

GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Immanuel Ott

Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference
Gesellschaft für Musiktheorie
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Von Übernotation und Unternotation

ABSTRACT: Das Notierte spielt im klassischen Musikbetrieb eine viel zu große Rolle. Seine ›genaue‹ Befolgung ist die Ursache für allerlei anachronistische Ideologien und Missverständnisse. Die genaue Abstufung der Dynamik anhand der angegebenen Buchstaben steht in markanter Konkurrenz zu den grammatischen, oratorischen und pathetischen Akzenten (H. Chr. Koch) und zur Takthierarchie, wie sie seit dem 15. Jahrhundert gegolten hat. Die Äquidistanz des Notierten führt zur Ideologie des stabilen Tempos, das einem Missverständnis aus einer (falsch verstandenen) Rezipientenperspektive gleichkommt. Die »invitation to collaborate« (Barrett) erstreckt sich einerseits auf die Anreicherung und Variation des Notierten in der solistischen Musik vom 16. bis 20. Jahrhundert, andererseits gelegentlich auch auf eine Reduktion gegenüber dem geschriebenen Melodieverlauf (z.B. in gewissen Klaviersonaten der Wiener Klassik). Diese Denkweise ist noch immer nicht im praktischen Musikbetrieb (inkl. Wettbewerb und Probespiel) angekommen. Unser Beitrag widmet sich angesichts dieser Sachlage der Frage: Wann, wie und mit welcher Absicht notierten Komponisten des 17.–20. Jahrhunderts (von Sweelinck bis Willy Burkhard) Angaben zu Dynamik, Artikulation und Tempomodifikation, und wann und mit welcher Absicht notierten sie diese gerade nicht, um nichts Ungewolltes zu provozieren. Außerdem gehen wir der Frage nach, wo das Fehlen von Aufführungsangaben auch das gewollte Unterbleiben von jeglichen Veränderungen in Tempo, Dynamik und Artikulation bedeutet – als rhetorische Qualität.

What is notated plays far too large a role in the classical music industry. Its 'exact' observance is the cause of all kinds of anachronistic ideologies and misunderstandings. The exact gradation of dynamics based on notated letters is in striking competition with grammatical, oratorical and pathetic accents (H. Chr. Koch) and with the metrical hierarchy that has been valid since the 15th century. The equidistance of the notated leads to an ideology of stable tempo, which is tantamount to a misunderstanding from a (misunderstood) recipient's perspective. The "invitation to collaborate" (Barrett) extends on the one hand to enrichment and variation of what is notated in soloistic music from the 16th to the 20th century, and on the other hand occasionally to a reduction in relation to the written melodic line (e.g. in certain piano sonatas of the Viennese classical period). This way of thinking has still not arrived in general music practice (including competitions and auditions). In view of this situation, our contribution is devoted to this question: when, how and with what intention did composers of the 17th–20th centuries (from Sweelinck to Willy Burkhard) notate indications of dynamics, articulation and tempo modification, and when and with what intention did they not notate them, so as not to provoke anything unwanted. We also explore the question of where the absence of performance indications also means the deliberate omission of any changes in tempo, dynamics and articulation – in the sense of a rhetorical quality.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: avoided precision; conventions; historical information; historische Information; Interpretation; Konventionen; music notation; Notation; Perfidia; vermiedene Präzisierung

›Über-‹ und ›Unternotation‹ sind Begriffe, die höchstens in der musikalischen Praxis eingebürgert sind. Sie bezeichnen eher gegensätzliche Befindlichkeiten einer Interpretin oder eines Interpreten einem Notentext gegenüber: Im ersten Fall könnte er oder sie sich in die Pflicht genommen sehen, neben den primären, diskreten Angaben, etwa zu Tonhöhen und Tondauern, auch Bezeichnungen des Tempos, der Artikulation und der Dynamik, der Bogenführung und der Charakterisierung (also von Phänomenen, welche ein Kontinuum bilden), zu berücksichtigen; im zweiten Fall könnte er oder sie den Mangel an solch sekundären Anweisungen als besondere Herausforderung empfinden.¹ Jenseits solch arbeitspsychologischer Komponenten warf Nicholas Cook eine ähnliche Betrachtungsweise auf, wenn er von »underdetermination« bzw. »over-specification«² sprach: Das Eine tritt seiner Aussage nach ein, wenn »the indicative, nominal values of the score leave what Adorno calls a ›zone of indeterminacy‹«,³ das Andere umschrieb er mit »a musical practice [...] that might appear above all to demand literal reproduction in performance«.⁴ Hinter einer solchen Unterscheidung steht nicht, gewissermaßen als Nulllinie oder Äquator, eine »naïve fetishization of the text«,⁵ sondern lediglich der Versuch, zwei gegensätzliche Phänomene aus der alltäglichen Praxis musikalischer Interpretationsbemühungen zu umschreiben.⁶ Dass zwischen diesen Tendenzen, die in Musiken verschiedener Herkunft und verschiedenen Alters unterschiedlich gewichtet

1 Eine ähnliche Unterscheidung zwischen primären und sekundären Parametern machte auch Nicholas Cook (2013, 387–388). Die Unterscheidung zwischen diskreten und kontinuierlichen Elementen stammt von Matteo Nanni (2013, 408).

2 »Notational ›over-specification‹ leaves performers without decision-making potential of their own.« (Cook 2013, 283).

3 Cook 2013, 273, mit Verweis auf Adorno: »Die Notwendigkeit der Interpretation wird manifest als Bedürftigkeit der musikalischen Texte. Es ist ein Gesetz, daß jeglicher eine Zone der Unbestimmtheit enthält, eine Schicht von Fragen, die nicht unmittelbar mit dem Ideal des Klangs zu beantworten sind und die der Interpretation, als eines zum Text Hinzutretenden Bedarf, um dessen Objektivität überhaupt darzustellen.« (Adorno 2001, 239).

4 Cook 2013, 276.

5 Cox 2002, 131. Ebenso zu verwerfen ist Nelson Goodmans Anforderung: »What is required is that all and only performances that comply with the score be performances of the work« (Goodman 1968, 128); deutsch: »Erforderlich ist, daß alle und nur die Aufführungen, die die Partitur erfüllen, Aufführungen des Werkes sind.« (Goodman 1997, 126). Siehe dazu Cook 2013, 240 und 276.

6 Dieser Erfahrungsraum ist um so zentraler, als dezidiert kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen ihren Gegenstand, die spezifisch musikalische Notation als Handlungsanweisung, gelegentlich zu verfehlen drohen, etwa Celestini (2020, 1–50). Um den Rahmen dieses Einführungsreferats nicht zu sprengen, wird über dies auf eine zeichentheoretische Grundlegung bewusst verzichtet.

sind,⁷ kein prinzipieller sondern lediglich ein gradueller Unterschied besteht, wird offenkundig, angesichts der Tatsache, dass Notation weder eine Repräsentation klanglicher Vorgänge⁸ noch eine schiere Bedienungsanleitung für Ausübende⁹ darstellt. Laut eines von Nicholas Cooks Definitionsangeboten besteht das Wesen von Notationen darin, dass sie »ein Bezugssystem umschreiben, innerhalb dessen Einzelheiten der Aufführung ausgehandelt werden« und in diesem Sinne »Musiker und Musikerinnen ermächtigen«,¹⁰ das Risiko¹¹ einer eigenen Interpretation einzugehen.

