

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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

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

Struktur und Interpretation

Eugen d'Alberts und Heinrich Schenkers Deutungen von

*Franz Schuberts Impromptu op. 90,3 im historischen Kontext*¹

Nicholas Cook

Empirical approaches to the study of recorded performance, originally developed by psychologists and subsequently adopted by music theorists, are opening up new areas of historical study. Both psychology and music theory, however, are oriented towards general principles rather than historical contingencies; an example is Schenkerian performance pedagogy, which applies insights drawn from the work of Heinrich Schenker (1868–1935) to present-day performance. But today's performance style is quite different from that with which Schenker was familiar. Comparison of Schenker's 1925 article on Franz Schubert's *Impromptu* op. 90,3 (which includes prescriptions for performance as well as a structural analysis) with a 1905 piano roll by Eugen d'Albert, a pianist Schenker particularly admired, suggests a »rhetorical« approach fundamentally opposed to the structurally oriented approaches advocated by Schenkerian pedagogy today. It also evidences a striking disconnect between the modernist theoretical approach set out in Schenker's 1925 article and his decidedly pre-modern sense of how music should go in performance.

1. Musiktheorie, Interpretationskultur und historische Kontingenz

Zwischen der »wahrheitsgetreuen« Darstellung individueller Phänomene und ihrer Erklärung anhand allgemeiner Prinzipien herrscht eine unauflösbare Spannung. In den Geisteswissenschaften zumindest liegen die zu untersuchenden »Daten« niemals in einer derart reinen und geordneten Form vor, dass sie sich in Theorien einpassen ließen, ohne dabei graduellen Annäherungsvorgängen unterworfen zu werden. Es ist hier also stets notwendig hinter die Eigenschaften der oberflächlichen Erscheinungen zu blicken, um zu Grunde liegende Phänomene zu entdecken – und von hier aus ist es nicht mehr weit zur Behauptung, dass Beobachter Fakten stets selektiv interpretieren, um sie besser in Theorien einpassen zu können. Kurz gefasst gibt es einen permanenten Konflikt zwischen dem Wunsch zu beschreiben und dem Wunsch zu erklären. Eine der Arten musikalischer Forschung, in der sich dieser Konflikt offenbart, ist der Umgang mit Geschichte. Das eine Extrem darin bilden historische Musikwissenschaft und -kritik, in denen das Ziel verfolgt wird, die Partikularität musikalischer Praxis und Erfahrung anzuerkennen, wobei dies keineswegs in einem

1 Originaltitel: *Off the Record: Performance, History, and Musical Logic*. Die englische Fassung wird veröffentlicht in: Irène Deliege / Jane Davidson (Hrsg.), *Music and the Mind. Investigating the Functions and Processes of Music. A Book in Honour of John Sloboda*, Oxford: Oxford University Press 2010, in Vorbereitung.

theoriefreien Raum geschieht: Eine vermeintliche Kontingenz historischer Ereignisse entsteht nur vor dem Hintergrund vorausgesetzter allgemeiner Annahmen, in welche die »kontingenten« Ereignisse nicht eingepasst werden können – Annahmen, die jedoch in der Regel nicht explizit artikuliert werden. Das andere Extrem bilden jene Forschungen im Bereich der Musikpsychologie, in denen das Ziel verfolgt wird, beobachtbare Ereignisse dadurch zu erklären, dass sie auf Operationen präzise eingegrenzter Modelle reduziert werden.

Ein Beispiel für letztere, das für die folgenden Ausführungen Relevanz besitzt, ist Neil Todds Theorie der Phrasenbögen (»phrase arching«)², das die bei vielen Pianisten beobachtbare Tendenz beschreibt, in der Interpretation von Werken des Standardrepertoires im Anfangsverlauf einer Phrase schneller und lauter, im Ausgangsverlauf einer Phrase dagegen langsamer und leiser zu werden. Todd entwickelte ein mathematisches Modell, das Kurven der komponierten Phrasenstruktur verschiedenen Ebenen (z.B. allen 2-, 4-, 8- oder 16-taktigen Einheiten) zuordnete und die so erstellten Profile mit der Zeit- und Dynamikgestaltung tatsächlicher Interpretationen verglich; er verwendete die Kurvenprofile in der Folge auch um Interpretationen synthetisch zu erzeugen, und seine so erstellte Interpretation von Franz Schuberts Impromptu Ges-Dur op. 90,3 D 899 erwies sich als recht überzeugende Imitation von Einspielungen zeitgenössischer Interpreten wie Murray Perahia und Benjamin Frith. Die Gestaltung von Phrasenbögen ist für Todd der Kern expressiver Interpretation, und ihre Wahrnehmung basiert für ihn auf denselben Vorgängen wie die Selbstkörperwahrnehmung im täglichen Leben; daher, so Todd, klinge die Gestaltung der Phrasenbögen so »natürlich«.³ Der explanatorische Erfolg dieses Modells bemisst sich demnach am Ausmaß, in dem die Theorie mit den beobachtbaren Phänomenen übereinstimmt, und damit zugleich an einem Ausschließen kontingenter Faktoren wie etwa dem Geschmack und der Intention bestimmter Pianisten, der spezifischen Art des interpretierten Repertoires oder der spezifischen Umstände einer Aufführung.

Die Musiktheorie befindet sich in einer instabilen und bisweilen unbehaglichen Position zwischen den eingangs beschriebenen Extremen. Im Ausmaß, in dem sie den Wandel theoretischer Konzeptionen untersucht, sowohl in expliziter Textform als auch aus Partituren extrapoliert, ist Musiktheorie eine historische Disziplin. Auf der anderen Seite liegt die Identität der Musiktheorie als wissenschaftliches Fach in ihrem synchronischen Ansatz, in der Reduktion beobachtbarer Phänomene auf allgemeinere Prinzipien. Die resultierende Spannung lässt sich häufig unschwer aus musiktheoretischen Texten ablesen, etwa aus Edward T. Cones kleinem Buch *Musical Form and Musical Performance*, einem der grundlegenden Texte zur Theorie der musikalischen Interpretation. Cone unterscheidet hier sehr genau zwischen der Phrasenorganisation in barocker, klassischer und romantischer Musik: In diesen drei Stilen, so Cone, seien die zentralen Organisationseinheiten jeweils der Schlag, der Takt und die Viertaktphrase.⁴ Zugleich aber verzichtet Cone auf historische Differenzierung,

2 Todd, *The Dynamics of Dynamics*.

3 Ebda., S. 3549.

4 Cone, *Musical Form and Musical Performance*, Kapitel 3.

wenn er die Phrase als »microcosm of the composition«⁵ bezeichnet und sie zur Grundlage seines bekannten Ballwurf-Modells rhythmischer Struktur macht: Mit diesem Modell können Phrasen, Abschnitte und sogar ganze Werke beschrieben werden als Kombinationen eines anfänglichen betonten Schlags (/ , analog zum Werfen eines Balls), einer Phase der Bewegung (∪ , oder in akzentuierter Form –) und eines kadenziellen betonten Schlags (\ , analog zum Fangen des Balls). Cone versteht dieses Modell lediglich als Metapher, in der die Symbole musikalische Funktionen und nicht, wie bei Todd, Aspekte der musikalischen Ausführung bezeichnen.⁶ Dennoch ist Cones Modell ebenso wie Todds auf allgemeinen physikalischen Prinzipien (Gravitation) aufgebaut und impliziert so, dass das Modell einen natürlichen Ursprung hat – eine Implikation, die gerade deshalb überzeugt, da sie relativ vorsichtig formuliert ist.

Trotz dieser behutsameren Formulierung hat Cones Modell ähnliche Konsequenzen wie Todds in Bezug auf die Praxis und historische Kontingenz. Im Kern beruht es auf der Annahme, dass artikulierte Ausführung formale Struktur »ausdrückt« – eine vielsagende Formulierung, die einen Begriff für die Musiktheorie reklamiert, dem sonst wohl meist eher eine emotionale Bedeutung zugesprochen wird. Abbildung 1a zeigt, wie Cone Frédéric Chopins A-Dur-*Prélude* op. 28,7 als Folge von zwei langen Phrasen zu jeweils vier 6/4-»Hypertakten« (paarig angeordnete 3/4-Takte) analysiert: Jede der beiden Phrasen wird dabei als einfache Ballwurf-Bewegung (/ ∪ ∪ \) interpretiert. Diese Interpretation würde jedoch, so Cone, zu der Annahme eines vorzeitigen Schließens in der Mitte des Stücks führen. Es gibt daher eine übergeordnete Ebene, auf der ein Interpret das gesamte Stück als eine einzige Ballwurf-Geste projizieren sollte (Abb. 1b). Abbildung 1b zeigt dabei auch, wie diese übergeordnete Bewegung zu einer Neuinterpretation der untergeordneten Muster führt: an den Indices 4 und 5 (die hier nun, im Gegensatz zu Abbildung 1a, Hypertakte bezeichnen) wurden die Symbole \ und / nun durch Akzente (–) ersetzt, sodass die Hypertakte 1, 4, 5 und 8 nun die der Musik zu Grunde liegende melodische Bewegung h-cis-h-a nachzeichnen.

In seiner Annäherung an die Musik geht Cone nicht von einer bestimmten praktischen Interpretation aus (es sei denn freilich er analysiert implizit seine eigene Interpretation). Er vermittelt uns vielmehr, wie in der Theorie weithin üblich, wie die Musik »ist« und wie dies in einer artikulierten Ausführung ausgedrückt werden könne, etwa indem ein Zusammenhang zwischen dem Gewicht von Takten und der Agogik hergestellt wird: »the arrival of a strong measure must be heralded by careful temporal adjustment rather than by simple accentuation.«⁷ Damit ist ein klassischer musiktheoretischer Diskurs etabliert, aus dem persönlicher Geschmack oder Subjektivität rigoros ausgeklammert werden. Schlussfolgerungen für die musikalische Interpretation werden direkt aus der Analyse der Musik selbst abgeleitet: Der Handlungsspielraum eines Interpreteten beschränkt sich in dieser Sicht also darauf,

5 Ebda., S. 26.

6 »It is probably unnecessary to insist here that there is no necessary correlation between strong measures and dynamic accents. [...] Dynamic variation is only one of the means a good performer will use to indicate [...] the shape of a phrase. Subtle temporal adjustments (e.g. agogic accent and rubato) are equally at his disposal.« (Ebda., S. 31.)

