

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 124

Artikel: "My man is nothing if he is not rhythmic" : die Ausführung kurzer rhythmischer Motive in Aufnahmen von Schülerinnen Clara Schumanns
Autor: Bausch, Sebastian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927499>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.01.2025

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

«My man is nothing if he is not rhythmic»

Die Ausführung kurzer rhythmischer Motive in Aufnahmen von Schülerinnen Clara Schumanns

Sebastian Bausch

👁️ Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes «Angewandte Interpretationsforschung» an der Berner Hochschule der Künste.

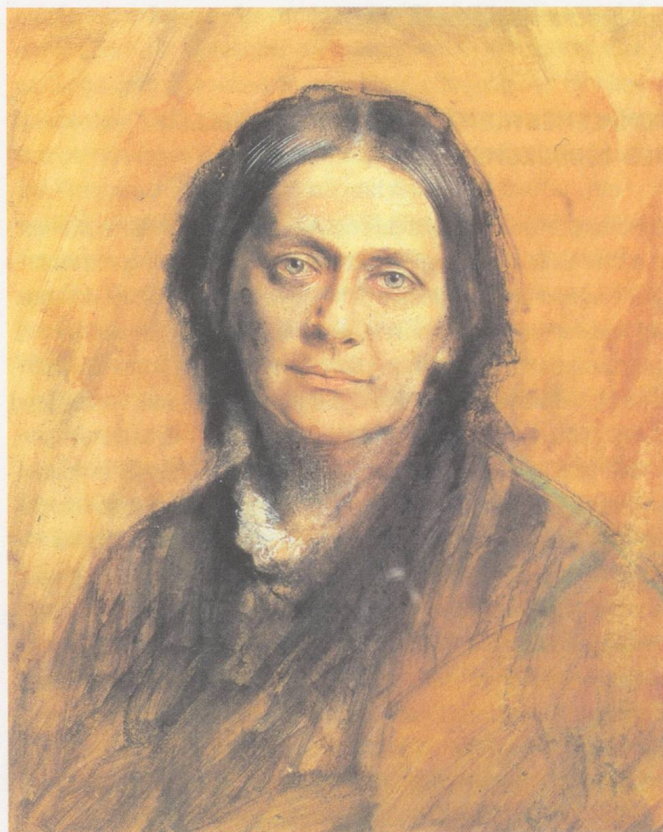
Historische Tondokumente sind unschätzbare, aber auch irritierende Zeugen verlorener Interpretationstraditionen. Der Autor stellt Tonaufnahmen von Schülerinnen Clara Schumanns vor, spiegelt sie in ihrem Zeitkontext und zeigt eine Methode auf, wie Tondokumente an Hand von schriftlichen Quellen differenziert beschrieben und analysiert werden können. Im Forschungsfokus steht dabei die Frage, wie sich konkurrierende Interpretationsstile im 19. Jahrhundert identifizieren und unterscheiden lassen.

Als der langjährige Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister und Konservatoriums-Professor Carl Reinecke 78-jährig anlässlich der Enthüllung des Robert Schumann-Denkmal im Juni 1901 nach Zwickau reist, wird er dort Zeuge eines musikalischen Eklats, den er einige Jahre später auf süffisant-anekdotische Weise in seinen Lebenserinnerungen nacherzählt:

«Man hatte den unbegreiflichen Missgriff getan, den Klaviervirtuosen Moriz Rosenthal zum Interpretieren des Schumann'schen Klavierkonzertes zu wählen! Der Genannte ist ohne Zweifel einer der bewundernswertesten Techniker, ein Terzen-, Sexten- und Oktavenbändiger ersten Ranges – aber Schumann liegt ihm ganz und gar nicht, wie man zu sagen pflegt.»¹

Auch dem als Dirigent beteiligten Joseph Joachim und den mehrheitlich aus Mitgliedern des Leipziger Gewandhausorchesters bestehenden Musikern muss die Darbietung Rosenthals so wenig zugesagt haben, dass dieser nach einem heftigen Streit abreiste und durch den russischen Pianisten Waldemar Lütschg ersetzt wurde.²

Bei allem humoristischen Augenzwinkern, in Reineckes Schilderungen ist die Situation doch beispielhaft für eine grundlegende, die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschende Debatte über die Rolle und Aufgabe des Musikinterpreten und dessen geistige Grundhaltung



Clara Schumann, Pastellbild, München 1878/79 von Franz von Lenbach. Foto: zVg/Pro Litteris Zürich

für den Stil der Interpretation.³ Die Meinungsverschiedenheiten hierüber führten in der Nachfolge bedeutender Musiker des 19. Jahrhunderts und im Umfeld der neu gegründeten musikalischen Lehranstalten zu der Ausprägung mehrerer gleichzeitig anzutreffender Aufführungstraditionen, die auch als «Schulen» bezeichnet werden können.⁴