Eingeschränkt oder bekräftigt wird ein solcher – im doppelten Sinne – Spielraum durch die heute allgemein als unumgänglich betrachtete Anforderung, den Kontakt zu den möglichen Produktionsbedingungen und Denkweisen im Umkreis der Komponistin oder des Komponisten einzubeziehen: mehr oder weniger konkrete Konventionen und allenfalls Äußerungen des Autors oder seiner Zeitgenossen. Darin besteht die Anforderung, Erkenntnisse der Interpretationsgeschichte im weitesten Sinne¹² weiter zu differenzieren und deren Erkenntnis- und Erfahrungsgewinn bei der Wiedergabe der jeweiligen Musik zu berücksichtigen. Mag speziell die historisch informierte Aufführungspraxis als Zweig der Musikwissenschaft in den letzten Jahren ihre Bedeutung auch eingebüßt haben, so bleiben ihre Erträge dennoch als Komplement zur musikalischen Notation im engeren Sinne für die musikalische Praxis – zumal im Rahmen einer professionellen Ausbildung – relevant.

Im Folgenden besteht unser Beitrag zunächst darin zu zeigen, wie der vordergründige Mangel an Anweisungen in scheinbar unternotierter Musik durch das Wissen um allgemeine Konventionen der Aufführungspraxis aufgewogen und anscheinend eindeutige Anweisungen durch diese differenziert werden können. Sodann wird, ausgehend von den Forschungen innerhalb des *Institute for Music Research*

7 Siehe dazu unten, S. 90.

8 Cook 2013, 286: »The relationship between writing and playing or hearing can never be direct and unmediated« sowie Nanni 2015, 12: »[...] dass Schrift mehr als bloße phonologische Transkription ist und dass in der Schrift diskursive, notationale und ikonische Aspekte eng verbunden sind.«

9 »Scores are woefully incomplete« (Cook 2013, 235) oder »a low-definition version of the music as performed« (Ebd., 275).

10 »[...] such notations define frameworks within which the fine details of performance are negotiated: in this way they empower musicians« (Ebd., 265).

11 Ebd., 237.

12 Gemeint sind einerseits »horizontale« Korrelationen mit anderen Interpretationen (Cook 2013, 135–138), seien diese live oder als Dokumente in Form von Klangaufzeichnungen aller Art, andererseits primäre musikalische Schriftquellen und Sekundärliteratur, die der historisch informierten Aufführungspraxis zuzuordnen sind.

der Zürcher Hochschule der Künste, auf zwei spezielle Repertoirebereiche hingewiesen, in denen heute allgemein akzeptierte Deutungskonventionen von notierter Musik zu modifizieren bzw. grundlegend zu hinterfragen sind: einerseits die vom Komponisten gewollte Unternotation von Bezügen auf der Ebene des Tempos in Orchestermusik seit der Moderne und andererseits die *Perfidia* als kompositorischer Baustein¹³ mit spezifischen Anforderungen an dessen klangliche Wiedergabe.¹⁴ Diese beiden Untersuchungsgegenstände stammen aus dem Repertoire sprachähnlicher Musik.¹⁵ Demnach richtet sich unser Blick auf jene Musik, welche die Verkörperung von Affekten oder Gefühlen zum Inhalt hat, in Taktgruppen oder Phrasen angelegt ist und einem Komponisten (in der Mehrheit männlich) sowie Interpretinnen und Interpreten zur Selbstaussage oder -ausdruck dient.

Im Zentrum unserer Gedanken steht überdies Musik, die weniger mittels eines Aushandlungsprozesses unter annähernd gleichberechtigten Beteiligten zur Ausführung kommt, sondern deren Verklanglichung wesentlich den Vorstellungen einer Einzelperson entspringt: einerseits eines Dirigenten oder einer Dirigentin, andererseits einer Solistin oder eines Solisten (allein oder allenfalls mit Begleitung). In der erst im 18. Jahrhundert entstandenen Orchestermusik kam es zu einer Aufgabenverteilung: Den Ensemblemitgliedern wurde größte Zurückhaltung im Einsatz gestalterischer Mittel auferlegt, da innerhalb eines Ensembles der Grundsatz der Einheitlichkeit im Vordergrund zu stehen hatte,¹⁶ während der selbst nicht mitspielende Dirigent in wachsendem Ausmaß sozusagen die Rolle eines Solisten übernahm, welcher allein gestalterische Eingriffe und Zusätze verantwortete.

Man könnte die Geschichte der Notation in grober Vereinfachung als Entwicklung von mehrdeutigen Zeichen hin zu immer präziseren Angaben, angereichert durch immer detailliertere Demarkationen von Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Artikulation und charakterlicher Differenzierung auffassen. So hat sich also, aufs Ganze der Musikgeschichte der vergangenen rund tausend Jahre gesehen, anschei-

13 Diese Kategorisierung basiert auf dem Titel der grundlegenden Erörterung dieses Phänomens: Giegling 1974, 89–91.

14 Siehe dazu besonders die Abschnitte 3 und 5.

15 Adorno 1978.

16 »Sollten unter den Ripienisten sich einige befinden, deren Vortrag von andern noch unterschieden wäre: so muß er solche insbesondere in der Uebung vornehmen, um ihnen die rechte Art beyzubringen: damit nicht einer z. E. einen Triller hinsetze, wo andere simpel spielen; oder Noten schleife, welche von andern gestoßen werden; oder nach einem Vorschlage einen Mordanten mache, den die andern weglassen: weil doch die größte Schönheit der Ausführung darinne besteht, daß alle in einerley Art spielen« (Quantz 1752, 181, § 9).

nend eine Verschiebung von unternotierten Aufzeichnungen zu übernotierten Partituren vollzogen. Standen ursprünglich primäre Komponenten wie rhythmische Systematisierung (etwa im Übergang von der Modal- zur Mensuralnotation) zur Diskussion, so traten immer mehr sekundäre Anweisungen zu Akzentuierung, Phrasierung und Verzierung ins Zentrum der Auseinandersetzungen um Aufführungspraxis und Interpretation. Abbildung 1 enthält eine Aufzeichnung eines Notre-Dame-Conductus aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, bei der die relativen Tonhöhen festgelegt sind, die relativen Tondauern aber einerseits nach Maßgabe der Textaussprache wie auch aufgrund der Konventionen der Modalnotation ermittelt werden müssen, was nicht in allen Aufzeichnungen aus diesem Repertoire eindeutige Lösungen zeitigt. Abbildung 2 repräsentiert dagegen die Tendenz zur Übernotation, welche sich durch Angaben zu Dynamik und Artikulation, zu numerischen wie verbalen Tempobezeichnungen, zu Flageolets, Saitenwahl, Stricharten und gelegentlich zu Fingersätzen in der Violin- und zum Pedalgebrauch in der Klavierstimme, zu Hinweisen auf den (Klang-) Charakter usw. auszeichnet.¹⁷



Abbildung 1: Conductus *Sol sub nube latuit*, I-Fl, plut. 29.1, f. 354^v–355^r.

17 Da die Überlegungen zur Notation zeitgenössischer Musik hier bewusst ausgeklammert sind, wird auf ein Notenbeispiel von Musik der ›New Complexity‹ (siehe Cook 2013, 276–287) verzichtet.

The image displays two pages of a musical score for George Enescu's *Impressions d'enfance*. The top page features the first system of music, which includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The tempo and mood markings for this section are *molto esitando* and *a T^o tranqu.* (♩ = 46). Performance instructions include *pp*, *pp dolciss. lontano*, and *len.*. The bottom page features the second system of music, titled "RUISSELET AU FOND DU JARDIN" in all caps. The tempo and mood markings are *Andante tranquillo e flessibile* (♩ = 52). Performance instructions include *harm.*, *dotcissimo, diafano*, *bp*, *dotcissimo, con una sonorità acquatica*, *senza rigore*, *lusingando (senza rigore)*, and *delicatamente*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance directions.

