denen an ein schnelleres Tempo zu denken wäre, muss man gleichzeitig feststellen, dass Türk in diesen Fällen die Entscheidung offensichtlich der Willkür des Spielers überlassen hat (vgl. seine Formulierung: "In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt vortragen. (...) Wenn zuweilen sanfte Empfindung durch eine lebhaftere Stelle unterbrochen werden, so kann man die letztere etwas eilend spielen. Auch bey einem Gedanken, durch welchen unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll, findet das Eilen statt."⁴⁹)

Was die "Gedanken, welche verstärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden"⁵⁰ d. h. aufsteigende Sequenzierungen, betrifft, lässt sich schliesslich vermuten, dass sich die Klammern in diesen Fällen auf deutlich längere Passagen, also ganze Taktgruppen bzw. Perioden beziehen müssten, und es drucktechnisch und/oder optisch zu problematisch gewesen wäre, eine deutlich grössere Anzahl von Takten (oder gar Zeilen) unter die entsprechenden Klammern zu setzen. In der Klavierschule heisst es von solchen Sequenzierungen nämlich recht eindeutig, dass sie es "gewissermassen erfordern, dass man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse".⁵¹ Das Fehlen der Klammern bleibt daher letztlich ungeklärt.

Andere Angaben, die eine Verlangsamung suggerieren könnten

Zusätzlich zu den oben genannten Zeichen, die einen Tempowechsel andeuten, verwendet Türk in seinen Sonaten auch wörtliche Begriffe, wie z. B.: *tenero, dolce, con espressione, tenuto*

⁴⁸ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 373, §70

⁴⁹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §66

⁵⁰ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §66

⁵¹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §66

(*ten.*), *smorzando* (*smorz.*), *tardando*. Einige Ausdrücke erscheinen zusammen mit den Zeichen, während *dolce* und *tardando* immer für sich stehen. Mit der Bezeichnung *tenuto* ist zunächst nur das genaue Aushalten der Note gemeint. Es gibt allerdings Beispiele, die dafür sprechen, dass mit entsprechenden Angaben zu Artikulation und Dynamik auch kleine und kleinste, sozusagen punktuelle agogische Nuancen einhergehen, die sich einer genaueren Notation entziehen. Bei plötzlichen dynamischen Veränderungen (*subito forte/piano*) wären verschiedene Wirkungen zu erproben: wie wirkt die jeweilige Stelle mit und ohne (minimale) agogische Unterstützung? Ebenso könnten Artikulationsangaben mit der Agogik Hand in Hand gehen. Die plötzliche Verwendung von Legato kann ein "passiveres" Tempo nahelegen, während kurz zu spielende Noten zur Eile "drängen" mögen. Türk selbst beklagt die Mehrdeutigkeit gewisser Bezeichnungen: "/.../Die dafür vorgeschlagenen Worte: *tenuto*, *rallentando*, *smorzando*, *accelerando*, bezeichnen zu Theil ganz etwas anders; sodann weiß man auch oft nicht, auf wie viele Noten sich das Zögern beziehen soll u. dgl. m./.../"⁵² Trotz seines Versuchs, die wichtigsten und deutlichsten agogischen Ereignisse mit Hilfe der Klammern dazustellen, müssen also am Ende Gefühl und Geschmack des Spielers über weitere, nicht notierbare Feinheiten entscheiden.

Rubato

Als drittes agogisches Mittel nennt Türk das *Tempo Rubato* oder "gestohlene Zeitmass", womit das eigentliche Wesen des Phänomens in der Terminologie des 18. Jh. ziemlich genau beschrieben wird. Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Methoden, die immer die gesamte musikalische Textur, d. h. alle Stimmen gemeinsam betreffen, bezieht sich das Rubato allein auf die agogische Freiheit der Solo- oder Melodiestimme, während die Begleitung im Tempo bleibt. Die "gestohlene Zeit" muss also an bestimmten Stellen wieder "zurückgegeben" werden, und eine grundsätzliche Orientierung an einem im Hintergrund gleichmässig weiterlaufenden Puls bleibt gewährleistet.



32. Bild: a) wie geschrieben, b) Vorausnahme "per anticipationem", c) Verzögerung "per retardationem"

⁵² Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 373, Fussnote

Von den verschiedenen Rücksichten, die hier zu beachten sind, erwähnt Türk beispielsweise den harmonischen Kontext: auch wenn jedes Rubato per se zu dissonanten Verschiebungen führt, dürfen diese nicht so weit gehen, dass der harmonische Zusammenhang zerstört, unverständlich oder ungeniessbar wird. Dieses Gefühl für die harmonischen Auswirkungen eines Rubato ist wiederum stark vom Grundtempo eines Stückes abhängig.

Neben dieser in vielen Traktaten des 18. Jh. erläuterten Grundbedeutung des Begriffs *tempo rubato* kennt Türk allerdings noch weitere Bedeutungen:

1. Versetzte rhythmische Akzente: d. h., wenn eine Note, die sich auf dem leichten Teil eines Taktes befindet, plötzlich eine (sozusagen) ausserordentliche Betonung erhält. Manchmal geben die Komponisten diese Art von Rubato durch Akzent- oder dynamische Zeichen genau an. Nach der Lektüre von Türks entsprechendem Kapitel zur Akzentuierung ("Von der Deutlichkeit in der Ausführung")⁵³ muss man allerdings sagen, dass der Spieler in sehr vielen Fällen in der Lage sein muss, aufgrund der musikalischen Faktur selbständig über die richtige Akzentuierung zu entscheiden.



33. Bild: Beispiele für versetzte Akzente

2. Das rhythmische Verkürzen betonter Takteile bei gleichzeitigem Verlängern unbetonter Takteile: Türk verwendet zur Veranschaulichung Beispiele aus Pergolesis Stabat Mater.

34. Bild: 2. Arie aus Pergolesis Stabat Mater

35. Bild: 4. Arie aus Pergolesis Stabat Mater

⁵³ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 334

3. Verweist Türk in einer abschliessenden Anmerkung auf das Kapitel "Von den willkürlichen Verzierungen",⁵⁴ in dem das Rubato letztlich als eine der vielfältigen Methoden zur Verzierung einer Solostimme beschrieben wird.

Türk schreibt: "Die Veränderungen sind auf verschiedene Art möglich. /.../ Auch verändert man durch das so genannte Verrücken der Noten, wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden."⁵⁵



36. Bild: Beispiele "d"⁵⁶

Verwendung und Qualität des Rubato liegt letztlich im Ermessen und Geschmack des Interpreten und kann nicht eindeutig durch Regeln definiert werden.

⁵⁴ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seiten 323-324, §23

⁵⁵ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seiten 323-324, §23

⁵⁶ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 324, §23, die dritte Zeile von Beispielen, hier im Violinschlüssel geschrieben

2. Tempomodifikationen im Orchesterspiel

Obwohl sich Türk in seiner Klavierschule natürlich auf das solistische (Klavier-) Spiel bzw. das Spielen mit "aufmerksamen Begleitern" beschränkt, liegt die Frage nahe, ob vergleichbare Prinzipien zur flexiblen Tempogestaltung nicht auch Eingang in die Orchesterpraxis gefunden haben.

Da Türk (im Einklang mit vielen anderen Instrumentalschulen)⁵⁷ vor allem die Gesangspraxis bzw. den "guten Sänger" als Vorbild für ein geschmackvolles und expressives Klavierspiel heranzieht ("...ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen oder ein guter Redner die Worte dazu deklamieren würde")⁵⁸, wird man mögliche Vorbilder für seine Ideen zur Tempogestaltung sicher in der vokalen Aufführungspraxis seiner Zeit zu suchen haben.