7 Ebda., S. 42.

eine analytische Deutung einer anderen vorzuziehen (es gibt allerdings auch wenig Anzeichen dafür, dass Cone selbst eine solche Option einräumt). Ein solcher *struktureller Interpretationsansatz*, der partiturbasierte Analyse direkt auf die Aufführungspraxis überträgt, gibt der Kreativität der Ausführenden keinen Raum. In letzter Konsequenz, so scheint es, besteht nach dieser Auffassung die Aufgabe des Interpreten darin, eine in der Partitur verkörperte Struktur dem Publikum zu vermitteln. Dass Cone eine solche Position vertreten und sie auf die musiktheoretische Subdisziplin der Interpretationsanalyse übertragen haben könnte, verwundert wenig, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Cone selbst ein aktiver und versierter Komponist war.

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's *Prélude A-Dur op. 28, No. 7*. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics 'p dolce'. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 7, and the second system starts at measure 8. Below the notes, there are annotations: 'Red' and '*' symbols, which correspond to the structural analysis diagrams shown below the score.

(a) mm. 1-2 3-4 5-6 7-8 9-10 11-12 13-14 15-16

(b) 1 2 3 4 5 6 7 8

Abbildung 1: Frédéric Chopin, *Prélude A-Dur op. 28,7* und die Analyse dieses Werks in Cone, *Musical Form and Musical Performance*, S. 41f.

Es ist nicht schwer, in Cones Hervorhebung der h-cis-h-a-Bewegung in Chopins *Prélude* die schlichte Form einer Schenkerianischen Analyse zu erkennen (der zu Grunde liegende modellhafte Linienzug wäre $\hat{2}-N-\hat{2}-\hat{1}$ oder, für orthodoxe Schenkerianer, $[\hat{3}]-\hat{2}-N-\hat{2}-\hat{1}$). Und tatsächlich ist der strukturelle Interpretationsansatz in seiner Schenkerianischen Form heute am einflussreichsten. »Top-down-Analysen« – Analysen, die von einer synoptischen Darstellung des Ganzen zu einer Differenzierung immer feinerer Schichten fortschreiten – vermitteln darin ein Bild von Musik als einer komplex verzahnten Struktur, das dann auf die Aufführungspraxis übertragen wird, zum Großteil mit Bezug auf jene Prinzipien, die Schenker in seinem unvollendeten Buch *Die Kunst des Vortrags* beschrieb, an dem er um 1911 intensiv

arbeitete (siehe 3.). Ebenso wie bei Cone rechnet diese Übertragung von struktureller Analyse auf den musikalischen Vortrag nicht mit einer aktiven Interpretenrolle: Einer von Schenkers Leitsätzen war »Keine ›Auffassung!‹⁸, womit gemeint war, es könne nur *ein* korrektes analytisches Verstehen eines Werks geben, selbst wenn Schenker zugestand, dass eine Vielfalt technischer Mittel verfügbar sei, um dieses Verstehen in einer Aufführung zu vermitteln und dass eben darin die Freiheit des Interpreten liege. (So gesehen kann die Ausführung von Musik Kunstfertigkeit beinhalten, nicht jedoch Kreativität.) Ebenso wenig Raum ließ Schenkers Ansatz historischer Kontingenz: In Leibnizscher Manier insistierte er auf der Überzeitlichkeit musikalischer Ideen und kritisierte den Klaviervirtuosen und Herausgeber Hans von Bülow für seine Versuche, Clavichord-Musik des 18. Jahrhunderts für das moderne Klavier zu adaptieren (Schenker beklagte, dass solche Adaptionen von einem »historische[m] Standpunkt [...] verquickt mit Wohlwollen und Bedauern«⁹ zeugten).

Das ist Musiktheorie gestützt durch die ganze Palette des deutschen Idealismus und seine Institutionalisierung als eine Hauptströmung in der heutigen Interpretenausbildung ist ein paradoxes Zeugnis der Unvorhersehbarkeit historischer Kontingenz. (Es mag freilich dagegen gehalten werden, dass im Kontext der institutionalisierten Musikausbildung Relativismus, sei er historisch oder anders begründet, schlicht fehl am Platz sei.) Hier soll es jedoch nun um die Frage des Stils im engeren Sinn gehen. Schenkerianische Interpretenausbildung deutet die aus Schenkers Schriften abgeleiteten Prinzipien im Kontext musikalischer Interpretation an der Wende zum 21. Jahrhundert – einer Interpretationskultur also, die stilistisch auf der Moderne nach 1945 aufbaut. Und hier treffen wir auf ein anderes und schärferes Paradox, denn dieser Interpretationsstil, auf den die gegenwärtige Schenkerianische Pädagogik zielt, ist von den zu Schenkers Zeiten dominierenden Interpretationsstilen grundverschieden, besonders von jenem im Wien der 1890er Jahre, wo Schenker offenbar die musikalischen Empfindungen entwickelte, an denen er sein ganzes restliches Leben festhielt.¹⁰ Im Folgenden soll nun, mit Schuberts Impromptu op. 90,3 als Fallbeispiel, eine Begegnung herbeigeführt werden zwischen einem Text Schenkers zur musikalischen Interpretation und zwei Einspielungen aus Schenkers Zeit, davon eine von einem Interpreten, den Schenker bewunderte. Meine Absicht dabei ist es, den eingangs beschriebenen strukturellen Interpretationsansatz in seinen historischen Kontext zu stellen und damit zu zeigen, dass vermeintlich überzeitliche musiktheoretische oder psychologische Prinzipien in Wirklichkeit Ausdruck spezifischer stilistischer Vorlieben sind und als solche historisch kontingent. Einfacher ausgedrückt geht es darum zu zeigen, dass in Interpretationsanalysen der Drang zu erklären vielfach den Drang zu beschreiben überwältigt hat.

8 Schenker, *Entwurf einer ›Lehre vom Vortrag‹* (Typoskript), zit. nach Rothstein, *Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas*, S. 10.

9 Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, S. 6.

10 Vgl. Cook, *The Schenker Project*.

2. Grenzen des strukturellen Interpretationsansatzes: Eugen d'Alberts Deutung von Schuberts op. 90,3

In der Mitte der 1890er Jahre war Schenker als profilierter Kritiker und unbedeutender Komponist und Interpret am direktesten im Wiener Konzertleben involviert. Einer der Interpreten, die er zu dieser Zeit am meisten bewunderte, war Eugen d'Albert (1864–1932), ein in Glasgow geborener Pianist und Komponist, der 1881 zum Studium nach Wien gekommen war und sich in der Folge als »adoptierter« deutscher Musiker betrachtete. 1894 veröffentlichte Schenker einen lobenden Artikel über ihn und führte d'Albert auf der Liste herausragender Musiker an, die er 1895 und 1896 erstellte¹¹; sein Lob ließ später deutlich nach (das aber war ein Muster, dem Schenker häufig folgte). D'Albert hinterließ eine Reihe von Einspielungen sowohl in Form von Klavierrollen als auch von Grammophonplatten, unter ihnen eine Klavierrolle mit einer Interpretation von Schuberts Impromptu op. 90,3. Wir wissen von Paul Roës, dass dies eine von d'Alberts Lieblingszugaben war¹² (möglicherweise ist es zu bedauern, dass es sich bei den meisten der frühen Klavieraufnahmen um Zugaben handelt), und d'Albert spielte es in Liszts Ausgabe, transponiert nach G-Dur und mit Oktavverdopplung der Melodiestimme im Schlussabschnitt. Die Rolle wurde am 19. Mai 1905 mit dem fabrikneuen Welte Mignon Reproduktionssystem gestanzt und als Welte 422 katalogisiert.

Es handelt sich dabei um eines der wenigen Reproduktionssysteme, die exakte Zeitinformationen liefern; die dynamische Information dagegen ist lediglich approximativ, da es nur je eine Pumpe für die obere und für die untere Hälfte der Tastatur gab. (Unter diesen Voraussetzungen sind die wiedergegebenen Dynamikstufen erstaunlich überzeugend, auch wenn sie bei unterschiedlichen Transfers voneinander abzuweichen scheinen.) Obwohl die meisten Welte-Rollen später nachträglich editiert wurden, wobei (dem Pianisten bei der Einspielung unterlaufene) Fehler manuell korrigiert werden konnten, scheint das nicht für solche frühen Beispiele zu gelten, in denen derartige Fehler beibehalten wurden.¹³ Es scheint mithin plausibel, davon auszugehen, dass diese Rolle, die mittlerweile auf zwei kommerziellen Tonträgern erhältlich ist¹⁴, eine hinreichend verlässliche Einsicht in d'Alberts Spielweise in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erlaubt. Besonders wertvoll wird sie in unserem Kontext durch die Tatsache, dass Schuberts op. 90,3 eines der wenigen Stücke ist, zu denen Schenker detaillierte Anweisungen zur Interpretation veröffentlichte, wenn auch erst zwei Jahrzehnte später: Sein Artikel über Schuberts op. 90,3 erschien im Jahr 1925¹⁵ in der letzten Ausgabe seiner Zeitschrift *Der Tonwille*. Schenker gründete seine Analyse auf die Ausgaben des Impromptus, die zu seiner Zeit

11 Vgl. Schenker, *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker*, S. 117–121, 130, 326.

12 Vgl. Roës, *Music, the Mystery and the Reality*.

13 Details zum Aufnahmevorgang des Welte Mignon-Systems finden sich unter: http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm (letzter Aufruf 13.05.2010). Die Diskussionen, die ich zu diesem Thema mit Denis Hall führen durfte, haben mir ein vertieftes Verständnis dieses Vorgangs ermöglicht.