Abbildung 2: George Enescu, *Impressions d'enfance* für Klavier und Violine, op. 28, Satz 2 *Vieux mendant*, T. 30–38, und Satz 3 *Ruisselet au fond du jardin*, T. 1–4.

Was hier als Entwicklung dargestellt und mit zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Beispielen illustriert wurde, erweist sich beim näheren Hinsehen als leicht falsifizierbarer Gemeinplatz, der einem irreführenden Fortschrittsdenken entspricht; denn Veränderungen der Notierung sind Symptome unterschiedlicher Ästhetiken und veränderter Anforderungen an die Niederschrift von Musik. Dadurch erweist sich auch der heuristische Charakter der Begriffe Über- und Unternotation, die nicht immanente Eigenschaften musikalischer Notation innerhalb einer historisch-biografischen Konstellation, sondern eher Befindlichkeiten jener Interpreten und Interpretinnen zur Sprache bringen, welche durch eine zeitliche oder räumliche Kluft vom Ort der jeweiligen Aufzeichnung getrennt sind. Insofern wird im Folgenden der Gegensatz von Über- und Unternotation zunächst überakzentuiert, sodann in seiner Relativität differenziert und verdeutlicht sowie schließlich in seiner kategorialen Bedeutung wieder aufgelöst werden.

1.

Scheinen Tonhöhe und Tondauer in Musik aus dem Repertoire der »Western art music«¹⁸ fraglos festzustehen, so unterscheiden sich verschiedene Aufführungen ein und desselben Stücks vor allem hinsichtlich lokaler klanglicher, dynamischer und agogischer Entscheidungen. Selbst in dieser Hinsicht stellen wir fest, dass in Hochschul-, Wettbewerbs- und Probespielbetrieb das Notierte prinzipiell eine viel zu große Rolle spielt. Dieses Vertrauen auf das in den Partituren Aufgezeichnete hat eine unnötige Verengung jenes »Bezugssystems«¹⁹ zur Folge, welche – grundlegender noch – auf der Missachtung jener allgemeinen Konventionen beruht, welche mit dem individuell Notierten eines jeden Werks oder Stücks in Kollaboration oder Konkurrenz treten muss.²⁰ Oder anders gesagt: Die individuelle Notation eines Werkes mag unternotiert erscheinen, ist aber genügend konkreti-

18 Cook 2013, 2.

19 Ebd., 2 und Anm. 10.

20 Ein besonders sprechendes Beispiel für die Interdependenz beider Bereiche stellen Frédéric Chopins Mazurken für Klavier dar, deren »key performance practice [...] is not represented in the score«, Cook 2013, 160.

siert durch jene Traditionen und Konventionen, die sich in jeweils zeitgenössischen Schriften nachlesen lassen.²¹

Demnach muss beispielsweise die Dynamik nicht durch die gewohnten Buchstaben *p*, *f*, *mf* und *mp* und deren diverse Kombinationen und Verdoppelungen angegeben sein, da sie weit differenzierter geregelt ist einerseits durch das Wissen um grammatische, oratorische und pathetische Akzente²² und um jene Takthierarchie, wie sie sich seit dem 16. Jahrhundert²³ durchgesetzt hat, und andererseits durch die Implikationen der konkreten Harmonik, welche zur Differenzierung der Lautstärke gemäß der verbreiteten Metapher von Licht und Schatten²⁴ führt.

Die optische Äquidistanz des Notierten führt nach wie vor zur Ideologie eines stabilen Tempos, der Annahme also, es gäbe ein messbares Grundtempo, das innerhalb eines ganzen Stücks oder eines ganzen Abschnitts beizubehalten ist.²⁵ Dagegen ist bekannt, unter welchen Voraussetzungen Persönlichkeiten wie etwa Johannes Brahms,²⁶ Joseph Joachim²⁷ oder gar frühere Komponisten wie Ludwig van Beethoven und Franz Schubert das Grundtempo je nach formalen oder charakterlichen Gesichtspunkten zu variieren pflegten, offensichtlich ohne von der Annahme einer gleichbleibenden Bewegung auszugehen.²⁸ Jede Ausführung, welche grundlegende musikalische Gegebenheiten berücksichtigte, basierte auf Tempomodifikationen, von minimalen Verschiebungen über temporäre Schwankungen bis hin zu formalen Differenzierungen, die weder den Spielenden noch den Hörenden bewusst werden mussten.²⁹

21 Die Ermittlung allgemeiner und grundlegender Denk- und Spielkonventionen, welche gerade wegen ihrer Selbstverständlichkeit nicht in die Aufzeichnung individueller Kompositionen eingehen mussten, gehört zu den Errungenschaften dessen, was unscharf und chronologisch kaum abgrenzbar als historische oder historisch informierte Aufführungspraxis bezeichnet wird. Siehe etwa Riemann 1907, oder Finscher 1982.

22 Koch 1802.

23 Braun 1994, 349.

24 Walther 1955, 140; Bach 1753, 129–31, § 29.

25 Repp 1994, 158; vgl. auch den Kommentar dazu von Cook 2013, 84.

26 Davies 1929. Siehe auch Brown 2015.

27 Milsom 2003, 156–157 sowie 165–168.

28 Die Möglichkeiten der quantitativen Erfassung von Aufnahmen hat die Interpretationsforschung so mächtig anwachsen lassen, dass sich der Verweis auf einzelne Erträge, seien dies Beobachtungen zu einzelnen Einspielungen, zur Rezeptionsgeschichte einzelner Werke oder grundsätzliche Überlegungen, erübrigt. Einen guten Überblick über den Forschungsstand und die bis 2013 veröffentlichte angelsächsische Literatur zu diesem Gegenstand gibt Cook 2013.

29 Siehe zum Problem der Tempomodifikationen Weiteres unten in Abschnitt 3.

Die »invitation to collaborate«³⁰ besteht beim Vortrag solistischer Musik vom 16. bis ins 20. Jahrhundert in einem ungeahnten Ausmaß an allen erdenklichen Anreicherungen und Variationen des Notierten. Dabei tritt ins Bewusstsein, dass Instrumentalmusik längst bestanden hat, bevor im 16. Jahrhundert Stücke in größerer Anzahl aufgeschrieben und überliefert worden sind. Dies kann nur heißen, dass in den Epochen davor Instrumente in großer Zahl in einer Weise gespielt wurden, die man heute der Improvisation zurechnen muss.³¹ Dazu gehörte ebenso das Spielen von Musik, welche primär für den Gesang aufgezeichnet worden ist,³² wie auch das Spielen und mithin Anreichern von Musik aus dem Gedächtnis. Mit dem Auftreten diverser Instrumental-Notationen (Tabulaturen) fand die improvisatorische Praxis keineswegs ihr Ende, sondern wurde in aller Selbstverständlichkeit so weiter gepflegt, dass man das Instrumentalspiel davon gar nicht zu trennen vermochte. Dafür zeugen Beispiele der Diminutionspraxis,³³ des selbstverständlichen Gebrauchs unwillkürlicher Ornamente, belegt in Bachs Instrumentalpädagogik³⁴ und den zeitgenössischen Dokumentationen von Händels Orgelkonzerten,³⁵ wie auch der willkürlichen Manieren,³⁶ Embellishments³⁷ und Doubles³⁸ bzw. Agréments³⁹ bis hin zur obligatorischen gottesdienstlichen Orgel-

30 E-Mail von Richard Barrett an Christopher Williams, siehe Williams 2016, 91. Dieses Zitat erschien auch in der Einladung zum 19. Jahreskongress der GMTH.