Hier ist nicht nur an klavierbegleitete Lieder, sondern auch an die Oper zu denken, die den Sängern den üppigsten Rahmen zur umfassenden Darstellung ihrer Kunst zur Verfügung stellte und ihnen anspruchsvolle und ausdrucksstarke Darbietungen abverlangte.

Nichtzuletzt in der Oper befanden sich die Orchestermusiker also in der Pflicht, sich als die erwähnten "aufmerksamen Begleiter" zu verhalten, so dass von allen Orchestern, die in den verschiedenen Städten und Residenzen mehr oder weniger regelmässig Opern zu begleiten hatten, angenommen werden kann, dass sie mit den typischen Freiheiten der Solisten und der Kunst, diese adäquat zu begleiten, ausreichend vertraut waren.

Besonders bildlich und amüsant äussert sich Giuseppe Scaramelli (1761 – 1844) in seinem "Saggio sopra i doveri..."⁵⁹ zu dieser sicher nicht immer leichten Aufgabe ("...e distinguere le qualità del cantante; mentre secondo l'uso presente, e moderno son soliti molti cantanti di alterare la misura a lor piacere;")^{60, 61}. Dazu noch ein paar interessante Zitate mit beigegeführten freien Übersetzungen:

⁵⁷ So schreibt z. B. Quantz: "Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. [...] Von einem Redner wird, was den Vortrag angeht, erfordert, [...] daß er die Einförmigkeit in der Rede vermeide; vielmehr den Ton in Sylben und Wörtern bald laut bald leise, bald geschwind bald langsam hören lasse." Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlin: 1752, Seite 100f., §§ 1 u. 3

⁵⁸ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle: 1789, Seite 371, §64

⁵⁹ Giuseppe Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste: 1811

⁶⁰ Scaramelli, Seiten 27-28

⁶¹ freie Übersetzung: "um die Qualitäten des Sängers zu erkennen und zu unterscheiden; wohingegen nach heutigem und modernem Brauch viele Sänger die Gewohnheit haben, den Takt nach ihrem Belieben zu ändern;"

"Né si creda che possa esser ben fatto l'accompagnare il Cantante [...] a rigore di tempo [...]; poiché certo è, che riguardar volendo i Cantanti di genio, e di anima."⁶² (Frei übersetzt: "Es ist auch nicht zu glauben, dass gut daran getan ist, den Sänger streng im Takt zu begleiten, denn es ist sicher, dass es sich um Sänger von Genie und Seele handelt.")

"[...] che taluni per raggio del lor merito, e per una certa enfasi, e forza di espressione del sentimento hanno creduto talvolta di potersi prendere quell'arbitrio, che trovarono conveniente all'effetto del pezzo di musica, che dovevano sostenere, e quindi non sarebbe stata, che condannabile stitichezza, e pedanteria del primo Violino, qualor avesse voluto coll'esattezza del tempo tenerli imprigionati nella battuta, anzi che secondarli, e lasciar, che comparisca l'effetto del loro canto, e del loro merito."⁶³

"[...] dass einige durch den Glanz ihres Wertes und durch eine gewisse Betonung und Kraft des Gefühlsausdrucks zuweilen geglaubt haben, sie könnten sich die Freiheit nehmen, die sie für die Wirkung des Musikstücks, das sie zu unterstützen hatten, für angemessen hielten, und dass es daher nur verwerfliche Verstocktheit und Pedanterie des Konzertmeisters gewesen wäre, wenn er sie im Takt hätte gefangen halten wollen, statt sie zu begleiten und die Wirkung ihres Gesangs und ihrer Gaben erscheinen zu lassen."

In diesen Zitaten fällt vor allem "nicht streng im Takt", "Freiheit", "Seele" und "Wirkung" auf. Dies bestätigt unsere Beobachtungen aus dem ersten Kapitel und, wie wir später im Kapitel 3 lesen werden, dass die agogische Bandbreite sehr gross war, da stets nach einem überzeugenden und passenden musikalischen Ausdruck gesucht wurde. Wie wir in Scaramellis Beschreibungen weiter unten lesen werden, war das Orchester daran gewöhnt, eine Vielfalt von Sängern zu begleiten, deren Gesang in verschiedener Weise von einem metronomisch gleichmässigen Vortrag abwich. Es gibt eine Vielzahl von Sekundärliteratur, die sich mit diesem Thema beschäftigt. Dazu später mehr.

Scaramelli unterscheidet zwischen vier verschiedenen Typen von Sängern, die jeweils unterschiedliche Rücksichten in der Begleitung verlangen:

1. Sänger, die einen einfachen, limitierten Stil haben, mit dem sie souverän singen. Ihr Fehler ist, das Tempo zu dehnen ("[...] mentre chi tiene uno stile semplice, e limitato, col quale cantando di portamento hanno (può dirsi) il vizio di allargare il tempo.")⁶⁴ In diesem Fall muss

⁶² Scaramelli, Seite 28

⁶³ Scaramelli, Seiten 28, 29

⁶⁴ Scaramelli, Seite 29

die erste Geige sie sozusagen von Zeit zu Zeit stimulieren, um das Musikstück nicht verlangsamen zu lassen, und sie muss auch das Orchester animieren, um das Stück selbst zu beleben oder zu unterstützen. ("[...] nel qual caso il primo violino dovrà pungerli, per dir così, di quando in quando, per non lasciare andare il pezzo di musica in languidezza, ed animar anche dovrà egli l'orchestra, onde si ravnivi, o sostenga il pezzo medesimo.")⁶⁵

2. Sänger, deren Stimme sehr umfangreich und beweglich ist ("[...] quelli che hanno la voce molto estesa, ed agile")⁶⁶. Ihr Fehler ist, wie Scaramelli schreibt, dass sie das Tempo in den Passagen beschleunigen. Er empfiehlt sie zu begleiten, weil es unmöglich scheint, sie zurückzuhalten. ("[...] ed in tal caso converrà altresì secondarli, giacche viene ad esser impossibile il trattenerli, fatto essendo, che l'agilità procede dal moto, e che il gran moto non e combinabile coll'esattezza.")⁶⁷

3. Sänger, die eine blühende Phantasie haben und jeden Abend viele Verzierungen und Variationen machen. ("Altri ne son di florida fantasia, i quali in cadauna delle sere amano di far molti abbellimenti e molte variazioni.")⁶⁸ Die Gefahr von Verzierungen und Variationen besteht darin, dass sie sich nicht angemessen in den Takt integrieren lassen. Der Konzertmeister sollte wissen, wann er ihnen folgen soll und wann nicht, um den Takt zu halten. ("[...] il caso, in cui necessaria e l'accortezza del primo Violino, per aver da conoscere quando sia secondarli, e quando no, tenendosi fermo il tempo.")⁶⁹

4. Sänger, die *ad libitum* zu singen pflegen. ("Vi sono poi degli altri cantanti, i quali sogliono cantare, come suol dirsi, molto ad libitum.")⁷⁰ In einem solchen Fall rät Scaramelli, den Sängern ganz zu folgen, sogar zu stoppen, wenn sie es wünschen, und den Takt um ein Viertel oder eine Halbe Note zu verlängern, wenn es nötig ist. Dem Geiger stellt die grösste Sicherheit, sich am gesungenen Text zu orientieren. ("In tal caso dunque converrà secondarli del tutto, fermandosi pure, quando Essi lo vogliono, e facendo il quarto, ed anche la mezza battuta, più, o meno, occorrendo; nella qual circostanza la maggior sicurezza, che possa avere un primo Violino (oltre il dover essere attento alla parte) e quella di regolarsi dietro la parola.")⁷¹

Auch wenn Scaramellis Traktat später als Türks Klavierschule publiziert wurde, zeigt seine Biographie, dass seine Erfahrungen in der Orchesterleitung auch Relevanz für das ausgehende

⁶⁵ Scaramelli, Seite 29

⁶⁶ Scaramelli, Seite 29

⁶⁷ Scaramelli, Seiten 29-30

⁶⁸ Scaramelli, Seite 30

⁶⁹ Scaramelli, Seite 30

⁷⁰ Scaramelli, Seite 32

⁷¹ Scaramelli, Seite 32

18. Jh. besitzen. Geboren wurde Scaramelli 1761. Nur wenig jünger als Mozart, war er seit 1784 als Konzertmeister und seit 1785 in dieser Rolle am Teatro Nuovo in Triest tätig.