14 Vgl. Diskografie. Die folgende Diskussion basiert auf dem Dal Segno-Transfer von 2008.

15 Schenker, *Schubert: Quatre Impromptus, op. 90, Nr. 3*. Der Artikel erschien *nicht* im Jahr 1924, dem auf der Ausgabe genannten Datum (vgl. Drabkin/Bent in: Schenker, *Der Tonwille: Pamphlets*, S. v).

verfügbar waren: in G-Dur und im 2/2- (statt im 4/2-) Takt, auch wenn er die Abweichungen von Schuberts Original registrierte und beklagte. Neben den Anweisungen für die Interpretation enthält der Artikel auch eine mit Hilfe der von Schenker zu dieser Zeit neu entwickelten grafischen Technik erstellte Analyse, was es uns also erlaubt drei unterschiedliche Quellen zu triangulieren: Schenkers Analyse, seine detaillierten Hinweise zur Aufführung der Musik und die Aufnahme eines Pianisten, der – zumindest vorübergehend – zu den von Schenker favorisierten Interpreten zählte.

Wie soll man nun d’Alberts Interpretation von Schuberts op. 90,3 beschreiben? Modifikationen des Tempos sind ein ausgesprochen salientes Charakteristikum nicht nur in d’Alberts Spielweise, sondern auch für das Spiel von Schuberts Impromptu allgemein, denn sie lassen sich anhand der Gestaltung der durchlaufenden, konstanten Achtelbewegungen besonders gut nachvollziehen, sodass eine konventionelle Tempokurve hier aussagekräftiger in Bezug auf d’Alberts Spiel ist als es bei anderen Stücken der Fall wäre. In Abbildung 3 erscheinen langsamere Tempi, d.h. Takteinheiten mit längerer Dauer, oben, da so dieselbe Gravitationsmetapher impliziert wird wie in Cones Ballwurf. Ein grundlegendes Mittel, mit dem d’Albert seine Interpretation gestaltet, sind starke rallentandi, die auf besondere Ausdruckspunkte hinzielen. Von Takt 5 (entsprechend Takt 3/erste Hälfte in modernen Ausgaben) an

Abbildung 2: Schubert, Impromptu op. 90,3, Bearbeitung von Franz Liszt, T. 1–16.

scheint es, als würde sich d'Albert bergauf schleppen, verlangsamt bis zu den Vierteln in Takt 6, danach wieder etwas Tempo gewinnend, um in Takt 7 erneut zu verlangsamen: Resultat ist ein Akzent auf dem a^1 der Melodie in Takt 8 (hier und im Folgenden beziehe ich mich stets auf die G-Dur-Fassung, vgl. Abb. 2), das den Scheitelpunkt dieser Geste markiert. Wenn meine Beschreibung auch anhand der Kurve in Abbildung 3 nachvollzogen werden kann, so wird die Metaphorik doch noch weit lebendiger, wenn die Kurve in eine Visualisierungs-Playback-Software wie Sonic Visualizer integriert wird (Abb. 4).¹⁶

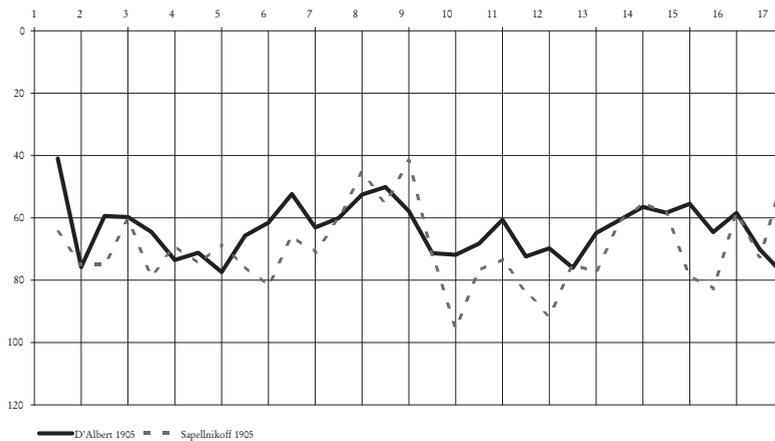


Abbildung 3: Diagramm T. 1–16 (basierend auf 2/2-Takt), Tempokurven (gemessen in Schlägen pro Sekunde pro Halbe Note) von Eugen d'Alberts und Vassili Sapelnikoffs Klavierrollen (1905). Darstellung der Werte jeweils am Ende des Schlags.

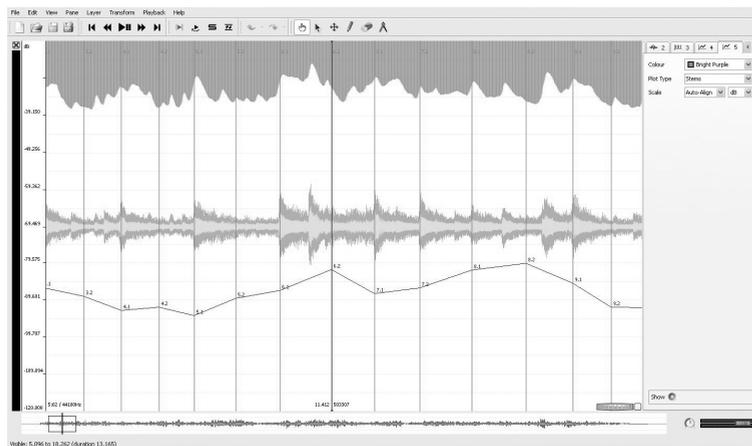


Abbildung 4: Sonic Visualizer screenshot der Takte 3–9 in der Interpretation d'Alberts. Die vertikalen Linien bezeichnen Halbtakte, die zusätzlich numerisch markiert sind (3.1, 3.2, 4.1 etc.). Die Kurve bezeichnet die Dauer von Halben Noten (d.h. je höher ein Punkt auf der Kurve liegt, desto länger die Dauer). Die Kontur darüber stellt die Dynamik dar (größere Amplitude bezeichnet lautere Dynamik). Aufgrund der Klavierrollen-Technologie kann es bei der Darstellung der Dynamik allerdings zu Fehlern kommen.

16 Vgl. <http://www.sonicvisualiser.org> (letzter Aufruf 13.05.2010).

Auf Grundlage der Gravitationsmetapher ist es möglich, einige Aspekte des so entstehenden Effekts durch eine Übernahme und Anpassung der analytischen Symbole zu vermitteln, die Cone zur Ausarbeitung seines Ballwurf-Modells entwickelte. In Abbildung 5 bezeichnet das Symbol »/« Prozesse, die Akzentuierung hervorbringen (im Allgemeinen ist dies ein *rallentando*, auch wenn sich das Symbol prinzipiell auf eine Funktion und nicht auf einen Parameter bezieht), während \ den Punkt bezeichnet, an dem der Akzent nachlässt und ausschwingt. In Takt 8 ist es, als würde ein Schalter umgelegt: Die Spannung, die im vorausgehenden *rallentando* angesammelt wurde, wird freigesetzt und d'Albert läuft sozusagen frei durch den Beginn der anschließenden Phrase, wobei der nächste Spannungsaufbau erst mit Takt 10 beginnt. Der Akzent in Takt 8 hat also keine Dauer – die Entladung erfolgt unmittelbar –, es finden sich aber auch Fälle, wo der Akzent mit einer Gruppe von Noten zusammenfällt und somit eine Dauer hat: Dies trifft etwa für die Viertel in Takt 6 zu, wo die Akzentuierung prolongiert wird statt unmittelbar die Spannung zu lösen, was in Abbildung 5 durch ein anderes Symbol (»-«) dargestellt ist. D'Alberts Art diese Viertel zu spielen als ob zusätzliche Zeit für die dichteren Notenwerte geschaffen würde war hinreichend eigenwillig, um von seinen Zeitgenossen kommentiert zu werden: »he played the eighth notes of the melody relatively slower than the quarter notes, thus giving to that long melodic line a superhuman tranquility«.¹⁷

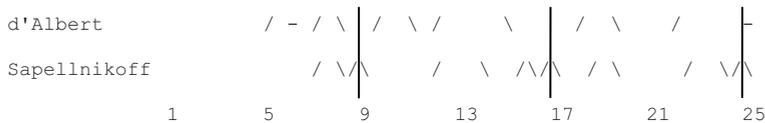


Abbildung 5: Schubert, Impromptu op. 90,3, T. 1-25: Analyse von d'Alberts und Sapellnikoffs Klavierrollen (1905).

Interpretatorische Qualitäten treten im Vergleich besonders plastisch hervor und tatsächlich existiert eine zweite Welte-Rolle von Schuberts op. 90,3 aus demselben Jahr, 1905, eingespielt vom russischen Pianisten und Czajkovski-Vertrauten Vassili Sapellnikoff (1868–1941)¹⁸: Sie wurde am 1. Dezember gestanzt, etwas über sechs Monate nach d'Alberts. (Darin liegt keine bloße Koinzidenz: In der Folge der Perfektionierung des Welte-Mignon-Mechanismus im Jahr 1904 startete die Firma ein ehrgeiziges Programm mit Aufnahmen führender Pianisten aus ganz Europa.) Wie in Abbildung 3 ersichtlich, setzt Sapellnikoff ebensoviel *Rubato* ein wie d'Albert und bewirkt gleichermaßen Akzentuierung durch *rallentando*.¹⁹ Doch er setzt dieses in einer recht unterschiedlichen Weise ein. Sapellnikoff akzentuiert etwa die kadenziellen Töne a¹ in Takt 8 und g¹ in Takt 16, beschließt also jede Phrase in einer analogen Weise. D'Alberts Ansatz ist dagegen eher bogenförmig: Wie gezeigt

17 Roës, *Music, the Mystery and the Reality*. Da es in Schuberts Impromptu keine Achtelnoten gibt, gehe ich davon aus, dass in diesem Zitat Viertel- und Halbe Noten gemeint sind.

18 Welte 950. Denis Hall stellte mir freundlicherweise einen Transfer dieser Rolle zur Verfügung.

19 Wenn die Tempodaten pro Takteinheit zum Tempodurchschnitt in Beziehung gesetzt werden, ergibt sich für Sapellnikoffs Interpretation eine Standardabweichung (die als grobes Maß für das *Rubato* angesehen werden kann), die um 6% höher liegt als in d'Alberts Interpretation.

hebt auch er das a^1 in Takt 8 hervor, am Ende der zweiten Phrase aber nicht das g^1 , sondern das vorangehende a^1 in Takt 15 – also nicht die kadenzierende Note, sondern deren Vorschlag. Auch diese Nuancierung drückt das Phrasenende aus, jedoch indirekt: Der agogische Akzent auf dem a löst einen melodischen und harmonischen Auflösungsprozess aus, mit dem Ergebnis, dass die Gestaltung der beiden Phrasenenden nicht, wie bei Sapellnikoff, analog verläuft. Ein weiteres Beispiel: Sapellnikoff artikuliert nicht nur das Ende jeder Phrase, sondern auch den Anfang der jeweils folgenden, was zu charakteristischen doppelten Spitzen in den Takten 8–9 und 16–17 führt. Im Gegensatz dazu nimmt d’Albert stets alle Betonung vom Beginn der Phrasen weg, überspielt oder »verschluckt« sie gar, wie wir in Takt 9 sehen konnten. Einzig in Takt 17 ist der Beginn der neuen Phrase leicht durch die Antizipation der rechten Hand in der linken sowie durch dynamische Hervorhebung markiert.