31 Biesenbender 2005, speziell 15–72.

32 Dies betrifft bereits in der Renaissance auch die Praxis typisierter Ensembles. Siehe dazu etwa Welker 1983, 119–165, oder Scholz in Vorb.

33 Dazu grundlegend Erig 1979.

34 Belegt etwa durch die Präludien und Choralbearbeitungen am Anfang des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach (BWV 924, 691a, 926, 753, 927 usw.), siehe Bach 1959.

35 Sackmann 2009, 235–249.

36 »Man gebe das ganze Stück hindurch von Note zu Note genau Achtung auf die dabey stehenden Zeichen und Manieren, damit der Vortrag durch Beobachtung der Zeichen fehlerfrey, und durch den Vortrag der Manieren angenehm werde.« (Petri 1782, 164, § 6).

37 Der Begriff begegnet in der englischsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts besonders im Zusammenhang mit der Aufführung von Corellis Violinmusik, wurde später aber zu einem umfassenden Fachbegriff. Siehe z. B. Levin 1992, 221–233.

38 Die bevorzugte Bezeichnung für ausgezierte Alternativsätze in den Cembalowerken von Louis Couperin (Double de la Gavotte [de Mr. Hardel] fait par Mr. Couperin a-Moll, Double du Menuet (di Poitou) fait par Mr. Couperin a-Moll, Double du Moutier (Allemande de Mr. de Chambonnières) par Mr. Couperin C-Dur, Double u Rigaudon C-Dur), aber auch seines Neffen François (le Grand), etwa Double de Rossignol aus dem 14ème Ordre des Troisième Livre (1722).

improvisation⁴⁰ und zur Instant-Komposition von Kadenzten und Eingängen in Sonaten, Arien und Konzertsätzen.⁴¹ Erstmals eingedämmt werden musste die Praxis im Zuge des Aufkommens normierter Ensembles, etwa unter der Leitung von Jean-Baptiste Lully⁴² im 17. und späterer Orchester im 18. Jahrhundert.⁴³

2.

Bei allen der drei genannten Gestaltungsanforderungen wird aber deutlich, dass sich diese nicht auf eine bestimmte Epoche oder auf einen bestimmten Stil beschränken, sondern Axiome der Interpretation über den gesamten angesprochenen Zeitraum, also vom Frühbarock bis zum Zweiten Weltkrieg, betreffen. Damit ist zugleich dem Missverständnis vorgebeugt, bei der Aufführung von ›romantischer‹ Musik stünde einerseits alles Notwendige in den Noten und andererseits sei die Musik des 19. Jahrhunderts eine Blankoeinladung für allerlei Freiheiten. Autoren wie Louis Spohr⁴⁴ und Johann Nepomuk Hummel⁴⁵ machten just mitten in der angesprochenen Epoche auf die Unterscheidung von »richtigem« und »schönem Vortrag« aufmerksam. Ihnen zufolge besteht das lediglich korrekte Spiel in der »Beobachtung aller Vortragszeichen«.⁴⁶ Um aber vom »treue[n] Wiedergeben dessen, was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vorgeschrieben ist«, zum »schönen Vortrag« fortzuschreiten, ist – laut den genannten Autoren – eine breitere Perspektive notwendig: Einsichten in den Tonsatz, in differenzierte Klanggebung und Kenntnisse der unterschiedlichen Arten von Akzenten und Phrasierungen sowie spezielle Spielweisen.⁴⁷

39 Neben Johann Sebastian Bachs alternativen Sarabandes aus den Englischen Suiten in a-Moll (BWV 807) und g-Moll (BWV 808) wohl am prominentesten die »Agrémens | des Adagio de cet ouvrage, composez par | Mr. A. Corelli comme il les joue« (1711) bzw. »comme Mr. Corelli veut qu'on les joue« (1716) in den Drucken von Etienne Roger, Amsterdam. Siehe dazu Sackmann 2000, 101.

40 Rampe 2003, 7–70, speziell 35–37.

41 Sackmann 1999, 21–80.

42 Spitzer 2004, 70–104.

43 Siehe dazu beispielsweise auch Quantz' Forderung an den Konzertmeister (Quantz 1752, 181, § 9) sowie Kai Köpp 2009, 32–41.

44 Spohr 1833, 195.

45 Hummel 1828, 426.

46 Czerny 1839, 1, § 5.

47 Spohr 1833, 195.

Diese feine Ambivalenz wird aber heute durch das einseitige Festhalten am optisch sichtbaren Zeichen geradezu negiert. Diese Art der ›korrekten‹ Berücksichtigung vorhandener Zeichen dient in Wettbewerb und Probespiel höchstens dem Nachweis, dass man die Noten genau gelesen hat; denn sie führt zu einer Wiedergabe von Tönen und Klängen sowie zur Berücksichtigung von scheinbar objektiven Zeichen, was der Bewertung seitens der Jury dienlich sein kann, aber völlig unter dem Niveau eines jeglichen ästhetischen Urteils bleiben muss.⁴⁸

Umfassendes und analytisches und aufführungspraktisches Wissen sind für Interpretinnen und Interpreten Voraussetzungen, um das letztlich Gewünschte zu erahnen und Abstufungen und Nuancierungen auf allen möglichen Ebenen vorzunehmen, mithin um einen Vortrag zu erreichen, der die wechselseitige Gewichtung der Einzelinformationen und deren Verhältnis zueinander und zum Ganzen im Blick hat. Die Autoren früherer Jahrhunderte verglichen das Wechselspiel von Zusammenhang und Kontrast mit der Sprache.⁴⁹ Hector Berlioz fasste seine Anweisungen an einen Geiger in einem einzigen Satz, der alle Nuancen mitmeint, zusammen: »Das einzig Wichtige ist, die Violine sprechen zu lassen.«⁵⁰

Ein weiterer Schritt wäre insgesamt eine kreative Auseinandersetzung mit einem Notentext, welche sich nicht nur in den oben angesprochenen frühbarocken Diminutionen oder barocken willkürlichen Verzierungen, klassischen Koloraturen und freien Improvisationen erschöpft, sondern eine grundlegend initiativere Haltung der Musizierenden im Umgang mit Notentexten fast aller Epochen bezeugt, von den Motetten der Renaissance bis zum Schubertlied, von den Madrigalen des 16. Jahrhunderts bis zum Konzertwesen des 19. Jahrhunderts. Auch hier erweist sich angesichts des in den letzten Jahrzehnten aufgehäuften Wissens die Methode, lediglich das anscheinend Objektive, schriftlich Niedergelegte wiederzugeben, als anachronistisch, ja im Sinne einer lebendigen Interpretation sogar schlichtweg als falsch.

Dies führt zu unserer ersten zentralen Frage: Warum haben die Komponisten alle diese Feinheiten und möglichen Freiheiten, die sie sich doch vorgestellt haben, nicht notiert? Schon Autoren wie Carl Philipp Emanuel Bach und Daniel Gottlob Türk haben genauere Angaben in den Notendruckten ihrer Zeit postuliert,⁵¹ und gleichwohl sind die Komponisten ihrer eigenen Epoche und diejeni-

48 Sackmann 2008, 96–107, speziell 103–105.

49 Am ausführlichsten wohl Mattheson 1739, 133–160.

50 Übersetzt (D.S.) nach Auer 1921, 144.

51 Bach 1753, 13, § 22; sowie Türk 1789, 113, § 76.

gen späterer Jahrzehnte nur zögerlich dazu übergegangen, in ihren Notaten konkreter zu werden. Unternotation als generelles Phänomen betrifft demnach auch die Musik des ›romantischen‹ Jahrhunderts wie auch späterer Generationen. Darum lohnt es sich den Gründen für das generelle Phänomen solcher Leerstellen dort nachzugehen, wo man es womöglich kaum erwarten würde.