Vorausgesetzt, dass Orchester durch das Begleiten von Solisten (als auch durch das – bei anderen Gelegenheiten stattfindende – eigene solistische Spiel der Musiker) aufs Beste vertraut waren mit den unterschiedlichsten "Verfahrensweisen" rund um eine expressiv-rhetorische Gestaltung des Tempos, gibt es keinen Grund, daran zu zweifeln, dass entsprechende Mittel auch beim Vortrag rein symphonischer Orchesterliteratur⁷² Verwendung finden konnten. Die "Initiative" bei der Tempogestaltung wird analog zu Scaramellis Traktat dabei sicher vom Konzertmeister in dessen Funktion als Orchesterleiter ausgegangen sein.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, den sicher nicht einheitlichen Praktiken und Traditionen unterschiedlicher Regionen bzw. einzelnen Personalstilen (ausser mit unterschiedlichen "Temperamenten" der Sänger wäre auch mit unterschiedlichen Vorlieben seitens der Konzertmeister und Komponisten zu rechnen) im Einzelnen nachzugehen. Wie sich an den verschiedenen in der Sekundärliteratur bereits besprochenen, durchaus kontroversen Zeugnissen zur Geschichte der Tempogestaltung im weiteren 19. Jh. zeigt⁷³, kann sicher nicht von einer zu allen Zeiten und an allen Orten gleichen Handhabung ausgegangen werden. Dass Tempomodifikationen jedoch grundsätzlich ein Thema bzw. geläufiges Gestaltungsmittel in der Orchesterpraxis des 19. Jh. und auf frühen 20. Jh. waren, ist anhand der zahlreichen Zeugnisse nicht zu bezweifeln.

Statt hier nicht zu leistende Einzelfallstudien zu betreiben, möchte ich im folgenden Kapitel auf die letzten Ausläufer dieser Traditionen eingehen, wie sie sich in zwei Tondokumenten des frühen 20. Jh. zeigen. Dies erscheint mir besonders sinnvoll und ergiebig, da alle Erörterungen zur früheren Zeit sich ausschliesslich auf schriftliche Quellen beschränken müssen und das konkrete Hörerlebnis nicht ersetzen können. Nur darauf kommt es bei der „Klangkunst Musik“ jedoch letztlich an. Es ist als ausserordentlicher Glücksfall anzusehen, dass mechanische Reproduktions- und akustische Aufnahmemöglichkeiten gerade zu einem Zeitpunkt einsetzten, in dem noch Spuren bzw. letzte Ausläufer vieler alter, später verschwundener Traditionen eingefangen werden konnten.

⁷² Als ein enger Freund Joseph Haydns war Scaramelli mit den symphonischen Schöpfungen der Wiener Klassik wohl bestens vertraut.

⁷³ Weitere Lektüre für Neugierige: <https://apollosfire.org/beethoven-schubert-performance-practice/>; <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1123&context=ppr> , <https://www.jstor.org/stable/43051020> ,

3. Historische Aufnahmen als Quellen für die Aufführungspraxis

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie Nr. 40 in g-Moll, KV 550, *Molto Allegro*

In diesem Kapitel möchte ich die agogischen Effekte untersuchen, wie sie uns in Tonaufnahmen aus dem frühen 20. Jh. begegnen. Als erste Beispiel habe ich den 1. Satz von Mozarts Symphonie Nr. 40 in g-Moll KV 550, *Molto Allegro*, gewählt. Bei der "Aufnahme" handelt sich um eine Klavierrolle mit der Nummer 64423 für ein Ampico-Klavier, die vermutlich 1925 entstanden ist. Auf der Aufnahme spielen die Pianisten Milton Suskind und Julius Buerger unter der Leitung des Dirigenten Artur Bodanzky⁷⁴. Ich habe mir die Wiedergabe, die auf YouTube zu sehen und zu hören ist, angehört und analysiert. Es gibt auch andere Wiedergaben der gleichen Rolle, die auf anderen Klavieren und in abweichenden Geschwindigkeiten abgespielt wurden.⁷⁵ Die Existenz der agogischen Veränderungen wird dadurch nicht in Frage gestellt, auch wenn ihre Wirkung in den verschiedenen Versionen unterschiedlich stark ausfällt. Zum Vergleich siehe die Fussnote.⁷⁶

Aus Platzgründen habe ich hier Bilder der Passagen eingefügt, in denen die wichtigen Veränderungen stattfinden; der vollständige Klavierauszug des 1. Satzes befindet sich im Anhang. Ich habe die Tempowechsel nach dem Prinzip von Daniel Gottlob Türk markiert.

Tempo 102-108

Allegro molto.

vi. *p*

Allegro molto.
non legato

Er. *pp*

Vcl. Kb.

37. Bild: Anfang

Das erste Auftreten des Themas wird im Tempo \downarrow ca. MM 102 - 108 gespielt. Leider wird die Exposition nicht wiederholt, so dass über eine eventuelle Tempovariation nichts gesagt werden kann. In der Durchführung ist das Thema deutlich schneller (\downarrow ca. MM 128-132) und kehrt auch in der Reprise nicht zum ursprünglichen Tempo zurück - offensichtlich unter dem unmittelbaren Einfluss der sehr dramatischen Durchführung.

⁷⁴ A. Bodanzky war Assistent von Gustav Mahler in Wien (!), später langjähriger Chefdirigent an der Metropolitan Opera, New York.

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Y9bacoE3CKY>

⁷⁶ soundcloud.com/veikko-viljanen/suskind-buerger-play-in-1925-mozart-1-allegro-molto-symph-40-gm-ampico-64423

Schauen wir uns nun diejenigen Stellen an, an denen die Interpreten direkt ein langsames Tempo nehmen. Es gibt 4 verschiedene Arten. Das erste Beispiel (Takte 14-16) steht zwischen dem Abschluss des Themas und seiner Wiederholung. Harmonisch gesehen handelt es sich um einen Halbschluss, der durch die Chromatik im Bass sowie den übermässigen Sextakkord eine besondere Expressivität entfaltet – eine Stelle, die durch eine minimale Verbreiterung ihre verdiente Aufmerksamkeit erhält. Hier können wir uns an das erste Beispiel (siehe 37. Bild: Anfang) aus den Sonaten von Türk erinnern, bei dem ebenfalls ein Zusammenhang von harmonischer Progression und agogischen Veränderungen beobachtet werden konnte. Die gleiche Stelle kehrt in den Takten 177-179 der Reprise wieder, aber interessanterweise behalten die Interpreten nun das gleiche Tempo bei. In der Reprise ist zudem das Grundtempo schneller, so dass diese (dann schon bekannten) Takte offensichtlich nicht nochmals ausgedeutet werden müssen.