Obwohl d’Albert und Sapellnikoff Akzentuierung durch ähnliche Mittel erreichen, scheinen sie über die Musik unterschiedlich zu denken: Sapellnikoff reagiert in recht vorhersehbarer Manier auf Elemente der Gliederung wie den Beginn und das Ende von Phrasen, während bei d’Albert das Verhältnis von Struktur und Ausführung weniger direkt ist. Der nächste Abschnitt bietet im Allgemeinen dasselbe Bild (Abb. 6 und 7). Zwar markieren sowohl d’Albert als auch Sapellnikoff das kadenzierende g in den Takten 31 und 47, und in Takt 33 markiert d’Albert den Phrasenbeginn sogar deutlicher als Sapellnikoff. Aber an anderen Stellen ist es stets Sapellnikoff, der direkter auf Gliederungselemente reagiert. Eine praktische Methode, Tempoprofile zu vergleichen, ist es, sie vektoriell aufzufassen und sie danach zu klassifizieren, ob zwischen zwei gegebenen Punkten das Profil fällt oder steigt; so betrachtet zeigen d’Albert und Sapellnikoff zwischen den Takten 18.2 und 24.2 den gleichen vektoriellen Verlauf. Damit ist das Ausmaß dargestellt, in dem leicht voneinander zu unterscheidende Interpretationen eine gemeinsame stilistische »Sprache« teilen können. Aber, wie Abbildung 7 zeigt, die Unterschiede sind hier wesentlicher als die Gemeinsamkeiten.

Sapellnikoffs Interpretation hebt die melodische und harmonische Sequenz in den Takten 17–20 und 21–24 hervor: Die Vektoren dieser beiden Bereiche sind bei ihm identisch (auch wenn ihre absoluten Werte sich deutlich unterscheiden), mit der Ausnahme eines Akzents auf dem ersten Schlag von Takt 25, durch den ein weiteres Mal eine doppelte Spitze entsteht. D’Albert dagegen gestaltet die Takte 21–24 deutlich anders als die Takte 17–20; insbesondere nimmt er, im Gegensatz zu Takt 19, alle Betonung vom Vorschlag in Takt 23 weg, sodass die Parallele zu Takt 19 gebrochen wird. Der in Takt 19 antizipierte Akzent wird hier also nach hinten verschoben, die so geschaffene Intensitätssteigerung kulminiert in einer Prolongation (bzw. einem Akzent mit Dauer) in Takt 25 (vgl. Abb. 5). Auf diese Weise bringt d’Albert einen ausgesprochen magischen Effekt hervor, oder vielleicht wäre es genauer zu sagen, dass er mit einem speziellen Effekt ein in Schuberts Partitur angelegtes expressives Potential realisiert. Denn obwohl Takt 25 in der Phrasenstruktur einen wichtigen Einschnitt bildet, entschied sich Schubert dazu, entgegen der Tonsatzkonvention nicht nur die C-Dur-Harmonie, sondern auch die Umkehrung (Grundstellung) und das Register über die Phrasengrenze hinaus beizubehalten. In der Tat ist Takt 25 also eine nahezu exakte Wiederholung von Takt 24 – ein auditorisches Oxymoron,

17
 21
 25
 30
 35
 40
 45

pp
cresc.
dim.
pp
dim.
pp
dim.

13
 18
 24
 31
 38
 45
 54
 61
 68
 75
 82
 89
 96
 103
 110
 117
 124
 131

Abbildung 6: Schubert, Impromptu op. 90,3, Bearbeitung von Franz Liszt, T. 17-47.

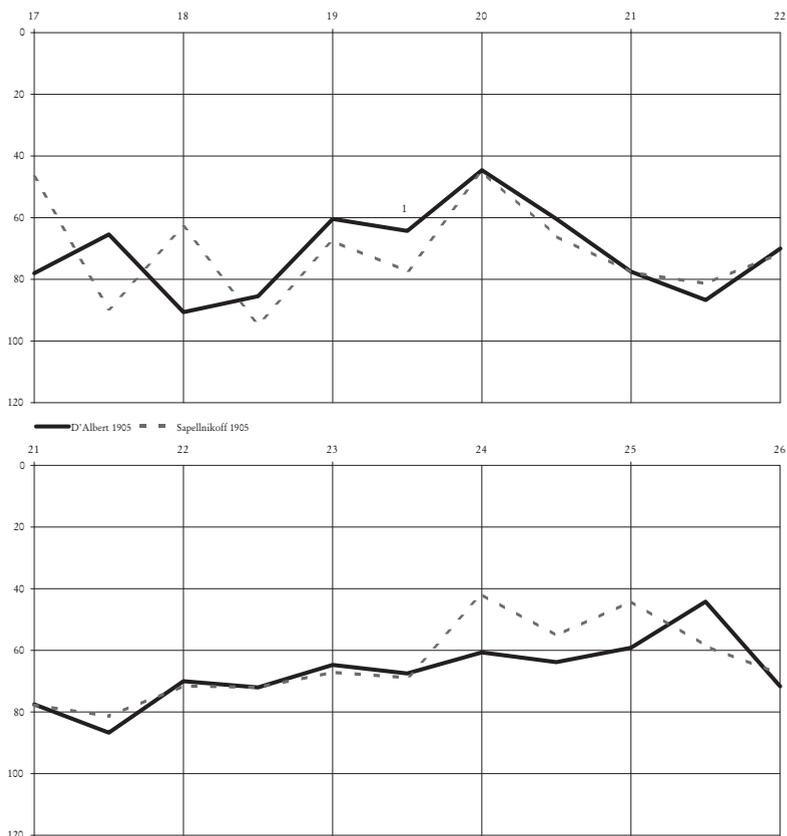


Abbildung 7: Diagramm T. 17–25 (basierend auf 2/2-Takt), Tempokurven (gemessen in Schlägen pro Sekunde pro Halbe Note) von Eugen d’Alberts und Vassili Sapellnikoffs Klavierrollen (1905). Darstellung der Werte jeweils am Ende des Schlags.

ein Effekt erfüllter Leere. Indem er Tempomodifikation einsetzt, um diesem Punkt zusätzliches Gewicht zu verleihen, erweitert d’Albert diesen Effekt entscheidend und seine Achtelbewegung zögert hier deutlich hörbar, als ob die Zeit für einen Moment still zu stehen schiene. Dies ist ein für d’Alberts Pianistik höchst charakteristischer Effekt, der um nichts weniger poetisch ist, nur weil man nicht exakt in Worte fassen kann, was er bedeutet. Was man jedoch mit Sicherheit sagen kann ist, dass er quer zu den Idealen artikulierter Interpretation der Moderne nach 1945 steht.

Umgekehrt wäre es aber unangebracht, Sapellnikoff als eine Art Proto-Modernisten auszugeben: Seine Tendenz, Elemente der musikalischen Gliederung zu markieren, wird durch eine »Sprache« des Rubato ausgedrückt, die schon den Ersten Weltkrieg kaum überlebte und umso weniger den Zweiten. Der Kontrast zwischen diesen beiden Pianisten am Beginn des 20. Jahrhunderts wirft jedoch ein deutliches Licht auf das Ausmaß, in dem d’Albert Struktur, wie sie ein Analytiker sehen mag, unterläuft oder schlicht ignoriert. Ein Vergleich der Abbildungen 1 und 5 kann diese These stützen: Für Cone ist Struktur der wichtigste Ort musikalischer Kohärenz und Abbildung 1 somit selbstexplanatorisch. Sie ist eine Darstellung musikalischer Logik und man mag davon ausgehen, dass sie jeder denkbaren aufführungsprakti-

schen Interpretation zu Grunde liege. Abbildung 5 dagegen ergibt für sich genommen eigentlich keinen »Sinn«: Sie ist rein deskriptiv, eine Begleiterscheinung von Faktoren oder Entscheidungen, die andernorts getroffen wurden, oder auch von reiner Kontingenzen. In anderen Worten: Cones strukturelles Interpretationsmodell mit seinem regelmäßigem Muster phrasenabhängiger Impulse korrespondiert nicht mit d'Alberts Interpretationsstil. Die Art und Weise, in der d'Albert über Abschnittsgrenzen hinweg eilt, suggeriert manchmal fast eine umgekehrte Bogenform – aber auch diese Annahme wäre letztlich irreführend; wesentlich ist, dass die Phrasenstruktur für seine Interpretation von Schuberts op. 90,3 schlicht keine entscheidende Rolle einnimmt, in Gegensatz etwa zu den Interpretationen von Perahia oder Frith. Die Basis von d'Alberts Interpretation liegt vielmehr in der Identifizierung bestimmter Momente expressiver Hervorhebung an Punkten, die mit jenen von der traditionellen Analyse als signifikant erachteten zusammenfallen mögen oder auch nicht (tatsächlich fallen sie häufiger *nicht* mit diesen zusammen). Kurz gefasst verkörpert d'Alberts Klavierspiel, das Schenker so bewunderte, eine Auffassung von musikalischer Prozessualität, die von jenen Modellen grundsätzlich verschieden ist, die Todds Bogenphrasen, Cones Ballwurf-Metapher oder eine moderne Instrumentalpädagogik, die auf Schenkers analytischer Methode beruht, entwickelt haben.