3.

Einer Partitur ist nicht anzusehen, ob der Komponist all das notiert hat, was er, etwa die feine Gestaltung des Tempos betreffend, dem Interpreten mitteilen wollte. Die folgenden Beispiele handeln nicht davon, dass ein musikalischer Text immer interpretationsbedürftig ist. Es sind hier – obwohl entscheidend für das Verständnis von Interpretation – nicht diejenigen Bereiche gemeint, die wegen der Zeichenhaftigkeit der Notation gar nicht exakt festgelegt werden können. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, dass ein Komponist – manchmal aus erst nachträglich nachvollziehbaren Gründen – in der Partitur Informationen bewusst weggelassen hat.

Ein Beispiel für nachweislich bewusste Leerstellen in einer Partitur lässt sich im Erstdruck⁵² von Gustav Mahlers *2. Symphonie* finden. Mahler verzichtete in diesem an vier zentralen Übergangsstellen des 1. Satzes auf die im Autograph noch fein säuberlich eingetragenen Metronomangaben, so in den Takten 6 (Abb. 3 und 4), 43, 117 sowie 254.

Zwar könnten die Weglassungen als Versäumnis interpretiert werden, doch scheint die Deutung plausibler, dass Mahler zwischen ›öffentlichen‹ Informationen und eher ›privaten‹ Angaben, die nur im Autograph erscheinen sollten, differenzierte.⁵³ Offenbar wollte Mahler weitere Hinweise zur Tempogestaltung entweder nur mündlich mitteilen oder sie mussten vom Interpreten selbst erschlossen werden. Es liegt nahe, von Letzterem auszugehen, da Mahler selbst eine freie Gestaltung des Tempos pflegte,⁵⁴ die sich letztlich nicht hauptsächlich an einem Grundtempo orientierte, sondern gewissen musikalischen Phrasen – man könnte auch von Taktgruppen sprechen – individuelle Tempi zuwies.⁵⁵

52 Mahler 1897.

53 Philip 1992, 9 und Kaplan 1986, sowie Mahler 1986.

54 Siehe beispielsweise Gülke 2001, 193–196 und die dort angeführten Belege.

55 Laubhold 2014, 52.

Hinweise auf die bewusste Vermeidung von Informationen in einer Partitur finden sich auch in den Erinnerungen des Korrepetitors Leo Wurmser (1905–1967) zu Richard Strauss' Dirigierweise einer Stelle in dessen *Rosenkavalier*. 1964 überlieferte Wurmser folgende Beobachtung:

The other point is in Act III, at the climax after the end of the trio (4/4 Db major). Here Strauss, who had considerably broadened the end of the trio according to the metronome marks, suddenly dashed ahead in a big *stringendo* from the second bar onwards; then he remained in the quicker tempo, and slowed down again with the *diminuendo*, so as to be back in the broad tempo when the tonic is regained and the oboe starts its solo phrase. He invariably did this, although there is no indication of it in the score; yet I have never heard anyone else do it, not even Clemens Krauss.⁵⁶

Eine für Strauss offenbar selbstverständliche Differenzierung des Tempos fehlte in der gedruckten Partitur. Wurmser's Beobachtung, dass Strauss die fragliche Stelle immer in gleicher Weise gestaltete, legt den Schluss nahe, dass Strauss niemals ad hoc interpretierte. Vielmehr empfand er seine Gestaltungsweise als gültig. Warum er jedoch, etwa im Zuge einer Neuauflage, keine zusätzlichen Hinweise in die Partitur eintragen ließ, bleibt unklar. Vielleicht erwartete er von einem verständigen Dirigenten, dass er die Logik dieser beabsichtigten Tempoarchitektur selbst erkennen würde.

Zwei weitere Beispiele illustrieren, dass gewisse Komponisten die Tempogestaltung ungern in der gedruckten Partitur vorschreiben wollten, sondern Metronomangaben separat vermittelten. Dies war bei Jean Sibelius der Fall, der im Jahre 1943 die Metronomzahlen einer Beschleunigung⁵⁷ im 1. Satz seiner *5. Symphonie* (1915–19) in der finnischen Zeitschrift *Musiikkiteio* publizierte, aber vier Jahre zuvor (1939) nicht in die von Julia A. Burt revidierte Ausgabe eintragen ließ.⁵⁸

Sibelius ging davon aus, dass der Dirigent intuitiv die musikalische Situation verstehen und die Bandbreite der Tempowahl richtig ausgestalten würde.

Das letzte Beispiel betrifft das *Konzert* für Streichorchester op. 50 des Schweizer Komponisten Willy Burkhard.⁵⁹ Im Auftrag von Paul Sacher verfasste Burkhard 1937 dieses betont neobarocke Werk. Im Vorfeld der Uraufführung, die von Sacher geleitet wurde, teilte der Komponist dem Dirigenten eine Fülle von Gedanken zur Tempogestaltung sowie zur »Charakterisierung« des 1. bis 3. Satzes mit.

56 Wurmser 1964, 8.

57 Philip 1992, 11.

58 Cherniavsky 1950, 55; daraus die Abbildung 5.

59 Siehe dazu: Näf 2018, 139–169.

Fifth Symphony

Tempo molto moderato	..	♩.	=	66
Largamente (p. 25)	..	♩.	=	63
Allegro moderato				
(p. 30) ..	♩.	=	80	gradually
D (p. 39) ..	♩.	=	96	until
K (p. 49) ..	♩.	=	104	—next
M (p. 52) ..	♩.	=	112	—tempo
N (p. 54) ..	♩.	=	126	—
Presto (p. 60)	♩.	= 138
Andante mosso	♩	= 80
Allegro	♩	= 160

Abbildung 5: Tempogestaltung in Jean Sibelius' 5. Symphonie.

Interessant ist die Tatsache, dass Burkhard in der Partitur folgende Angaben macht: »[Viertel] zwischen 108 und 124«.

Burkhard bot dem Interpreten in der Partitur also eine beträchtliche Bandbreite an, innerhalb derer das Tempo fluktuieren sollte. Welches spezifische Tempo an welcher Stelle gewählt werden soll, vermerkte er in der Partitur aber nicht. In der besagten Korrespondenz zwischen Burkhard und Sacher ging nun aber Burkhard, sozusagen im Rahmen einer ›privaten‹ Äußerung, am 20. November 1937, ausführlich auf eine mögliche Binnengestaltung des Tempos ein:

Bei der Metronomisierung habe ich soviel Spielraum gelassen, weil trotz im allgemeinen straffer Temponahme doch nicht alles gleich sein kann. Der Anfang wird an der oberen Grenze sein. Vor [4] Beruhigung (ad lib unmerklich schon früher als bei ‚poco rit‘!) | Von [4] an also non troppo allegro (also vielleicht etwa 108) – Von [9] an eher wieder etwas vorwärts; nur würde ich dann beim Bass-Einsatz vor [10] wieder etwas ruhiger anfangen (vielleicht sogar noch langsamer als 108), um dann von [11] an ganz allmählich zugleich mit cresc schneller zu werden bis zur oberen Grenze; diese obere Grenze wird erst etwa im 4. Takt nach [14] erreicht nach einem Stillstand des acceler zwischen [13] und [14] (diese letzten 4 Takte mit deutlichem acceler); hingegen bei [15] wieder eher etwas breiter; um dem Bass das nötige Gewicht zu geben. 3 Takte vor [16] vorwärts. 1 1/2 Takte vor [17] ist anstatt a tempo auch acceler denkbar. Von [17] an wieder obere Grenze.⁶⁰

60 Brief von Willy Burkhard an Paul Sacher vom 20. November 1937, CH-Bps, Sammlung Willy Burkhard.

80

(♩ = ♩)
Allegro moderato (ma poco a poco stretto).