38. Bild: Takte 12 - 16

Die längste Passage, die die Pianisten etwas langsamer spielen, ist das zweite Thema (Takte 44 bis 57 und 227 bis 240). Obwohl der Tempowechsel sehr gross ist (von $\text{♩} = \text{MM } 140$ auf $\text{MM } 86-92$), kommt dieser Wechsel ganz natürlich daher. Das zweite Thema besitzt wie häufig einen deutlich kontrastierenden Charakter: Die deutlichen längeren Notenwerte reihen sich zu stufenweise fortschreitenden, kantablen Linien; die chromatischen Wendungen verlangen nach Expressivität; das fragende Abbrechen der melodischen Fragmente verlangt nach Zeit, um wirken zu können.

39. Bild: Eintritt des zweiten Themas (T. 44-57)

Ein weiteres Beispiel für eine plötzliche Verlangsamung, die viel weniger offensichtlich ist (wie Türk es beschreibt: "ein wenig, fast unmerklich langsamer")⁷⁷, befindet sich zwischen den Takten 72 und 75. Dieser Viertakter kommt noch zweimal vor (260-264 und 268-272), allerdings in unterschiedlichen Tonarten.

40. Bild: Takte 72-75

Ich könnte diesen Abschnitt als "Atemholen" bezeichnen, da er sich an einen "wilden" Forte-Abschnitt anschliesst und auch eine Passage des 1. Themas im *forte* folgt. Trotz der Tatsache, dass wir eine Begleitung aus laufenden Achtelnoten und zusätzlich das Grundmotiv mit Agitato-Charakter hören, sind es die imitatorisch auftretenden Vorhalte in Halben Noten, die als "Atemzüge" den Fluss verlangsamen. Im Grunde sind sie als doppelte Augmentation des gleichzeitig in Achteln erklingenden Seufzermotivs zu verstehen. Diese "Vergrößerung" wird durch die Tempomodifikation zusätzlich unterstützt. Der schwebende Charakter der Stelle (es gibt keine Grundtöne im Bass) und ihre Position zwischen zwei sehr kräftigen Passagen lässt unmittelbar an Türk denken: "Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwei lebhaften, feurigen Gedanken (...), kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die

⁷⁷ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 373, §70

Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer."⁷⁸
So könnten wir die Verlangsamung dieser Stelle sogar mit Türk rechtfertigen.

In der zweiten Hälfte der Durchführung finden wir den letzten Typus dieser Art von agogischem Wechsel. Nach einer längeren heftigen Passage (24 Takte), die in einem ziemlich schnellen Tempo ($\text{♩} = \text{MM } 150$) gespielt wird, erscheint plötzlich das *piano*. Die Struktur erscheint ausgedünnt: Wir hören nur das Grundmotiv, das imitiert und für kontinuierliche Modulationen benutzt wird, sowie den liegenden Pedalton.

41. Bild: Takte 137-142

Es handelt sich jedoch nicht um eine längere Passage, sondern nur um eine kurze "Ruhe vor dem Sturm", denn wir kehren bald zum vorherigen Charakter zurück. Die Interpreten scheinen dieses *piano* zu benutzen, um Raum für das "Re-Accelerando" zu gewinnen.

Die Beispiele für eine allmähliche Verlangsamung dienen vor allem zur Hervorhebung des wiederauftretenden Themas. Meistens bestehen diese Passagen aus den ersten anderthalb Takten des Themas, in denen das Grundmotiv über einer in die Grundtonart absteigenden Begleitung wiederholt wird (siehe Takte 20-21, 103-104, 183-184; das *ritardando* in 285-286 führt nicht zu einer Wiederholung des Themas, sondern bereitet die Coda vor). Wenn wir schon mit aussermusikalischen Vergleichen arbeiten, könnte man dies als "Stottern" bezeichnen.

42. Bild: Takte 19-22

⁷⁸ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 372, § 68

Das einzige längere *ritardando* (Takte 160-165) verbindet die Durchführung mit der Reprise. Über dem Pedalton der Dominante sinkt das Grundmotiv in chromatischen Imitationen stufenweise bis zum letzten Takt der Rückleitung ab, der dann wieder nach dem oben beschriebenen Prinzip gebildet ist. Durchführung und Reprise werden in T. 165 also harmonisch-motivisch miteinander verklammert.

43. Bild: Takte 160 – 166

Die Wirkung der Stelle lässt sich weniger als Verlangsamung, sondern eher als Beruhigung nach einer dramatischen Durchführung beschreiben. Das schon in der Partitur durch den Orgelpunkt angelegte, erschöpfte "Innehalten" und der melodische Sinkflug werden auf diese Weise sanft unterstützt. Tatsächlich bewegt sich der gemessene metronomische Wert nur von MM 140 auf 130.

Das letzte Beispiel ist weniger auffallend, sollte aber nicht übersehen werden, da es um eine wichtige, rhetorisch und strukturell bedeutsame Stelle geht. Es sind die letzten zwei Takte des ersten Satzes: drei Akkorde. Würden sie in dem Tempo gespielt, das die Interpreten vorher erreicht haben, wäre der Schluss von gehetzter, unbefriedigender Wirkung. Statt dessen setzen die Spieler einen wirklichen Punkt, als wollten sie sagen: "Es ist Schluss".

Nachdem wir uns alle Beispiele angesehen haben, in denen die Pianisten ein langsames Tempo nehmen oder langsamer werden, wollen wir nun sehen, wo sie in einem schnelleren Tempo spielen oder schneller werden.

44. Bild: Takte 28 – 32 und 40 – 42

Dies ist der einzige Fall in der Exposition, in dem eine längere Passage schneller gespielt wird. Der Tempowechsel ist ziemlich offensichtlich und weicht insofern von Türks Forderung ab, dass Tempoänderungen subtil, kaum merklich, aber effektiv ausgeführt werden sollten.

Dieser Satz beginnt mit plötzlich eintretenden langen Noten in den Oberstimmen; es folgen absteigend sequenzierte Dreiklangsbrechungen, auf die wiederum zwei Viertakt-Perioden folgen, die wiederholenden Charakter haben. Was hier für ein schnelleres Tempo spricht, ist der plötzliche Charakterwechsel des Abschnitts, der das *piano* des (unabgeschlossenen!) Hauptthemas unterbricht und vor dem Cantabile, dem sanften zweiten Thema, steht. Wie Türk vorschlägt: "Wenn zuweilen sanfte Empfindung durch eine lebhaftere Stelle unterbrochen werden, so kann man die letztere etwas eilend spielen."⁷⁹

Das folgende Beispiel bezieht sich auf die obigen Takte 137-142. Hier beschleunigen die Interpreten nicht proportional, sondern in Schritten: alle vier Takte gibt es ein neues, schnelleres Tempo.

45. Bild: Takte 137 – 149 "Stufenweise Beschleunigung"

⁷⁹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §66

Dazu Türk: "Auch einzelne Gedanken, welche verstärkt (gemeinlich höher) wiederholt werden, erfordern gewissermaßen, daß man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse."⁸⁰



46. Bild: Takte 172 – 173

Der nächste Tempowechsel, der nur minimal ist, erfolgt in Takt 172. Dieses Beispiel ist schwer zu rechtfertigen, da es sich um eine Reprise handelt und man erwarten würde, dass sie analog zur Exposition vorgetragen wird. Es könnte jedoch sein, dass hier anders gespielt wird, um den Fokus des Ausdrucks nun auf andere Stellen als am Anfang legen (es sei daran erinnert, dass die Takte 177 und 178 hier nicht wie am Anfang verlangsamt sind). Auch das Anfangstempo des Hauptthemas selbst ist schneller.