Das Problem mag darin liegen, dass Theoretiker, die in der Tradition reduktiver Analyse arbeiten, wie sie durch Schenkers Methode paradigmatisch vertreten wird, ihre Idee von Struktur zu eng gefasst haben. Der Musikpsychologe Richard Parncutt hat ein allgemeines Modell von Akzentuierung vorgelegt, dessen Grundprinzip »performed accents reinforce immanent accents«²⁰ lautet. Mit »immanenten Akzenten« meint Parncutt alle deutlich gewichteten Punkte, die einer Komposition inhärent sind. Diese können durch Aspekte Schenkerianisch aufgefasster harmonischer Stimmführung bestimmt werden, aber können auch Resultat von Eigenschaften sein, die Schenkerianer eher als »Design« denn als Struktur verstehen²¹, etwa melodische Kontur, harmonische Konsonanz und Dissonanz oder Aspekte der Textur. Auf der Grundlage dieser großzügigeren Interpretation scheint es möglich, mit Parncutts Hypothese den strukturellen – modernen – Interpretationsansatz auch über den modernen Interpretationsstil hinaus, mit dem er heute assoziiert wird, zu verallgemeinern. Aber gerade die Großzügigkeit des Modells bedeutet, dass sein Erkenntnisgewinn stark begrenzt ist. Parncutt schreibt, sein Modell ermögliche

a wide variety of interpretations of a given piece of piano music. Musical scores typically include many different kinds of immanent accents, of varying strengths. The performer is thus presented with a wide variety of accents, occurring both individually and in various combinations. It would appear to be a matter of artistry to decide which of these accents should be emphasized in performance, and which of the various possible means of expression should be used for this purpose.²²

Anders ausgedrückt ist Musik in dieser Sichtweise so reich an potenziellen expressiven Momenten, dass es sehr wenig erklärt, diese einfach nur zu identifizieren;

20 Parncutt, *Accents and Expression in Piano Performance*, S. 175.

21 Vgl. Rothgeb, *Design as a Key to Structure in Tonal Music*.

22 Ebda.

entscheidend ist vielmehr die Auswahl solcher Momente durch den Interpreten. Wenn man nun hört, wie häufig d'Albert wiederholte Passagen deutlich anders spielt als beim ersten Auftreten, so erscheint es fragwürdig, ob die Entscheidung für diese Spielarten durch irgendwelche strukturellen Kriterien erklärt werden kann, wie großzügig man auch das Konzept von Struktur definieren mag. Kurz, Parncutts Modell trägt weniger zur Lösung des ursprünglichen Problems bei, als es als »Kunstherrlichkeit« (»artistry«) zu verpacken.

Parncutt stellt seine Argumentation nicht in einen historischen Kontext. Es gibt jedoch eine lange Tradition theoretischer und pädagogischer Kommentare, in die sie fällt, und die einen möglichen Weg aufzeigt, das Problem aufzulösen. Ich möchte zwei Beispiele dieser Tradition zitieren. Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753/62] ist vielleicht, wenn man seine lange Wirkungsdauer in Betracht zieht, der einflussreichste Text in der Geschichte der Interpretation westlicher Kunstmusik überhaupt. Bach schreibt etwa, »daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen«²³, eine unzweideutige Aussage, die präzise d'Alberts Spielweise beschreibt (etwa in den Takten 15–16 von Schuberts op. 90,3). Aber Bach wirft sein Netz weiter aus. Er schreibt dieselbe »starke« forte-Spielweise vor für »die Töne eines Gesangs, welche ausser der Leiter ihrer Ton-Art sind [...] ohne Absicht, ob es Con- oder Dissonanzen sind« sowie für »ein[en] besondere[n] Schwung der Gedanken, welcher einen heftigen Affekt erregen soll«.²⁴

Dieselbe Assoziation von hervorgehobenen Ereignissen mit affektivem Ausdruck finden wir chronologisch deutlich näher zu d'Alberts und Schenkers Zeit beim Schweizer Theoretiker und Pädagogen Mathis Lussy, dessen *Traité de l'expression musicale* 1874 erschien (deutsch: *Die Kunst des Vortrags*, 1886). Zentral für Lussys Theorie der Interpretation ist der *accent pathétique*, der durch zwölf Typen musikalischer Ereignisse ausgelöst werden kann, darunter Dissonanzen und harmoniefremde Töne, obere Nebennoten, besonders wenn sie von langer Dauer sind, sowie Töne, die durch Sprung erreicht werden. (Die meisten Ereignisse, die d'Albert hervorhebt, finden sich in einer von Lussys Kategorien.) Stets ist dabei die affektbezogene Dimension entscheidend: Als ob er dort anschließen wolle, wo Bach aufgehört hatte, schreibt Lully: »Gerade diese unvorhergesehenen, unregelmässigen, ausnahmsweise erscheinenden, von der konsequenten Richtung abweichenden Noten sind es aber, welche mehr als alle übrigen die Fähigkeit besitzen, auf das Gefühl Eindruck zu machen.«²⁵

Parncutt beobachtet selbst, dass der zu allgemeine Blickwinkel seiner Hypothese vom Zusammenhang ausgeführter und immanenter Akzente problematisch sein könnte:

23 Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Bd. 1, S. 130.

24 Ebd.

25 Lussy, *Die Kunst des Vortrags*, S. 10 [im Original gesperrt gedruckt].

An immediate problem with the hypothesis that performed accents reinforce immanent accents is that it is difficult to falsify, [since] just about any performance might be related to a pattern of accents that have been selected *post hoc* to account for the performer's expressive profile.²⁶

Dasselbe könnte freilich über den strukturellen Interpretationsansatz insgesamt gesagt werden: Wenn ein Interpret Strukturen artikuliert, wird dies als eine Bestätigung des strukturellen Interpretationsansatzes genommen; aber wenn er oder sie dies nicht tut, kann argumentiert werden, dass die Interpretation nur als eine *Abweichung* von Struktur verstanden werden könne, sodass indirekt der Ansatz erneut bestätigt wird. Ein ähnlich nachlässiges Verhältnis zwischen Beleg und Interpretation findet man häufig auch in Lesarten historischer Quellen zur Aufführungspraxis. Michael Green beschließt seine Studie zu Lussys *Kunst des Vortrags* etwa folgendermaßen: »there is more to a good performance than simply knowing which surface events to respond to [...]. It is essential that the common response to individual events be carefully controlled so that the structure is clearly articulated.«²⁷ Er führt Lussy also als Zeitzeugen des strukturellen Interpretationsansatzes an und unterstreicht so die Annahme, es handle sich um ein überzeitliches Prinzip artikulierter Interpretation. Aber in einer schlichteren (d.h. weniger ideologisch belasteten) Lesart sagt Lussy genau das Gegenteil. Er führt aus, dass gerade jene Noten, die einer musikalischen Logik entbehren, essenziell für die expressive Bedeutung von Musik sind und als solche die grundlegenden Faktoren bilden, aus denen heraus eine gültige Interpretation organisiert werden muss.

Wenn wir nun d'Alberts Spiel unter diesem Blickwinkel sehen, dann wird deutlich, dass seine Grundlage nicht der Ausdruck vorgegebener Strukturen ist, ob sie nun in Todds, Cones, Schenkers oder Parncutts Begriffen definiert sein mögen. Vielmehr ist es das *Andere* der Struktur – das Unerwartete, das Irreguläre, die außergewöhnlichen Töne, die *accents pathétiques* –, das die zentralen Pfeiler von d'Alberts Interpretation konstituiert und von denen aus die *accelerando*- und *rallentando*-Bereiche durchschritten werden, mit denen die Interpretation von Augenblick zu Augenblick gestaltet wird. Zeit entsteht in d'Alberts Interpretation also *nicht* durch eine fortschreitende Unterteilung analog zu einer Analysemethode, die von einer synoptischen Sicht des Ganzen zur Deutung individueller Momente voranschreitet. Sie ist bei ihm auch kein neutrales Medium, in das gleichförmig eingeteilte musikalische Objekte platziert werden. Zeit wird vielmehr im Fluge um jene Momente herum gestaltet, die d'Albert für eine expressive Behandlung auswählt; das Resultat ist eine fortwährende Ebbe und Flut des Tempos, ein Effekt kontinuierlichen Ein- und Ausatmens, der untrennbar mit der charakteristischen Art verbunden ist, in der d'Albert hastet und nach kurzen Passagen »schnappt« wie etwa in den Übergängen zwischen formalen Abschnitten. Dabei handelt es sich um eine Spielart, die seit langem in Ungnade gefallen ist; dies zeigt sich etwa darin, dass d'Alberts Spiel heute oft im Ruf steht, rhythmische Kontrolle vermissen zu lassen: Selbst der ungenannte Autor des Einführungstextes zur CD mit dem neuen Welte-Transfer von d'Alberts Schubert-Interpretation (Dal Segno, 2008), von dem man vermutet hätte, dass er auf

26 Parncutt, *Accents and Expression in Piano Performance*, S. 175.

27 Green, *Mathis Lussy's Traité de l'expression musicale*, S. 216.

d'Alberts Seite sei, spricht von seinen »strange rhythmic lapses«.²⁸ Ich würde dagegen darin eher einen integralen Bestandteil von d'Alberts pianistischem Stil sehen – einem Stil, der auf der Kommunikation einer Expressivität von Augenblick zu Augenblick gründet, weshalb ich ihn – im Gegensatz zum »strukturalistischen« Stil der allgemeinen Interpretationspraxis im späten 20. Jahrhundert – als »rhetorisch« bezeichnen möchte.

3. Analyse und Ausführungsanweisungen bei Schenker: Divergenzen

D'Albert mag einer der von Schenker am meisten bewunderten Pianisten um die Jahrhundertwende gewesen sein; aber, wie erwähnt, Schenkers Artikel zu Schuberts op. 90,3 in seiner Zeitschrift *Der Tonwille*²⁹ entstand 20 Jahre später, nachdem in der Zwischenzeit die gesamte Grundlage der grafischen Analysemethode, für die Schenker heute bekannt ist, entwickelt worden war. Die Analyse, um die herum Schenkers Aufsatz gebaut ist, ist ein frühes, aber anschauliches Beispiel der $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -»Urlinie«: Das erste von zwei analytischen Diagrammen enthält fünf strukturelle Ebenen, die dem analytischen Kommentar, der etwa zwei Drittel des Artikels einnimmt, die Gliederung liefern. Das letzte Drittel besteht aus detaillierten Anweisungen zur praktischen Ausführung, auf die ich mich weiter oben bezogen habe, eingeleitet von einigen allgemeinen Kommentaren. Wenn man sich die folgenschwere Entwicklung von Schenkers Denken in diesem Zeitraum vergegenwärtigt, würde man erwarten, dass – wie auch immer Schenker über d'Alberts Spiel im Jahr 1905 gedacht haben mag – seine Auffassung von der Umsetzung dieser Musik im Jahr 1925 nicht wiederzuerkennen war. Aber ist dies tatsächlich der Fall?