Fl. I. *mf cresc. f mp*

Ob. *mf cresc. f mp*

Claz. *mf cresc. f mp*

Fag. *f dim. molto p*

Cor. *poco f mp*

Tr. *mp marc. mp mezzo*

Trb. *p dim. pp*

Timp. *pp*

I. *dim. mp*

VI. *dim. mp*

V. *dim. mp*

Vcl. *dim. mp*

U.-B. *dim. mp*

Abbildung 6: Jean Sibelius, 5. Symphonie Es-Dur op. 82 (1915–19), 1. Satz, S. 30.

Paul Sacher freundschaftlich zugeeignet

Konzert

Willy Burkhard, op. 50

Allegro (♩ zwischen 108 und 124) **I**

Violinen I *poco f*

Violinen II *poco f*

Bratschen *poco f*

Violoncelle *poco f*

Kontrabässe *poco f*

1

Viol. I

Viol. II

Br.

Vel.

Kb.

Abbildung 7: Willy Burkhard, Konzert für Streichorchester op. 50, 1. Satz: Allegro, T. 1–7.

Um aber zu verdeutlichen, dass selbst diese Vorschläge keineswegs bindend seien, also keineswegs telquel übernommen werden sollten, ergänzte er in einem Nachsatz zu seinen detaillierten Anweisungen:

Diese Angaben durfte ich unmöglich in die Partitur eintragen. Erstens sind sie nicht unbedingt verbindlich; zweitens soll der Hörer der Temposchwankungen kaum bewusst werden. Du wirst mich sicher verstehen.⁶¹

61 Ebd.

Offensichtlich wollte Burkhard eine Übernotation vermeiden und dem Interpreten genug Freiheiten für eine eigene, ebenfalls plausible Gestaltung des Tempos ermöglichen.

4.

Handelt es sich in den meisten der eben angeführten Fälle – um in der Begrifflichkeit unseres Titels zu bleiben – um Spielarten bewusster und gewollter Unternotation, also um die Festlegung lediglich einer Werkstruktur im Hinblick auf eine je eigene Re-Kreation durch Interpretinnen und Interpreten, so könnte man im Falle einer bereits aufgezeichneten Spielfassung von einer bestimmten Art von Übernotation sprechen, weil hier die Anforderung an die Spielenden, selbst Mitautoren zu werden, entfällt. Im Gegensatz zu beabsichtigter Unternotation sind Erscheinungsweisen der Übernotation in der Musik vor 1900⁶² bei weitem seltener anzutreffen. Sie betreffen in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts Festlegungen von konkreten Spiel- oder Singfassungen von Stücken oder Abschnitten daraus, in denen das normalerweise geforderte Improvisatorische bereits schriftlich niedergelegt erscheint, demnach eine zusätzliche Veränderung des melodischen und/oder rhythmischen Verlaufs entbehrlich ist. Tom Beghin hat nachgewiesen, dass in gewissen Klaviersonatensätzen von Joseph Haydn, in denen beide Teile, vor und nach dem Doppelstrich, gemäß dem jeweiligen Notentext wie auch basierend auf der Tradition der Gattung wiederholt werden müssen, nicht – wie gewöhnlich – eine Rohfassung notiert ist, die von den Spielenden in unterschiedlichen Weisen angereichert werden sollten, zumindest im zweiten Durchgang, sondern dass Haydn die bereits verzierte und gelegentlich erweiterte Aufführungsweise in seiner Notation angedeutet hat.⁶³ Die Aufgabe kundiger Interpreten und Interpretinnen besteht also darin, jeweils im ersten Durchgang durch einen der beiden Teile dessen mutmaßliche, ursprünglich einfachere Version zu rekonstruieren, also vom bestehenden Übernotierten zu abstrahieren. Ein ähnliches Verfahren könnte auch in augen-

62 Diese Grenze ergibt sich einerseits aus Max Regers Versuchen, in seiner Orgelmusik mittels zahlreich und fein abgestuften Anweisungen die neuesten baulichen Errungenschaften des Instruments einzubeziehen, um der Starre des Orgelklanges entgegenzuwirken, andererseits aus den Bemühungen der betreffenden Komponisten, in ihren dodekaphonen Kompositionen unterschiedlich gewichtige Schichten mittels zusätzlicher Bezeichnungen voneinander abzuheben.

63 Dargelegt anhand des Kopfsatzes von Joseph Haydns Sonate E-Dur Hob. XVI: 22, Beghin 2015, 67–71.

scheinlich reich verzierten langsamen Sätzen hochbarocker Sonaten- und Konzertsätze erforderlich sein. Gerade die für die damalige Praxis so instruktiven »Sonaten mit veränderten Reprisen« von Carl Philipp Emanuel Bach⁶⁴ erbringen den Nachweis, dass der jeweils zweite Durchgang durch einen Teil oder Abschnitt nicht stets angereichert sein muss, sondern durchaus Reduktionen gegenüber der vorangegangenen ersten Darstellung einer Komposition aufweisen darf.

An dieser Stelle ist nochmals auf die im Titel gewählte Begrifflichkeit zurückzukommen. Spätestens nach den in Abschnitt 3 behandelten Beispielen aus dem 20. Jahrhundert ist deutlich geworden, dass es sich bei Unter- und Übernotation um mögliche Arbeitshypothesen aus der Sicht der Interpretinnen und Interpreten handelt, die aber aus der Sicht der Komponistinnen und Komponisten entweder gar nicht bestanden haben oder bewusst hintergangen worden sind. Die Schöpfer musikalischer Werke waren also nicht etwa taub für die Anliegen damaliger Musiker, sondern eröffneten dort Freiräume, wo sie diese für nötig, genauere Spezifikationen aber für kontraproduktiv hielten. Insofern löst sich bei genauerem Hinsehen die Dichotomie von Unter- und Übernotation unter einer umfassenderen Perspektive von selbst auf.

Im Extremfall könnte eine umsichtige Interpretation auch bedeuten, sich gelegentlich gegen das Notierte zu entscheiden. Was von einem Komponisten oder einer Editorin vorgelegt worden ist, genügt nur gewissen unter einer größeren Zahl von Kriterien. So ist es die Aufgabe etwa eines Herausgebers, eine Werkfassung vorzulegen, die auf den vorhandenen Quellen basiert. Erscheint diese heutigen Interpretierenden als widersinnig oder inkonsequent, so werden in aller Regel Komponist oder Editor dafür verantwortlich gemacht. Dahinter steckt wiederum ein allzu großes Vertrauen in das Geschriebene. Eine Interpretation, die ihren Namen verdiente, müsste aber darin bestehen, sich mit den Gründen für den angeblichen Mangel in der Aufzeichnung zu befassen und allenfalls eine eigene, dem Vorliegenden widersprechende Konsequenz daraus zu ziehen.

5.