Bei Ziffer 14 des Klavierauszugs (die Stelle entspricht Ziffer 2, vgl. Takte 28-33 und 191-197) wird ein schnelleres Tempo genommen ($\downarrow = \text{MM } 144$), das bei Ziffer 15, wo sich das Material zu verdichten beginnt (Stretto-Imitationen), weiter steigert ($\text{MM} = 150$). Obwohl das zweite Thema in der Reprise schneller gespielt wird als in der Exposition, bleibt das Verhältnis zum vorherigen Tempo fast dasselbe (vorher $\text{MM } 140$ zu $\text{MM } 92$, jetzt $\text{MM } 150$ zu $\text{MM } 108$).



47. Bild: Takte 265 - 268

Dieses Beispiel entspricht der oben zu T. 72-75 bereits besprochenen Stelle. Es handelt sich um das vehemente *forte*, das analog zu T. 76 die gedehnten "Seufzer" unterbricht.

⁸⁰ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §66

Das letzte Beispiel für ein plötzlich schnelles Tempo findet sich ganz am Ende des Satzes (Takte 293 - 297). Der Temposprung ist beträchtlich (von MM = 112 auf MM = 150) und kommt mit trotzigem, heftigen Schwung daher.



48. Bild: Takte 294 – 297



49. Bild: Takte 19 - 20

Bleiben noch die "*accelerando*"-Fälle. Es gibt eine ganze Reihe von Beispielen, die bei Türk nicht zu finden sind. Dabei handelt es sich oft um Phrasenenden mit vier Akkorden, die sich entweder abwechseln (siehe das Beispiel) oder chromatisch absteigen (siehe z. B. Takt 57). Türk erwähnt das Spielen von Phrasenenden nur kurz in Paragraph 67, wo es um bestimmte Stellen geht, die eine zusätzliche Bezeichnung haben (Diminuendo, Diluendo...)⁸¹ Auch in den Beispielen seiner Sonaten finden wir keine entsprechende Stelle, die diese Spielweise rechtfertigen würde.

Im Fall von Ziffer 4 sehen wir vier wiederholte Takte, die zwar nicht nach oben versetzt werden, aber unzweifelhaft den verstärkenden, insistierenden Charakter besitzen, von dem Türk in §66 schreibt, dass er gewissermassen eine Steigerung im Tempo verlange. Es folgt eine viertaktige Kadenz in B-Dur mit nun aufsteigender, "drängender" Chromatik in den Oberstimmen. Insgesamt erhalten die Interpreten ein schnelleres Tempo ($\text{♩} = \text{MM } 144$), in dem die sich anschließende, ebenfalls aufsteigend-chromatische Unisono-Passage gespielt wird.

⁸¹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §67

50. Bild: Takte 55 – 59 und 64 - 67

Da es in den Sonaten von Türk kein einziges Beispiel für die Verwendung der Accelerando-Zeichen gibt, kann ein direkter Vergleich zur vorliegenden Interpretation nur mit seinen verbalen Beschreibungen angestellt werden. Anhand der Beispiele liess sich zudem beobachten, dass auch dynamische Angaben und die Harmonik eine wichtige Rolle bei der Nuancierung des Tempos spielen. Ich hätte mir gewünscht, dass Türk auch hierüber ausführlicher geschrieben hätte.

Wie bei Ziffer 4 besteht auch das folgende Beispiel aus vier wiederholten Takten:

51. Bild: Takte 134 – 139

Das folgende Beispiel besteht aus aufwärtsstrebenden Sequenzierungen über einem chromatisch aufsteigenden Bass:

52. Bild: Takte 245 – 258

Die Spannung wird durch zusätzliche Beschleunigung weiter gesteigert.

Wir haben bereits das Ende des Satzes betrachtet, bei dem die Pianisten direkt ein etwas schnelleres Tempo ergreifen. Am Ende der Exposition, trotz der sehr ähnlichen Struktur, beschleunigen sie das Tempo eher sukzessive. Der Unterschied könnte möglicherweise dadurch begründet sein, dass die Musik in diesem Fall noch nicht energisch zum Ende gebracht wird. Die *Accelerando*-Lösung am Ende der Exposition passt dafür sehr gut zur sich steigernden, positiven Begeisterung des hier erreichten B-Dur (auch hier liegt eine "verstärkte Wiederholung" des gleichen Motivs vor; die Verstärkung wird durch die Verdopplung des harmonischen Tempos in T. 98 verdeutlicht).

The image shows a musical score for two systems. The top system is for Violin I (vi. 1.) and the bottom system is for Piano. The piano part starts at measure 94 with a tempo marking of 148. The score shows a series of chords and melodic lines, with a double bar line at the end of measure 100. The key signature is B major (two sharps).

53. Bild: Takte 94 - 100

Die Beispiele für den Einsatz von *accelerando* lassen sich insgesamt sehr gut anhand von §66 auf Seite 371 zusammenfassen, wo Türk schreibt: "In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (*accelerando*) vortragen. Auch einzelne Gedanken, welche verstärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden, erfordern gewissermaßen, dass man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse."⁸²

⁸² Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §66

Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 5 in c-Moll, op. 67, *Allegro con brio*

Wir schauen uns kurz die früheste verfügbare Aufnahme von Beethovens Symphonie Nr. 5 aus dem Jahr 1910⁸³ an, gespielt vom "Grossen Odeon Streich-Orchester"⁸⁴ aus Berlin. Es wird vermutet, dass die Musiker von Friedrich Kark dirigiert wurden, der zwischen 1906 und 1918 Dirigent der Hamburger Oper war und zahlreiche Aufnahmen für Odeon und Parlophon machte. Die Schallplatte trägt die Nummer XX 76147. Um das Verfolgen meiner Beobachtungen zu erleichtern, enthält der Anhang den Klavierauszug des ersten Satzes in der Fassung von Franz Liszt.

- Das Grundmotiv (Achtelpause, drei Achtelnoten und eine Halbe Note mit Fermate) wird stets "anhaltend" gespielt ("etwas verweilend")
- Die Sequenzen werden immer eilend gespielt. Wenn es sich um ein eintaktiges Motiv handelt, das verschoben wird, ist die Beschleunigung proportional; es gibt aber auch den Fall, dass die gesamte 8-taktige Periode sequenziert wird. In diesem Fall wird die Wiederholung als Ganzes in einem schnelleren Tempo gespielt (siehe Takte 179-186 vs. 187-194).
- Der Beginn des zweiten Themas, das in Es-Dur, der parallelen Dur-Tonart, steht (Takte 59-62), wird etwas langsamer gespielt. ("Besonders ereignet sich eine schickliche Gelegenheit zum Zögern in Tonstücken, worin zwei Charaktere von entgegengesetzter Art dargestellt werden" schreibt Türk.⁸⁵ Im Sonatenhauptsatz der Wiener Klassik stehen das erste und das zweite Thema häufig im Kontrast zueinander; dies entspricht zwar nicht ganz dem Fall, den Türk erwähnt (C. P. E. Bach: "Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus", Wq 161/1), könnte aber doch in seinem Sinne berücksichtigt werden.)
- Schon bei Mozarts Sinfonie haben wir den Einfluss der Chromatik auf die Tempowechsel beobachtet: eine längere chromatische Progression (mehr als zwei Akkorde) wurde schneller gespielt (siehe Mozart Takt 57). In der vorliegenden Beethoven-Interpretation hören wir eine ähnliche Wiedergabe der Chromatik in den Takten 144-145 und 151-152.