Auf der allgemeinsten Ebene fordert Schenker, dass »der Gesang« hervortreten solle, »durchdringend im Ton, hell schwebend über der dunklen Begleitung der rechten und linken Hand«³⁰, und dass betonte Durchgänge oder Wechselnoten stärker gespielt werden sollten als ihre Auflösungen in der Art »bester Gesangskünstler«.³¹ Auch wenn man die Ungenauigkeiten des Welte-Aufnahmeverfahrens berücksichtigt, so scheint klar, dass es sich dabei um eine zutreffende Beschreibung von d'Alberts Spielweise handelt. Freilich würde diese Beschreibung auch auf eine große Anzahl anderer Pianisten zutreffen, während Schenkers Anweisung für das Spiel betonter Durchgangsnoten wiederum sich, wie oben gesehen, auch in einer Vielzahl anderer Schriften zur Aufführungspraxis findet (so bei C. Ph. E. Bach, der ebenfalls den Vergleich mit Sängern enthält³²). Es gibt aber auch spezifischere Koinzidenzen. So schreibt Schenker beispielsweise: »In T. 154 Verzögerung im 1. Viertel, fortge-

28 *The Great Pianists, Vol. 6: Eugène d'Albert*, Dal Segno 022 (2008) (vgl. Diskografie), Einführungstext, CD-Booklet.

29 Schenker, *Schubert: Quatre Impromptus*, op. 90, Nr. 3.

30 Ebda., S. 19

31 Ebda., S. 21.

32 Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, S. 121f.: »Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sängler besonders zu hören; Man lernet dadurch singend denken, und wird mal wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen.«

hende Bewegung der anderen«³³, und auch das entspricht genau dem, was d'Albert hier tut. An anderer Stelle führt Schenker aus:

In T. 66 zögert das 1. Viertel, die übrigen gehen beschleunigt fort, das gleiche auch in T. 68, trotz Abschluß des Formteils, so daß das letzte Viertel d¹ ohne jeden Aufenthalt zu c¹ des T. 69 geht. Die Sonderung der Formteile wird hier also nicht durch das übliche *ritardando* bei der letzten Kadenz ausgedrückt.³⁴

All das tut auch d'Albert; er lässt sogar die Sechzehntel in Takt 71 wie ein Glissando klingen – genau wie es Schenker vorschreibt. Was die Verbindung von Abschnitten ohne *ritardando* betrifft, so entspricht dies dem, was d'Albert in seiner Interpretation fast durchweg verfolgt, mit Ausnahme einer überdeutlich rhetorischen Fermate in Takt 109 vor der umgestalteten Wiederkehr des Anfangsthemas (umgestaltet vor allem aufgrund der Oktaven und gespreizten Akkorde in der Lisztschen Bearbeitung).

Dennoch würde es jeglicher Vernunft spotten, wenn Schenkers Anweisungen und d'Alberts Spiel durchweg korrespondierten – und in der Tat tun sie das nicht. Eine offensichtliche Differenz findet sich gleich zu Beginn des Impromptus. Schenker schreibt in charakteristischer Weise, dass:

Das Gesetz des Vortrags einer Tonwiederholung überhaupt fordert, daß die beiden Halben des T. 2 auf die Ganzen in T. 3 zugehen, in einer Art von Beschleunigung, die die Betonung in T. 3 erst sinnfällig macht. Mit der Zeitmaßbewegung in T. 1–3 ist also der Schlüssel zum Vortrag des ganzen Stückes gefunden: alles ist verloren, wenn h¹ in T. 1 einen stärkeren Nachdruck erhält als h¹ in T. 3, und wenn T. 2 nicht wie aufaktmäßig sich zu T. 3 hinbewegt. [...] Schuberts Zeichen < > in T. 7 fordert in T. 5 und 6 eine Bewegung, die auf h¹ des T. 7 zielt; man verliere sich also nicht in die Viertel des T. 6.³⁵

Dies entspricht keineswegs der Art und Weise, in der d'Albert den Beginn spielt: Er hebt das h in Takt 2, und nicht das h in Takt 3 hervor, beschleunigt während der Takte 3–4, versieht das a in Takt 5 mit einem Akzent, »aalt« sich (»verliert sich«) in den Vierteln von Takt 6 und verlangsamt dann bis zum a in Takt 8, dem er, wie gesehen, eine agogische Betonung verleiht. Wenn man Schenkers Anweisungen wörtlich nimmt, geht bei d'Albert also tatsächlich alles Wesentliche verloren, auch wenn er, der wie erwähnt häufig Wiederholungen abweichend gestaltet, ab Takt 11 Schenkers Anweisungen »richtig« umsetzt, während Sapellnikoff dies bereits von Beginn an tut.

Aber wir sollten uns nicht auf eine solch wortgetreue Lesart versteifen. Sowohl Schenkers Anweisungen als auch d'Alberts Interpretation sind durch Mittel einer Hierarchie der Töne strukturiert, wobei relative Salienz durch das ausgedrückt wird, was Schenker »Zeitmaßbewegung« nennt. Der Unterschied liegt also nicht in dem, was ich als »Sprache« des Rubato bezeichnet habe, sondern vielmehr in der dieser unterlegten Interpretation. Denn im Wesentlichen hebt d'Albert in der Art einer traditionellen harmonischen Reduktion h in den Takten 1–4 und a in den Takten

33 Schenker, *Schubert: Quatre Impromptus*, op. 90, Nr. 3, S. 21.

34 Ebda.

35 Ebda., S. 19f.

5–8 hervor, während Schenkers analytische Diagramme beide zeigen, dass er h als Urlinien-Ton (3̂) sieht, der erst in Takt 8 zu a (2̂) fällt.

Weiterhin spricht Schenker in diesem Zusammenhang von einer Beschleunigung bis zum Punkt der Akzentuierung, während d'Albert in charakteristischer Weise Akzentuierung durch Verlangsamung erreicht. Allerdings ist das zu Grunde liegende psychologische Prinzip in beiden Fällen dasselbe: Wenn ein Akzent als ein musikalisches Ereignis definiert wird, das, wie es Grosvenor Cooper und Leonard B. Meyer formulieren, »für das Bewusstsein markiert« ist (»marked for consciousness«³⁶), so kann diese Markierung durch jegliche Art von Abweichung von etablierten Normen erreicht werden, und sowohl *accelerando* als auch *ritardando* können zu diesem Zweck eingesetzt werden. Augenfällig dabei ist, dass Schenkers Interpretationsanweisungen dasselbe flexible Tempo vermitteln, das auf d'Alberts Klavierrolle hörbar ist. Am Beginn von Takt 19, z.B., so Schenker, sei es wichtig, dass »die ersten beiden Achtel der Begleitung d¹ and e¹ ein wenig verzögert werden; das Versäumte wird durch Beschleunigung des 3. Viertels nachgeholt.«³⁷ An dieser Stelle macht d'Albert das genaue Gegenteil, aber Schenkers Anweisung entspricht exakt dem, was ich als Effekt des Zögerns in d'Alberts Deutung von Takt 25 beschrieben habe. Es handelt sich hier auch nicht um eine ungewöhnliche Forderung Schenkers. Ich habe in seinem nur zweiseitigen Text zumindest fünfzehn Nennungen der Begriffe »zögern« (sieben Mal) und »beschleunigen« (acht Mal) gezählt. Dies evoziert denselben kontinuierlichen Prozess von Ein- und Ausatmen, den ich oben anhand von d'Alberts Spiel beschrieben habe. Tatsächlich liefern der zweite und der dritte Satz in Schenkers Anweisungen zur Ausführung eine prägnante Zusammenfassung von d'Alberts Stil: »Demnach ist hier nicht ein Ton um den anderen breitzutreten, sondern zu bedeutenden Tönen hin- und von ihnen fortzugehen; das ergibt einen sprechenden Gesang oder eine singende Rede.«³⁸

Solch eine Beschreibung ist freilich ganz besonders Schuberts *Ges-Dur-Impromptu* angemessen, einem *Lied ohne Worte* wenige Jahre *avant la lettre*; die Annahme, dass d'Alberts bisweilen unvorhersehbare Akzente den Eindruck einer Musik, die voller unausgesprochener Worte ist, vermitteln, liegt nahe. Aber auch sonst ist Schenkers Formulierung eine genaue Charakterisierung von d'Alberts Spielweise. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schenkers Anweisungen, auch wenn sie erst in der Mitte der 1920er Jahre verfasst wurden, einen »rhetorischen« Interpretationsstil vermitteln (wobei sein Bezug auf den Sprechgesang den Gebrauch dieses Adjektivs rechtfertigt), dessen Grundlage eine expressive Gestaltung individueller Momente mittels eines stets flexiblen Tempos bildet.