Schließlich sei in einem abschließenden Teil unseres Beitrags auf einen Spezialfall hingewiesen, der eigentlich so ungewöhnlich auch wieder nicht ist, ja angesichts der heute noch weit verbreiteten Notationsgläubigkeit eigentlich eher den Nor-

64 Bach 1760.

malfall darstellt. »Schönes Spiel« besteht ja laut einer Autorität wie Louis Spohr darin, zusätzlich zum »richtigen Vortrag« (also Intonation, Rhythmus, einheitliches Tempo, Befolgung von Dynamikbezeichnungen, Stricharten, Bindungen, Verzierungen etc.) auch »feine Schattierungen«, »künstliche Applicaturen«, Ton- und Tempomodifikationen einzubeziehen.⁶⁵ In den allermeisten Situationen des Musikmachens ist also eine Differenzierung gefragt, welche das Notierte modifiziert. Umgekehrt ausgedrückt: Eine Wiedergabe des Notentextes ohne Zusatz, ohne Abstufung, ohne Eingriffe, also ohne ohrenscheinliche Involviertheit des oder der Spielenden müsste durch alle Netze einer Jurybewertung fallen. In jedem Fall, sowohl bei der Berücksichtigung anscheinender Über- wie Unternotation, ist – wie gesehen – die Kenntnis der Konventionen und die Einsicht in die Bedeutung musikalischer Sachverhalte und Relationen unerlässlich.

Gibt es aber auch Konventionen, denen zufolge nicht mehr und nicht weniger als die akustische Umsetzung einzig des Notierten am Platz wäre, d.h. in denen der Rekurs auf die normalerweise vermittelten zahlreichen Konventionen additiver oder subtraktiver Gestaltung als etwas gegenüber den Gepflogenheiten des Komponisten Anachronistisches in die Irre führt? Zwei Phänomene stehen dabei im Vordergrund: zum einen die irrtümlich geforderte Überpunktierung im sogenannten französischen Ouvertüren-Stil, eine Erfindung von Arnold Dolmetsch, welche offensichtliche Differenzierungen der Notation in unzulässiger Weise eingeebnet und zu einer Uniformität geführt hat, welche das Zusammenklingen kleiner Notenwerte höher bewertet als deren vielschichtiges Neben- und Gegeinander.⁶⁶ Dass die Berücksichtigung des Notierten und höchstens dessen Modifikation auf der Ebene der unmessbaren Ausdrucksnuance zweckdienlicher wäre, setzt in der heutigen Aufführung dieses speziellen Repertoires nur sehr zögerlich durch.

Das andere Phänomen, auf das hier nur in groben Zügen hingewiesen werden soll, ist die bereits im 17. und 18. Jahrhundert sogenannte *Perfidia* oder *Suspensio*.⁶⁷ Darunter sind häufig rasche, spieltechnisch anspruchsvolle, von einem einheitlichen Bewegungsablauf geprägte repetitive Figurationen auf relativ stabiler harmonischer Fundierung zu verstehen, welche gewissermaßen als Inseln in größeren Satzzusammenhängen oder auch ganz für sich allein in der Musik des späten 17. bis frühen 19. Jahrhunderts nicht selten vorkommen. Zum einen sind mit

65 Spohr 1833, 195.

66 Sackmann 2000, 380–381. Siehe auch Neumann 1977, 155–85, sowie Dirst 1997, 35–44.

67 Beghin 2015, 45 sowie 67–70.

Partita III

BWV 1006

Violino

Preludio

4

piano

7

f

10

piano

13

f

piano

16

Perfidia 1

f

19

22

25

28

Ende

Abbildung 8: Johann Sebastian Bach, Partita E-Dur, BWV 1006, 1. Satz: Preludio, T. 1–30.

»Perfidia« überschriebene Notate aus der Feder von Giuseppe Torelli erhalten,⁶⁸ und zum anderen haben Lexikographen wie Sébastien de Brossard und Johann Gottfried Walther beschrieben, was es damit auf sich hat: »*Perfidia* [...]; in der Music bedeutet es so viel, als *Ostination* d.i. eine *Affection* immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen, einerley Gang, einerley Melodie, einerley Text, einerley Noten, u. s. f. zu behalten.«⁶⁹ Walther scheint angedeutet zu haben, dass nicht nur in der Komposition das Gleiche für eine gewisse Zeitstrecke beibehalten wird, sondern das Gleiche eben auch gleich ausgeführt werden sollte.

Dies würde bedeuten, dass ein Abschnitt wie die Barriolage-Partie in Bachs E-Dur-Präludium BWV 1006/1, Takte 17–28, ohne Crescendo oder Decrescendo, im Innern oder gegen Ende, vorzutragen wäre, dass der Stauungseffekt für sich selbst spricht und keiner interpretatorischen Nachhilfe im Sinne zusätzlicher Nuancierung bedarf, ja dass die Insistenz mehrfacher gleichartiger Wiederholung viel stärker wirkt als deren tautologische Ausgestaltung mit dynamischen oder agogischen Mitteln.⁷⁰ Hier ist also ausnahmsweise nichts über- und nichts unternotiert, sondern die gewissermaßen objektive Wiedergabe des vorliegenden Notentextes gefordert.

Die Musiktheorie als Disziplin müsste sich in ihren Analysen vermehrt um solche Aufführungs-, Denk- und Lesekonventionen – metaphorisch ausgedrückt: um Unter- wie Übernotation oder deren Absenz – kümmern, um zu einem adäquaten Verständnis älterer Musik zu gelangen und dieses schließlich auch der pädagogischen Praxis zur Verfügung zu stellen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1978), »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren«, in: *Musikalische Schriften I–III* (Gesammelte Schriften, Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp, 649–664.
- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt: Suhrkamp.
- Auer, Leopold (1921), *Violin Playing As I Teach It*, New York: Frederick Strokes.

68 Giegling 1974, 89–91.

69 Walther 1732, 472. Walthers Eintrag ist eine fast wörtliche Übersetzung von Sébastien de Brossards Beschreibung der »Perfidie« in seinem *Dictionnaire de musique*, Brossard 1705, 77.

70 Sackmann 2023.

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1760), *Six sonates pour le Clavecin avec des reprises variées* (Wq 50), Berlin: George Louis Winter, Faksimile, hg. von Jason B. Grant, Los Altos: The Packard Humanities Institute 2019.
- Bach, Johann Sebastian (1959), *Clavier-Büchlein vor [sic] Wilhelm Friedemann Bach*, Faksimile, hg. von Ralph Kirkpatrick, New Haven: Yale University Press.
- Beghin, Tom (2015), *The Virtual Haydn. Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist*, Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226195353.001.0001>
- Biesenbender, Volker (2005), *Aufforderung zum Tanz, oder, Was hat klassische Musik eigentlich mit Improvisieren zu tun? Sieben Variationen über ein brennendes Thema: Vorträge und Essays*, Aarau: Nepomuk.
- Braun, Werner (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 2. Teil: *Von Calvisius bis Mattheson*, (Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/II), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Brossard, Sébastien de (1705), *Dictionnaire de musique*, Paris: Christophe Ballard, Reprint der 2. Auflage, hg. von Harald Heckmann, Hilversum: Frits Knuf 1965.
- Brown, Clive (2015), »Tempo rubato und rhythmische Flexibilität«, in: *Brahms. Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, hg. von Clive Brown, Neal Peres Da Costa und Kate Bennett Wadsworth, Kassel: Bärenreiter, 35–39 (in englischer Sprache: 3–6).
- Celestini, Federico / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek (2020), »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, hg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer, Paderborn: Wilhelm Fink. <https://doi.org/10.30965/9783846763537>
- Cherniavsky, David (1950), »Sibelius's Tempo Corrections«, in: *Music & Letters* 31, 53–55. <https://doi.org/10.1093/ml/XXXI.1.53>
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001>
- Cox, Frank (2002), »Notes Toward a Performance Practice for Complex Music«, in: *Polyphony and Complexity*, Hofheim: Wolke, 7–132; deutsch: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, hg. von Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox und Wolfram Schurig, Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Czerny, Carl (1839), *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op.500, Wien: A. Diabelli u. Comp., Reprint, hg. von Ulrich Mahlert, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991.
- Davies, Fanny (1929), »Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter«, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. 1, hg. von Walter Willson Cobbett, Oxford: Oxford University Press, 182–184.
- Dirst, Matthew (1997), »Bach's French Overtures and the Politics of Overdotting«, in: *Early Music* 25, 35–44.
- Erig, Richard (1979), *Italienische Diminutionen: die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze* (Prattica musicale, Bd. 1), Zürich: Amadeus.