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=nVbgz9kZeD0&t=154s>

⁸⁴ Weil auf der Schallplatte Streichorchester steht, dachte man lange Zeit fälschlicherweise, die Aufnahme sei unvollständig, aber tatsächlich sind auch Bläser, Blechbläser und Schlagzeug zu hören.

⁸⁵ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 372, §68

- Eine Besonderheit, die wir bei Mozart nicht gesehen haben und die Türk nicht erwähnt, sind lange, getragene Akkorde, die mit Zurückhaltung gespielt werden. Es handelt sich um eine Passage zwischen den Takten 196 und 240.
- Obwohl die Musiker vor jeder Fermate innerhalb des Hauptmotivs langsamer werden oder langsamer spielen, sind die Vorbereitungen für die anderen Fermaten im Tempo oder fast eilend gespielt (siehe Takte 21 und 268). Die Ausführung des Klarinetten solos im Adagio entspricht jedoch den Anweisungen von Türk, über die ich bereits in Kapitel 1 geschrieben habe.⁸⁶
- Eine letzte wichtige Abweichung von Türk und der besprochenen Mozart-Interpretation ist die Beschleunigung am Ende des Satzes. Türk gibt eigentlich kein konkretes Beispiel dafür, wie man das Ende eines Stückes spielt. Er erwähnt nur den Fall, dass der Schluss durch ein *Diminuendo*, ein *Diluendo*, ein *Smorzando* bezeichnet wird. Was aber sonst?⁸⁷

Auf YouTube findet sich auch die lange Zeit als älteste betrachtete Aufnahme von Beethovens Symphonie (10.11.1913), gespielt von den Berliner Philharmonikern unter Arthur Nikisch.⁸⁸ Das Grundtempo ist deutlich langsamer als in der früheren Aufnahme, aber viele der agogischen Gesten sind vergleichbar. Ich möchte nur auf das Offensichtlichste aufmerksam machen. Der wichtigste Unterschied ist, dass Nikisch die Fermate konsequent mit *Ritardandi* vorbereitet, nicht nur das Grundmotiv, sondern auch die Fermate in Takt 21 (er verlangsamt in den Takten 19 und 20, während sie in der ersten Aufnahme fast *accelerando* spielen) und das Adagio in Takt 268 (hier beginnt er 6 Takte früher zu verlangsamen!). Dies entspricht den Anweisungen von Türk: "Auch bei den Tönen vor gewissen Fermaten (...) nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft."⁸⁹ Wir hören auch eine Verlangsamung vor den Höhepunkten. Obwohl er davor schneller wird, wird er kurz vor dem Klimax langsamer, als ob er die Bedeutung des Höhepunkts betonen wollte (siehe Takte 93-94 und 344-346), was wir in der älteren Aufnahme nicht hören.

Wie sieht es heute aus? Während wir vermuten können, dass die Tempokonzepte des frühen 20. Jh. am Ende einer kontinuierlichen Entwicklungslinie stehen, deren Ursprünge sich mindestens bis ins späte 18. Zurückverfolgen lassen, scheint diese Tradition bald nach hier besprochenen Aufnahmen abgebrochen zu sein. Der Bruch mit der Tradition wurde ausführlich vom Zeitzeugen Arnold Schönberg thematisiert, der die "neue Art" des Dirigierens 1948

⁸⁶ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 370, §64 und Seite 372, §69

⁸⁷ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §67

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=VcW3ZSbYPAs>

⁸⁹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §67

folgendermassen beschrieb: "... it seemed to me as if the conductor had taken a wet sponge, erasing all traces of problems by playing whole movements in one stiff, inflexible tempo."⁹⁰ (Freie Übersetzung: "...es schien mir, als hätte der Dirigent einen nassen Schwamm genommen und alle Spuren von Problemen ausgelöscht, indem er ganze Sätze in einem steifen, unflexiblen Tempo spielte.") Wenn man sich heutige Aufnahmen anhört, stellt man fest, dass eine vergleichsweise strenge, metronomische Spielweise, wie sie Schönberg beklagt hat, weiterhin vorherrschend ist.

Werden wir jungen Interpreten mutig genug sein, uns von dieser rein metronomischen Auffassung zu befreien und zu den "alten Meistern" zurückzukehren, die noch wussten, wie man musikalisch deklamiert?

Fazit zu Kapitel 3

Viele der in den obigen Beispielen beobachteten Tempomodifikationen lassen sich mit Türks Angaben in Verbindung bringen. Dies bedeutet nicht, dass Musiker um 1900 ihre Interpretationen bewusst nach den Angaben aus Türks Klavierschule gestaltet hätten. Aber es legt folgende Schlussfolgerungen nahe:

1. Die Voraussetzungen für die flexible Tempogestaltung im Orchesterspiel des 19. Jh. waren in der (solistischen) Musizierkultur des späten 18. Jahrhunderts bereits vorhanden und so ausgeprägt, dass sie von verschiedenen Autoren wie Türk und Scaramelli ausführlich beschrieben werden konnten.
2. Allen Fällen (Türks Klavierschule genauso wie den diskutierten Aufnahmen) liegen nicht willkürliche, sondern musikalisch begründbare Entscheidungen bei der Gestaltung des Tempos zugrunde. Die Gründe für eine spezifische Tempomodifikation lassen sich in den Kompositionen selbst, ihrer strukturellen Anlage, der inhaltlichen Bedeutung einzelner Passagen oder der Satzmodelle innerhalb des Gesamtkontexts finden.

Zu solchen "werkimmanenten" Gründen gehören:

1. Verdeutlichung der formalen Anlage einer Komposition:

- Kontrastierende Tempi für kontrastierende Themen bzw. musikalische Charaktere

⁹⁰ Arnold Schönberg, *Today's Manner of Performing Classical Music* (1948), in: *Style and Idea*, New York 1950, S. 322

- Spezifische Tempokonzepte für bestimmte Satzmodelle (z. B. *accelerando* für aufsteigende Sequenzierungen)
- Freie Tempogestaltung für Überleitungen und Rückleitungen (also formal wichtige Momente mit "Signalwirkung")

2. Expressiv-rhetorische Tempomodifikationen:

- Zur Verdeutlichung kontrastierender Themen und Charaktere
- Zur Hervorhebung rhetorischer Figuren (z. B. einer melodischen oder harmonischen Frage)
- Zur Darstellung von Konfliktsituationen und zum Erreichen der nötigen musikalischen Dramatik (z. B. innerhalb einer Durchführung)

3. Willkürliche Tempomodifikationen (vor allem in Kompositionen mit Solist):

- Z. B. zu verzierende Fermaten
- Kadenzen

Je nach Art und Komplexität der Komposition können sich die unterschiedlichen Kriterien und Phänomene überlagern und (wie in den Aufnahmen zu hören) zu äusserst vielgestaltigen Lösungen (bzw. Begründungen) führen. Daher ist Türks schon zitierte, einleitende Bemerkung sicherlich gerechtfertigt: "Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern stattfinden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen."⁹¹ Auch wenn daher nicht zu erwarten ist, für jeden Einzelfall ein passende Regel in Türks Schule zu finden, ist es doch erstaunlich, wie viele der diskutierten Stellen mit den von ihm beschriebenen Prinzipien genauer beschrieben werden können.