In welchem Ausmaß korrespondieren nun Schenkers Ausführungsanweisungen oder d'Alberts Interpretation mit der strukturellen Analyse, die den Hauptteil von Schenkers Artikel bildet? Die direkteste Verbindung wurde bereits erwähnt: Die Deutung, dass das eröffnende h ins a von Takt 8 (und nicht in das von Takt 5) strebt, geht sowohl aus Schenkers Analysediagrammen als auch aus seinen Anleitungen zur Ausführung hervor (nicht jedoch aus d'Alberts Interpretation). Eine ähnliche

36 Cooper / Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, S. 4.

37 Schenker, *Schubert: Quatre Impromptus*, op. 90, Nr. 3, S. 20.

38 Ebda., S. 19.

Verbindung kann zu Schenkers Beobachtung gezogen werden, dass der eröffnende Abschnitt »nicht mit der Kadenz in T. 16, sondern mit der in T. 48 zusammen[fällt]«³⁹, da die Takte 1–48 durch einen Terzzug $\hat{3}\text{-}\hat{2}\text{-}\hat{1}$ zusammengehalten werden: Dies würde mit der Art, in der d’Albert über die Takte 16–17 hinwegspielt, übereinstimmen, selbst wenn Schenker diese Stelle in seinen Ausführungsanweisungen nicht kommentiert. Neben diesen wenig substantziellen Verbindungen finden sich allerdings kaum weitere Korrespondenzen. Viele Ausführungsanweisungen betreffen die Nuancierung einzelner Töne oder musikalischer Ereignisse, in der Regel durch Tempomodifikation, aber auch durch die Gestaltung von Dynamik, Artikulation oder Pedalisierung, treffen jedoch auf keine Entsprechung in den Prolongationen, die in der grafischen Analyse verdeutlicht werden. Und auch Schenkers analytischer Kommentar ist vorwiegend auf Fragen konzentriert, die eher durch die Theorie als durch die Musik aufgeworfen werden, wie etwa die Organisation des Mittelabschnitts (T. 49–108) um h und dessen Nebennote c, die als Ausgleich für die fehlende Ausweitung durch Nebennoten im ersten Abschnitt aufgefasst wird; die Mittel, mit denen in den Rahmenabschnitten eine vorzeitige Kadenzierung vermieden wird (die Beibehaltung der Betonung auf $\hat{3}$ bis zum abschließenden Abstieg zum Grundton); die Mittel, durch die e-Moll und C-Dur als eigenständige Mittelgrund-Tonarten (und nicht als bloße Nebenstufen von G-Dur) etabliert werden; und die Auffassung der teilweise äußerst chromatischen Modulationen als gegen »die Norm der Diatonie«⁴⁰ gerichtete Progressionen. Keiner dieser Aspekte jedoch ist letztlich wirklich relevant für die aufführungspraktische Interpretation.

Kurz, es gibt eine auffällige Kluft zwischen Schenkers Analyse einerseits und dem, was er zur Aufführungspraxis zu sagen hat bzw. d’Alberts Interpretation andererseits, und so stellt sich die Frage, was die Gründe für diese Divergenz sein mögen. Ich möchte zwei alternative Erklärungsmodelle vorschlagen, eine eher zurückhaltende und eine deutlich weiter reichende. Die zurückhaltende Erklärung entspringt der speziellen Machart von Schuberts op. 90,3. Die Takte 1–48, die in diesem Beitrag im Vordergrund standen, bestehen aus deutlich gegliederten Viertaktphrasen, organisiert in größeren Gruppen, deren Umfang auf regelmäßigen Zweierpotenzen basiert. Selbst im Mittelabschnitt mit seinen Dreiertaktphrasen und Auslassungen wird die Struktur stets unzweideutig durch Melodik und Harmonik definiert. Wenn also d’Albert der Phrasen- und Abschnittsstruktur wenig Gewicht zumisst und die Kadenzen eher überspielt als »das übliche *ritardando*«, wie es Schenker nannte, zu beachten, so mag dies einen Grund darin haben, dass die Struktur bereits hinreichend selbstverständlich ist. Cone führt zu dieser Frage aus: »of course, the more explicitly the rhythmic form has been written into the music, the less the performance is required to add.«⁴¹ In ähnlicher Weise könnte argumentiert werden, dass Lussys unerwartete, unregelmäßige und ungewöhnliche *accents pathétiques* ja nur vor dem Hintergrund des Erwarteten, Regelmäßigen und Gewöhnlichen hervortreten können, mit anderen Worten: vor dem Hintergrund einer konventionell definierten Struktur und dass letztere durch Schubert bereits so fest verdrahtet wurde,

39 Ebda., S. 14.

40 Ebda., S. 19.

41 Cone, *Musical Form and Musical Performance*, S. 31.

dass d'Albert es sich erlauben kann, nahezu allen Aufwand auf erstere zu legen. Dann würde sich die Frage stellen, wie d'Albert mit einer stärker »diskursiven« Musik umgeht, um Julian Johnsons Begriff aufzugreifen⁴², wie etwa Beethovens Klaviersonate op. 101, die er zweimal auf Klavierrollen einspielte⁴³ und zu deren Ausführung Schenker freilich eine Menge zu sagen hatte. (Dieser Frage soll eine folgende Studie gewidmet sein.) Doch diese zurückhaltende Erklärung bleibt auf halbem Wege stecken. Erinnern wir uns, dass eben dieses Impromptu Schuberts jenes Stück war, durch das Todd sein Modell expressiver Interpretation veranschaulichte, das ausschließlich auf der Phrasenstruktur aufbaut, und dass die Phrasenbögen bei modernen Pianisten wie Perahia und Frith in vieler Hinsicht dem Modell Todds entsprechen. Auch wenn die Kluft zwischen Struktur und Interpretation, wie sie sich in Schenkers Ausführungsanweisungen oder d'Alberts Klavierrolle manifestiert, etwas von der speziellen Machart dieses Stücks reflektieren mag, so bezeugt sie doch zugleich einen Ansatz, der von dem der meisten modernen Pianisten grundverschieden ist.

Die weiter reichende Erklärung nun wäre natürlich, dass Schenker Analyse und Ausführung deutlicher trennte als dies seine Schüler und Kommentatoren uns suggeriert haben – tatsächlich wohl deutlicher als Schenker dies selbst intendiert haben kann. Letztlich können uns Schenkers Ausführungsanweisungen im Lichte von d'Alberts Einspielung zwar keine endgültige Gewissheit darüber geben, wie er Schuberts op. 90,3 auffasste, erst recht nicht wie er selbst es spielte. Aber es wird deutlich, dass er im Jahr 1925 weiterhin von einer flexiblen Tempogestaltung, der »Sprache« des Rubato, dem »sprechenden« Spiel ausging, das ich als »rhetorische« Interpretation bezeichnet habe. Und dies wiederum zeigt uns, dass seine grundsätzliche Auffassung von Musik durch die Entwicklung seiner analytischen Methode weitgehend unbeeinflusst blieb, die ja der Kunstmusik ihre filigranen Details nimmt, um die gerichteten Linien aufzudecken, die darunter verborgen sind. »Modernists hated modernity«⁴⁴, so Peter Gay, und dieser Schuh passt Schenker: Seine modernisierenden Analysen, welche großteils dogmatisch mit der Aura des Selbstverständlichen auftreten, werden von Ausführungsanweisungen begleitet, die einen Insider-Zugang zu einem Interpretationsstil der alten Schule vermitteln, wie er im Wiener fin de siècle praktiziert wurde. Im Jahr 1925, als der *Tonwille*-Aufsatz publiziert wurde, muss dieser Stil kaum weniger unwiederbringlich erschienen sein als heute, und tatsächlich sind Schenkers Schriften zur Ausführung voller Nostalgie. Im selben Jahr schrieb Schenker in einem anderen Kontext: »Wer die Aufführungen der Meisterwerke noch vor zwanzig Jahren gehört hat, kann es gar nicht begreifen, wie die Ausführung heute schon so viel schlechter werden konnte.«⁴⁵

Solch eine Kluft zwischen Analyse und praktischer Interpretation fordert nicht nur die heutige Schenkerianische Interpretationspädagogik heraus, sondern auch die Grundprinzipien, auf denen Schenkers unvollendete Schrift *Die Kunst des Vortrags* aufbaut – Grundprinzipien, die ich hier als »strukturellen Interpretationsansatz«

42 Johnson, *Who Needs Classical Music?*, S. 35–37.

43 Einspielung der vollständigen Sonate am 2.6.1914 (Welte 2972-3), erneute Einspielung des 2. und 3. Satzes im Jahr 1927 (Welte 0274-5).

44 Gay, *Freud, Jews, and Other Germans*, S. 2.

45 Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 1, S. 199.

bezeichnet habe. Die Widersprüche finden sich bereits in Schenkers Text. Ausgangspunkt der Schrift ist die Feststellung, die Notation eines Komponisten »does not indicate his directions for the performance but, in a far more profound sense, represents the effect he wishes to attain«⁴⁶; an anderer Stelle schreibt er: »this effect then serves to justify any means [the performer] might use to produce it.«⁴⁷ (Einige Jahre zuvor hatte er noch anschaulicher formuliert, »daß selbst die Nase zu Hilfe genommen werden dürfe, wenn es nur den notwendigen Sinn zu treffen gilt.«⁴⁸)

Diese Voraussetzung ist jedoch vollkommen unvereinbar mit den Ausführungsanweisungen in Schenkers Aufsatz über Schuberts op. 90,3, die sich bis zur Festlegung minutiöser Details der Spielbewegungen erstreckt: in Takt 36 solle die »[linke] Hand [...] steil in den Tasten« stehen, im Auftakt zu Takt 65 erhebt sich »die [rechte] Hand [...], streicht im Bogen wie zögernd durch die Luft«, während in Takt 85 »die linke Hand bei dem 1. Achtel steil aufzurichten« ist »und die Figur vom 2. Achtel leicht, ohne Druck wegzuspielen, fast als hätte man nicht vor, Töne überhaupt zu erzeugen.«⁴⁹

Auf allgemeinerer Ebene ist es schwierig, den modernistischen Impetus des strukturellen Interpretationsansatzes in Schenkers *Kunst des Vortrags* von 1911, dessen zentrales Paradigma die Verdeutlichung von Struktur ist, mit den Werten in Schenkers im darauffolgenden Jahr veröffentlichter Monografie zu Beethovens Neunter Sinfonie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dort unternimmt bzw. erneuert⁵⁰ Schenker eine beißende Attacke auf Richard Wagners Orchestration der Sinfonie. Er verdammt Wagners »Deutlichkeitsmanie« und beklagt, dass sie die »gelinde, künstliche Verhüllung« vermissen lasse, in die Beethoven seine Musik gekleidet habe, um ihr »Mannigfaltigkeit und Kontrast« zu verleihen.⁵¹ Darin zeigt sich auch eine Differenz zwischen der ästhetischen Moderne, wie sie heute allgemein verstanden wird – repräsentiert etwa durch das Bauhaus, die moderne Malerei und eine Ästhetik der Offenlegung – und der Wiener Moderne des fin de siècle mit ihrer Betonung auf Verschleierung.⁵² Aber die Differenz liegt auch zwischen der Modernität von Schenkers Musiktheorie und seiner entschieden vormodernen Auffassung von musikalischer Interpretation.