- Finscher, Ludwig (1982), »Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten?«, in: *Musica* 36, Heft 1, 19–23.
- Giegling, Franz (1949), *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel: Bärenreiter.
- Giegling, Franz (1974), »Die ›Perfidia‹ – ein wenig beachteter Baustein barocker Gestaltung«, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 2, 89–91.
- Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett.
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt: Suhrkamp.
- Gülke, Peter (2001), »›Wo Musik ist, muß ein Dämon sein.‹ Mahler als Interpret«, in: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung Wirkung*, hg. von Renate Ulm, Kassel: Bärenreiter, 186–200.
- Hummel, Johann Nepomuk (1828), *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spielen*, Wien: Tobias Haslinger, Reprint Straubenhardt: Zimmermann 1989.
- Kaplan, Gilbert E. (1986), »How Mahler Performed His Second Symphony«, in: *The Musical Times* 127, 266–291. <https://doi.org/10.2307/965458>
- Koch, Heinrich Christoph (1802), Art. »Accent«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt, Reprint, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter 2001, 50.
- Köpp, Kai (2009), »Unterschiede zwischen Solospiel und professioneller Orchesterpraxis«, in: *Handbuch historische Orchesterpraxis: Barock, Klassik, Romantik*, hg. von Kai Köpp, Kassel: Bärenreiter, 32–41.
- Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.
- Levin, Robert D. (1992), »Improvvised embellishments in Mozart’s keyboard music«, in: *Performing Mozart’s Music (Early Music* 20), 221–233. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XX.2.221>
- Mahler, Gustav (1897), *2. Symphonie*, Leipzig: Friedrich Hofmeister.
- Mahler, Gustav (1986), *Symphony No. 2 in c minor “Resurrection”*, Faksimile, New York : Kaplan Foundation.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold, Reprint, hg. von Margarete Reimann (= Documenta musicologica, 5), Kassel: Bärenreiter 1954.
- Milsom, David (2003), *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance, 1850–1900*, Aldershot: Ashgate.
- Näf, Lukas (2018), »Strawinsky, Burkhard und die Tempogestaltung neoklassizistischer Musik. Zu Willy Burkhard’s Konzert für Streichorchester op.50«, in: *Burkhard-Interpretationen*, hg. von Dominik Sackmann, Bern: Peter Lang, 139–169.
- Nanni, Matteo (2013), »Das Bildliche der Musik: Gedanken zum iconic turn«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolas Urbanek, Stuttgart: J. B. Metzler, 203–428. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05348-0_22
- Nanni, Matteo (2015), »›Quia scribi non possunt.‹ Gedanken zur Schrift des Ephemereren«, in: *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*, hg. von Matteo Nanni, Basel: Schwabe.

- Neumann, Frederick (1977), »Facts and Fiction About Overdotting«, in: *Musical Quarterly* 63, 155–85. <https://doi.org/10.1093/mq/LXIII.2.155>
- Petri, Johann Samuel (1782), *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig: Breitkopf, Reprint der 2. Auflage, München: Katzbichler 1999.
- Philip, Robert T. (1992), *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511470271>
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß, Reprint, hg. von Hans-Peter Schmitz, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1983.
- Rampe, Siegbert (2003), »Abendmusik und Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Teil I: Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten«, in: *Schütz-Jahrbuch* 25, Kassel: Bärenreiter, 7–70. <https://doi.org/10.13141/sjb.v2003931>
- Repp, Bruno (1994), «On Determining the Basic Tempo of an Expressive Music Performance», in: *Psychology of Music* 22, 157–167. <https://doi.org/10.1177/0305735694222005>
- Riemann, Hugo (1907), *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts. Die Musica ficta – eine Ehrenrettung* (Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke, hg. von Ernst Rabich, Heft 17), Langensalza: Beyer.
- Sackmann, Dominik (1999) »Versuch einer Anweisung, Solokadenzen zu improvisieren«, in: *Vier Vorträge zur Wienerklassik*, hg. von Dominik Sackmann, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 21–80.
- Sackmann, Dominik (2000a), *Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis Violinsonaten op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der Passaggio-Choräle und der langsame Konzertsätze*, München/Salzburg: Katzbichler.
- Sackmann, Dominik (2000b), »Überpunktierung«, in: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangbild, Interpretation. Ein Handbuch*, hg. von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann, Kassel: Bärenreiter, 380–381.
- Sackmann, Dominik (2008), »Aufführungspraxis und Interpretationsgeschichte«, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen, Schliengen: Argus, 96–107.
- Sackmann, Dominik (2009), »Ornamentik und freie Improvisation«, in: *Händels Instrumentalmusik* (Das Händel-Handbuch, Band 5), hg. von Siegbert Rampe, Laaber: Laaber, 235–249.
- Sackmann, Dominik (2023), »Die *Perfidia* – ein häufiges, aber wenig beachtetes Klangflächen und Wiederholungsphänomen in der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: *Analyse und Interpretation* (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 7), hg. von Bernd Asmus, Mainz: Schott, 56–73.
- Scholz, Susanne (in Vorb.), *Instrumente, die die Welt bedeuten: Die fünf Freiburger Renaissancegeigen, ihre Relevanz für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts und daraus entstehende Konsequenzen für die Spielpraxis*, Diss. Kunstuniversität Graz. <http://www.susannescholz.com/resources/researching/doctoral-theses/Title,-Abstract-und-Lebenslauf-Susanne-Scholz.pdf> (31.8.2021)

- Spitzer, John / Neal Zaslaw (2004), *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford: Oxford University Press.
- Spohr, Louis (1833), *Violinschule*, Wien: Tobias Haslinger, Reprint München: Katzbichler 2000.
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle, Reprint, hg. von Siegbert Rampe, Kassel: Bärenreiter 1997.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: Wolfgang Deer, Reprint, hg. von Richard Schaal (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 3), Kassel: Bärenreiter 1953.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition* [Ms., 1708], hg. von Peter Benary, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- Welker, Lorenz (1903), »Alta capella« – Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 7 (1983), Winterthur: Amadeus, 119–165.
- Williams, Christopher (2016), *Tactile Paths: On and Through Notation for Improvisers*, Diss., Leiden University. <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/44989>
- Wurmser, Leo (1964), »Richard Strauss as an Opera Conductor«, in: *Music & Letters* 45, 4–15. <https://doi.org/10.1093/ml/45.1.4>

© 2023 Lukas Näf (lukas.naef@zhdk.ch, ORCID iD: 0000-0002-1240-1333), Dominik Sackmann (dominik.sackmannn@zhdk.ch, ORCID iD: 0009-0008-2052-0763)

Zürcher Hochschule der Künste [Zurich University of the Arts]

Näf, Lukas / Dominik Sackmann (2023), »Von Übernotation und Unternotation« [Of Over- and Undernotation], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2019), hg. von Philippe Kocher, 87–113. <https://doi.org/10.31751/p.258>

eingereicht / submitted: 14/08/2020

angenommen / accepted: 05/12/2020

veröffentlicht / first published: 20/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023