⁹¹Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Seite 371, §65

Zusammenfassung

"Wenn man denkt, man sei am Ende, steht man in Wirklichkeit erst am Anfang." So könnte ich am besten beschreiben, wie ich mich fühle, bei Abgabe meiner Masterarbeit. Viele der Fragen, die ich mir seit langem gestellt hatte, wurden beantwortet, aber darüber hinaus wurden viele neue Fragen aufgeworfen. Türks Schriften und andere parallele Quellen, vor allem auch praktische Zeugnisse, bestätigen die Vermutung, dass die Herangehensweise an die Musik viel deklamatorischer oder, wenn ich so sagen darf, "theatralischer" war. Leider gibt es keine Tonaufnahmen aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, die es uns ermöglichen würden, konkret zu hören, in welchem Ausmass diese agogischen Veränderungen stattgefunden haben. Eine wichtige Quelle, die an dieser Stelle in Betracht gezogen werden könnte, sind die verschiedenen Konzertkritiken, Beschreibungen in Briefen und Zeitungen der damaligen Zeit.

Die frühesten Tonaufnahmen, die ich analysiert habe, sind äusserst interessant und haben mich dazu veranlasst, mehr in diesem Bereich zu forschen. Eine wichtige Frage ist für mich, wie sich die Praxis im Laufe des 19. Jahrhunderts veränderte. Die beiden Weltkriege hatten einen sehr grossen Einfluss auf die Art und Weise, wie Musik aufgeführt wurde, und ich frage mich, ob die "metronomische Aufführungsweise" wirklich plötzlich entstand oder ob die Tendenzen bereits vorhanden waren.

Die Ergebnisse dieser Masterarbeit sind sehr vielversprechend und sollten den Leser ermutigen, neue Perspektiven zu suchen. Ich appelliere insbesondere an Dirigenten und Orchestermusiker. Als Dirigentin hätte ich gerne eine Operaufführung unter der Leitung des Geigers Scaramelli erlebt, denn es ist faszinierend, wie er die "eigenwilligen Sänger" begleitet und das Orchester so agil führen konnte. Ich stelle mir allerdings vor, dass die Orchestermusiker eine ganz andere Einstellung hatten als moderne Orchestermusiker von heute.

All diese und viele andere Einsichten können uns als Interpreten inspirieren und ermutigen, die wahre Bedeutung hinter den Noten zu suchen. Musik ist lebendig und kommunikativ, sie drückt transzendente Schönheit aus, sie ist zeitlos und sollte nicht auf ihre Notation beschränkt werden. Ich wünsche allen, dass sie immer, wie Türk schreibt und es am Anfang des erstens Kapitels erwähnt ist, ihr "richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften" mutig suchen.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspiel für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle: 1789

Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten*, Leipzig und Halle: 1783

Daniel Gottlob Türk, *Sechs leichte Klaviersonaten, Zweiter Theil*

Daniel Gottlob Türk, *Sechs Klaviersonaten größtentheils für Kenner*, Leipzig und Halle: 1789

Giuseppe Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, 1811

<https://www.youtube.com/watch?v=Y9bacoE3CKY> (besucht 10. September 2023)

<https://soundcloud.com/veikko-viljanen/suskind-buerger-play-in-1925-mozart-1-allegro-molto-symph-40-gm-ampico-64423> (besucht 10. September 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=nVbgz9kZeD0&t=154s> (besucht 29. September 2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=VcW3ZSbYPAs> (besucht 29. September 2023)

Arnold Schönberg, "Today's Manner of Performing Classical Music" (1948), in: *Style and Idea*, New York 1950

https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527955_00205_u001/1 (besucht 1. September 2023)

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlin: 1752

[https://imslp.org/wiki/12_Leichte_Klaviersonaten_\(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob\)](https://imslp.org/wiki/12_Leichte_Klaviersonaten_(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob)) (besucht 1. August 2023)

[https://imslp.org/wiki/Klaviersonaten%2C_gr%C3%B6%C3%9Ftentheils_f%C3%BCr_Kenner_\(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob\)](https://imslp.org/wiki/Klaviersonaten%2C_gr%C3%B6%C3%9Ftentheils_f%C3%BCr_Kenner_(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob)) (besucht 1. August 2023)

[file:///C:/Users/Uporabnik/Downloads/works_Series%20I-I-1_Wq48-1%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Uporabnik/Downloads/works_Series%20I-I-1_Wq48-1%20(3).pdf) (besucht 6. Oktober 2023)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP150388-SIBLEY1802.17327.25c4-39087012869279score.pdf> (besucht 10. September 2023)

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/7/7d/IMSLP569381-PMLP1586-Liszt_NLA_Serie_II_Band_18_01_R128.5_SW464.5_scan.pdf (besucht 6. Oktober 2023)

Anhang

1. Artikel "Ueber Abweichung von Takte" von Friedrich Guthmann, Allgemeine Musikzeitung, Februar 1805



54. Bild: Allgemeine Musikzeitung, Februar 1805, Seiten 347 und 348

ziemlich ruhig an, das musikalische Sujet interessirt ihn, erwärmt ihn immer mehr, seine Empfindungen werden tiefer und stärker, jeder Accent macht die Saiten seiner Seele stärker erklingen — was Wunder, wenn er, ohne sich es selbst bewusst zu seyn, nach und nach eilt oder zögert? Wäre es recht, würde es gemässern Effekt machen, wenn er es nicht thate? Fürwahr, derjenige ist nicht der beste Tänzer, der seine Pas mathematisch mit Aengstlichkeit abzirbelt, der nicht bisweilen mit Grazie eine kleine Abweichung und Variation machen kann. (Freylich spreche ich vom Solospiele und Gesänge!)

Diese absichtliche Abweichung vom Takte ist jedoch wohl von jener Taktlosigkeit zu unterscheiden, welche entweder aus Mangel an Taktgefühl, oder aus Mangel an Beherrschung des Gefühls und aus Unachtsamkeit herührt. Man darf nicht glauben, dass es der schöne Vortrag erfordere, willkürlich, ohne Grund, im Takte hin und her zu schwanken, oder gleich dem ungeschickten Akteur Bewegungen zu machen, die unnütz sind, und hinter welchen nichts steckt. — Die Leidenschaften müssen in der Musik — so wie im Leben — gezügelt werden, wenn sie uns nützen und nicht schaden sollen. Durch vieles Studium, verbunden mit innerm musikalischen Takte, wird man dahin gelangen, einer jeden Stelle die ihr angemessene Bewegung zu geben. — Die verhaltene Empfindung muss gleichsam nur durchschimmern, aber nicht ungestüm hervorbrechen. Nur auf diese Weise erwärmt der Spieler das Herz seiner Zuhörer. — Im Ganzen genommen muss die Bewegung sich immer gleich bleiben, wenn sie gleich in einzelnen Stellen abweicht. — Wo ein Thema von verschiedenen Seiten dargestellt wird, da kann man auch billig nach Umständen die Bewegung ohne besondere Andeutung ein wenig darnach modificiren.

Friedrich Guthmann.

NACHRICHTEN.

Wien, am 17ten Febr. Die italienischen Hofoperisten gaben vor kurzem zum erstenmale: *tre sposi per uno*, von Guglielmi, dem jüngern. Die Intrigue, wie sich ein Bauer mädchen mit ihren drey Liebhabern herumneckt, ist ganz auf italienische Weise, ohne Geist und Interesse ausgeführt, die Musik aber hat manche rege, brillante Stellen. So ist z. B. ein Quintett im ersten Akte recht artig. Ein Duett und ein Finale, vom Kapellmeister Gyrowetz eingelegt, wollten nicht gefallen.