Schenkerianer vergessen leicht, dass Schenker das Buch *Die Kunst der Vortrags* niemals publizierte. Was in englischer Fassung unter dem Titel *The Art of Performance* veröffentlicht wurde, ist eine Zusammenstellung von Fragmenten aus dem Jahr 1911 und späterer Zeit, von denen viele, jedoch nicht alle substanziell genannt werden können. Schenker widmete sich diesem Projekt immer wieder vorübergehend bis in die 1930er Jahre hinein. Tatsache ist jedoch, dass er es nicht vollendete, und die Fallstudie von Schuberts Ges-Dur-Impromptu zeigt uns, warum nicht. Die Übertra-

46 Schenker, *The Art of Performance*, S. 5. [Da Schenkers deutscher Originaltext nicht publiziert ist, wird hier die englische Übersetzung zitiert.]

47 Ebda., S. 78.

48 Schenker, *Bach: Chromatische Phantasie und Fuge D-moll*, S. 46. Schenker bezieht sich hier auf Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* (1619).

49 Schenker, *Schubert: Quatre Impromptus, op. 90, Nr. 3*, S. 20f.

50 Schenker verarbeitet hier seinen Artikel *Beethoven-Retouche*, der erstmals im Jahr 1901 in der Wiener Abendpost erschienen war (Wiederabdruck in *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker*, S. 259–288).

51 Schenker, *Beethoven, Neunte Sinfonie*, S. 71, 52, 51.

52 Vgl. dazu Cook, *The Schenker Project*, Kapitel 2.

gung von Analyse auf Interpretation, von Theorie auf Praxis, wurde erst auf der Grundlage eines modernen Interpretationsstils möglich, den ich hier »strukturalistisch« genannt habe – eines Stils, dessen erste Anzeichen in der Zwischenkriegszeit zu beobachten waren, mit dem Schenker sich jedoch nicht anfreunden konnte. Aber das ist eine andere Geschichte.

4. Ausblick: Die Kluft zwischen Theorie und musikalischer Ausführung

Dieser Beitrag ist lediglich eine Vorstudie, ein erstes Sichten des Feldes. Einerseits könnte nun d'Alberts Klavierrolle in einen Kontext mit weiteren Aufnahmen von Schuberts op. 90,3 gestellt werden (darunter etwa jene durch einen anderen Pianisten, den Schenker bewunderte: Emil von Sauer, auch wenn diese erst im Jahr 1940 entstand) sowie mit d'Alberts Interpretationen anderer Werke. Andererseits gibt es ausreichend Material für eine noch weit intensivere Untersuchung von Schenkers Sicht auf Interpretation und Interpretieren, von seinen Veröffentlichungen zu seinen umfangreichen Tagebüchern und annotierten Partituren. Dennoch ermöglicht dieser initiale Streifzug bereits eine Reihe von Schlussfolgerungen. Die Geschichte der Schenkerianischen Theorie ist insgesamt eine der »Aneignung«: Ein Ansatz, der tief in den Werten und Ideologien des Wiener fin de siècle verwurzelt ist, wurde grundlegend umgearbeitet und an den vollkommen unterschiedlichen Kontext des Nachkriegsamerika angepasst⁵³, und es ist offensichtlich, dass dies für Schenkers Gedanken zur musikalischen Interpretation genauso gilt wie für andere Aspekte seiner Theorie. Der strukturelle Interpretationsansatz, heute von Musiktheoretikern und Musikpsychologen gleichermaßen vertreten, versteht sich als eine Umsetzung allgemeiner Prinzipien, macht dabei jedoch zum Paradigma, was tatsächlich lediglich *ein* historischer Interpretationsstil ist: jener »strukturalistische« Interpretationsstil der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Ausdruck der außergewöhnlich dauerhaften Werte der Moderne ist. (Die Moderne ist in den Diskursen und Praktiken der Kunstmusik in einem Ausmaß verwurzelt geblieben, für das es in den anderen Künsten keine Parallele gibt.) Damit soll nicht behauptet werden, musikalische Interpretation sei eine ausschließlich soziale Konstruktion: Die Hervorbringung von Akzenten durch Abweichung von etablierten Normen beispielsweise mag durchaus ein allgemeines Prinzip repräsentieren, vergleichbar mit jenen der Gestaltpsychologie. Wesentlich ist aber, dass Interpretationsstile in einem beträchtlichen Ausmaß kulturspezifische Manifestationen solcher allgemeinen Prinzipien beinhalten. Wir tun gut daran, theoretischen Modellen der Interpretation mit Skepsis zu begegnen, wenn sie zu viel »erklären«, speziell in Bezug auf die praktische Ausführung. Hier mag Beschreiben oft hilfreicher sein als Erklären.

Das große Paradoxon, das durch diese Untersuchung sichtbar wurde, liegt darin, dass Schenkers Theorie als Stütze eines Interpretationsstils herangezogen wurde, der grundsätzlich verschieden von, wenn nicht vollkommen gegensätzlich zu jenem »rhetorischen« Stil ist, den Schenker selbst vertrat. Dies konnte nur aufgrund jener beschriebenen Kluft geschehen, die sich zwischen Schenkers musiktheoretischer

53 Vgl. dazu Rothstein, *The Americanization of Heinrich Schenker* und Cook, *The Schenker Project*.

Konzeption auf der einen Seite und seiner grundlegenden Auffassung von musikalischer Praxis auf der anderen offenbart. Und dies provoziert eine letzte Überlegung: Interpretationsstile spiegeln eine weitgehend unbewusste Schicht der Musikkultur. Wie Pierre Bourdieus *habitus* sind sie eine sozial angelegene, verkörperte Auffassung realer Dinge, die vom Radar der kritischen Beobachtung nicht erfasst werden. Sie wirken zwar auf theoretische und historiografische Konzeptionen ein, bleiben jedoch eigentümlich unverbunden von ihnen. Sie sickern in die Dokumente ein, auf denen die Musikgeschichte basiert, und können doch aus diesen nicht vollständig rekonstruiert werden. Interpretationsstile sind Elefanten im musikologischen Raum.

Übersetzung aus dem Englischen: Christian Utz

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753/62], Kassel: Bärenreiter^R1994.
- Cone, Edward T.: *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton 1968.
- Cook, Nicholas: *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, New York: Oxford University Press 2007.
- Cooper, Grosvenor / Meyer, Leonard B.: *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press 1960.
- Gay, Peter: *Freud, Jews, and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*, New York: Oxford University Press 1978.
- Green, Michael: *Mathis Lussy's Traité de l'expression musicale as a Window into Performance Practice*, in: *Music Theory Spectrum* 16 (1994), S. 196–216.
- Johnson, Julian: *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, Oxford: Oxford University Press 2002.
- Lussy, Mathis: *Die Kunst des Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik* [1874], nach der fünften französischen und ersten englischen Ausgabe von Lussy's »Traité de l'Expression musicale« mit Autorisation des Verfassers übersetzt und bearbeitet von Felix Vogt, Leipzig: Leuckart 1886.
- Parncutt, Richard: *Accents and Expression in Piano Performance*, in: *Perspektiven und Methoden einer Systematischen Musikwissenschaft (Festschrift Fricke)*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Frankfurt a.M.: Lang 2003, S. 163–185.
- Roës, Paul: *Music, the Mystery and the Reality* [1955], übersetzt von Edna McGray, Chevy Chase, MD: E. and M. 1978. (zit. nach: <http://www.arbiterrecords.com/notes/147notes.html>, letzter Aufruf: 13.05.2010.)
- Rothgeb, John: *Design as a Key to Structure in Tonal Music*, in: *Journal of Music Theory* 15 (1971), S. 230–253.
- Rothstein, Willian: *Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas*, in: *19th Century Music* 8 (1984), S. 3–28.
- *The Americanization of Heinrich Schenker*, in: *In Theory Only* 9/1 (1986), S. 5–17.
- Schenker, Heinrich: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*, hrsg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim: Olms 1990.
- *Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken, mitumfassend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts u. Beethovens etc.* [1903], Wien: Universal Edition²1908.
- (Hrsg.): *J. S. Bach: Chromatische Phantasie und Fuge D-moll*, Wien: Universal Edition 1910.
- *Beethoven, Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur* [1912], Wien: Universal-Edition²1969.
- *The Art of Performance* [1911–ca. 1930], hrsg. von Heribert Esser, übersetzt von Irene Schreier Scott, New York: Oxford University Press 2000.
- *Schubert: Quatre Impromptus, op. 90, Nr. 3*, in: *Der Tonville. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst* IV/4 (10. Heft), Wien: Universal Edition 1924 [1925], S. 14–21.
- *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 1, München: Drei Masken 1925.
- *Der Tonville: Pamphlets / Quartly Publication in Witness of the Immutable Laws of Music: Issues 6–10 (1923–1924)*, hrsg. von William Drabkin, übersetzt von Ian Bent u.a., New York: Oxford University Press 2005.

Todd, Neil: *The Dynamics of Dynamics. A Model of Musical Expression*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 91 (1992), S. 3540–3550.

Diskografie

Schubert, Franz: Impromptu Ges-Dur [G-Dur], op. 90,3; Eugen d'Albert; Transfers der Welte-Mignon-Rolle [19.05.1905]:

- *Berühmte Pianisten der Jahrhundertwende spielen Beethoven und Schubert*, Teldec 8.43929 (1988).
- *The Great Pianists, Vol. 6: Eugène d'Albert, Dal Segno 022* (2008).

© 2010 Nicholas Cook (njc69@cam.ac.uk)

University of Cambridge

Cook, Nicholas (2010), »Struktur und Interpretation. Eugen d'Alberts und Heinrich Schenkers Deutungen von Franz Schuberts *Impromptu* op. 90,3 im historischen Kontext« [Structure and Interpretation: Eugen d'Albert and Heinrich Schenker's Interpretations of Franz Schubert's *Impromptu* op. 90, no. 3 in a Historical Context], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 265–288. <https://doi.org/10.31751/p.76>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: empirical analysis; empirische Analyse; Eugen d'Albert; Franz Schubert, *Impromptu* op. 90/3; Heinrich Schenker; Interpretationsforschung; performance analysis; rhetorical performance; rhetorische Interpretation; structural performance; strukturelle Interpretation

eingereicht / submitted: 14/02/2010

angenommen / accepted: 14/07/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010