Deviennes Musik zu den reisenden Komödianten, einer Reihe Scenen aus dem Leben einer herumziehenden Bande, hat nichts Ausgezeichnetes, was auf eigentlichen Kunstwerth Anspruch machen könnte: mehrere Arien sind ganz im ältern französischen Stile geschrieben. Doch lässt sich das Ganze recht gut anhören. Das Beste ist das Finale des ersten Akts und eine Tenorarie im 2ten, worin der erste Liebhaber, freylich mit wenig Laune, die Ingratienzen zu einer modernen Oper beschreibt. Im Ganzen dürften die Blasinstrumente zu viel, oder vielmehr die Saiteninstrumente zu wenig benutzt seyn. Dem Lauchen sang und spielte recht gut; auch mit Herrn Vogel war man zufrieden, wenn man gleich nicht Leichtigkeit genug in seinem Spiele fand.

So unglücklich Herr Tayber bisher mit seinen Opern war, von denen noch keine einzige gefiel, so rüstig fährt er doch immer fort, für das Theater zu schreiben. Seine Musik zu dem Zerstreuten, einer neuen Oper von Huber, gleicht den meisten seiner vorigen Arbeiten, oder steht wol gar noch auf einer niedrigeren Stufe. Sie ist noch französischer Art zugeschnitten, aber ohne sich durch die Leichtigkeit und Be-

2. Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie Nr. 40 in G-Moll, KV 550, *Molto Allegro*

Bearbeitet von Otto Singer für 2 Klaviere zu 4 Händen, C. F. Peter, Leipzig; Anmerkungen Mojca Lavrenčič.

2

Symphonie N^o 2.

(Komponiert 1788)

Tempo 102-108

W. A. Mozart.
(Köchel Nr. 550)

Pianoforte I. *Allegro molto.*
vi. *p*

Pianoforte II. *Allegro molto.*
non legato
pp

Vlc.
KB

521191 3

19

22

Ob.

p

28

f Tempo 140

vi.

2

3r.

f from legato

Vla. Kb

38

44

3r.

Tempo 86-92

Ob.

p

Fr.

L.H.

Vla. Kb

VI. II.

Edition Peters.

10028b

48

I

Br. Fr. Vl. Ob. L. H.

58

Br. VI. II.

66

crasa. *f* *sf* *Str.* *Tempo 144* *mf*

4 3 6

I

72

Vl. VI. II. Ob. Fr.

5

Tempo 144

5

76

I

I

88 90

I

94

I

Tempo 148

6

101 103 105

I

p *vi.*

Tempo 128-132

7 *Br.* *non legato*

I

f *immer Vi.* 115

8 Tempo 148-150

Str. u. Fg.

I

3 2

Edition Peters. 10029b

125

128

7

9

134

139

Tempo 124

Tempo 132

10

143

Tempo 140

147

I

I

I

I

Fg. Ob.

Ob.

Str.

Hlzb.

Edition Peters

10028b

8 150 153

I

f

11

p

12 *non legato*

Tempo 130

Tempo 138

Vie. K.B.

170 173

166

160

153

150

8

Editor: Peters. 40028b

174 *Tutti, sempre benedino*

I

183 *p*

191 *immer VI.*

14 *Tempo 144*

f stacc. Viol. Kb.

198 *Bl.*

10 200 22 203 VI. I. *b*

15 *Tempo 150*

Fg. Vlc. KB.

217 16

221 21

12 256

22

260 VI. I.

VI. II.

Tempo 124

265

19 Tempo 148

268

Tempo 128

273

20 Tempo 148

Str.

B1.

277 22 13

I

285 287 VI. I.

21 VI. II. Tempo 112

Hizbl. 293 VI. Tempo 150

I

1 3 2 1 5 3 298

3. Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 5 in c-Moll, op. 62, *Allegro con brio*
 Klavierfassung Franz Liszt, R128/5, SW 464/5, Herausgegeben von Zoltán Farkas und Imre Sulyok

dédiées au Baron H. de Bülow

3

SYMPHONIES DE BEETHOVEN

SYMPHONIE N° 5

Partition de piano par F. Liszt

(2. Fassung – 2nd version) R 128/5, SW 464/5

Herausgegeben von
 Zoltán Farkas, Imre Sulyok

Allegro con brio (♩ = 108)

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1:** Measures 1-7. Dynamics: *ff* (piano), *p* (piano). Markings: "Archi, Cl." (strings, clarinet).
 - **System 2:** Measures 8-14.
 - **System 3:** Measures 15-21. Dynamics: *f* (forte). Marking: "cresc." (crescendo).
 - **System 4:** Measures 22-28. Dynamics: *ff* (piano).
 - **System 5:** Measures 29-35. Marking: "cresc." (crescendo).
 The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

67 Cl. Fl. VI. 5

77 cresc.

87 ff

97 ff

106 Fl. Ob. Cl. sempre ff Archi

115

6

125 Cl. Cor. VI. VI.II Cl. VI.I VIa,Vc.

ff *p* *p*

135 *cresc.*

145 *p* *p*

155 *pp*

Ossia

165 *cresc.* *f*

Ossia

174 *più f* *ff marcatissimo* 7

182 *ff* *Cl.* *Ob. VI.* *VI.*

190 *sf* *ff marcatissimo sempre* *Fg.* *Cor.* *Cl.* *Fiati*

198 *Archi* *Fiati* *Archi* *Fiati* *Archi* *Fiati*

210 *Archi* *dim.* *p* *sempre p e agitato*

221 *pp* *ff* *8 ad lib.*

8

233

Fl.Ob.Cl.Vl.

Bassi, Cor. Fg.

pp

ff

243

fff

trem.

8 ad lib.

Timp.

251

p

Fg.

pp

261

Adagio

Ob.

f

269

a tempo

p

cresc. [-

ten. 3

278

sempre più cresc.

Ossia *ff*

287 *sf* *rinf.* *ff sempre* *sf* *rinf.*

294 *ff*

302 *ff* *Fig. 3* *p dolce* *Archi* *p*

311 *Fiat* *Archi* *Timp.* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music. The first system is an 'Ossia' for piano, marked *ff*. The second system begins at measure 287, featuring piano and bass clefs with various dynamics including *sf*, *rinf.*, *ff sempre*, *sf*, and *rinf.*. Fingerings and articulation marks are present. The third system starts at measure 294 with a *ff* dynamic. The fourth system, starting at measure 302, includes a *ff* dynamic, a 'Fig. 3' marking, and a *p dolce* dynamic for the 'Archi' (strings). The fifth system, starting at measure 311, features a *Fiat* marking, *Archi* and *Timp.* (timpani) markings, and a *p* dynamic.

358

Fiati

VI. Bassi

366

Fiati

VI. Bassi

374

sf Fiati

Archi

sf Fiati

Archi

sf

381

fff

rinf.

p Cor.

388

fff

rinf.

12
396

Fiati

ff

404

412

420

sf

ff Timp.

ff Timp.

ff Timp.

428

sf

ff

ff

436

Fiati sempre **ff**

Archi

Fiati

446

Archi

Fiat

Archi

Fiat

3 5 3 5

456

VI.

Bassi

Ob.

Fig.

sf

sf

466

f

rinf.

A

475

fff

pp

VII

484

VI.I

Ob.

pp

ff

493

ff

pp

Einverständniserklärung

Einverständniserklärung

Name LAVRENCIČ

Vorname MOJCA

Hiermit erkläre ich mich einverstanden, meine Masterarbeit, die ich zum Abschluss meines Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis verfasst habe, im «Institutional Repository der FHNW» (IRF) zur Verfügung zu stellen.

Die Rechte am Text verbleiben bei der Autorin/dem Autor und der Schola Cantorum Basiliensis.

Ort, Datum LJUBLJANA, 6.10.2023

Unterschrift _____