Die Anekdote vom Zwickauer Schumann-Fest führt lebhaft vor Augen, wie stark sich diese Konkurrenzsituation auf das Musikleben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts auswirkte. Carl Reinecke nämlich, 1824 in Altona (heute Hamburg-Altona) geboren, war als junger Mann eng mit Robert Schumann befreundet und verbrachte den grössten Teil seines Lebens als Professor für Klavier und Komposition an dem von Felix Mendelssohn-Bartholdy gegründeten Leipziger Konservatorium. Auch wenn sein Verhältnis zu Clara Schumann, die nach Robert Schumanns Tod allgemein hin als höchste Autorität in Bezug auf die Interpretation seiner Musik angesehen wurde, als eher distanziert bezeichnet werden muss,⁵ steht Reinecke doch klar in der Tradition Schumanns und Mendelssohns. So verwundert es wenig, dass Moriz Rosenthal – als Schüler Franz Liszts – bei der Darbietung Schumannscher Musik nicht seine Zustimmung fand.

Während die kompositionsästhetischen Positionen der neu-deutschen und der akademischen Schule gut erschlossen und als bestimmende Kräfte in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beschrieben worden sind,⁶ stehen Forschungen zu den Interpretationsansätzen dieser Schulen noch aus. Für die aufführungspraktisch orientierte Interpretationsforschung stellt sich also die Frage, wie sich die wesentlichen Merkmale dieser konkurrierenden Interpretationsansätze identifizieren und beschreiben lassen.

KOMPLEMENTARITÄT VON SCHRIFTQUELLEN UND TONDOKUMENTEN

Zur Interpretationspraxis des späten 19. Jahrhunderts stehen in erster Linie zwei Quellengattungen zur Verfügung, die sich grundlegend unterscheiden: Schriftquellen und Tondokumente. Die Auswertung von schriftlichen Quellen hat in der aufführungspraktischen Forschung bereits eine lange Tradition. Während sich die systematisch angelegten Schulwerke vorwiegend mit allgemeineren Aspekten von Stil und Technik beschäftigen, finden sich konkrete Aufführungshinweise zu speziellen Musikstücken verstreut in Lebenserinnerungen, Unterrichtsbeschreibungen, instruktiven Notenausgaben und ähnlichen Publikationen. Die grossen Bestände an historischen Tondokumenten wurden dagegen erst in jüngerer Zeit zum Gegenstand der Interpretationsforschung, nicht zuletzt deswegen, weil moderne Computertechnik den wissenschaftlichen Umgang mit dem Material wesentlich erleichtert hat.⁷ Zahlreiche Tondokumente bis etwa zum Beginn des Zweiten Weltkriegs dokumentieren das Spiel bedeutender Künstler, die ihre Ausbildung in einigen Fällen noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten hatten. Sie repräsentieren die oben erwähnten Aufführungstraditionen, die durch die Zäsuren der zwei Weltkriege zu einem Ende kamen.⁸



Fanny Davies. Foto: zVg/Pro Litteris Zürich

Beide Quellengattungen stellen auf ihre Art objektivierte Interpretationsdokumente dar, bei deren Untersuchung jedoch jeweils andere Parameter der Interpretation im Mittelpunkt stehen. Gegenüber Schriftquellen, bei denen allein schon durch die Verschriftlichung bestimmte Aspekte der Interpretation herausgestellt werden, sind in frühen Tondokumenten zahlreichere Aspekte einer Interpretation abgebildet,⁹ und sie enthalten deshalb eine enorme Fülle an Informationen. Mit Hilfe computergestützter Analyseverfahren lässt sich die Ausgestaltung verschiedener Interpretationselemente und Gestaltungsmittel relativ genau beschreiben. Die Tondokumente geben aber keinerlei Hinweise darüber, wie eine festgehaltene Interpretation zustande gekommen ist: Intentionales, Unreflektiertes, Zufälliges und Missglücktes stehen in den aus den Aufnahmen gewonnenen Datensätzen zunächst gleichberechtigt nebeneinander und können nur in aufwändigen Verfahren voneinander unterschieden werden.¹⁰

Im Hinblick auf die Frage nach einer erkennbaren Schulspezifität bestimmter Interpretationsmerkmale ist es vor allem notwendig, Elemente des allgemeinen Zeitstils, der gewissermassen den historischen Hintergrund einer Musikausbildung im 19. Jahrhundert darstellt, von individuellen und schulspezifischen Charakteristika zu unterscheiden. Dem heutigen Hörer nämlich wird zunächst auffallen, wie häufig sich die Spieler und Spielerinnen einiger Ausdrucksmittel bedienen, die aus der aktuellen Spielpraxis nahezu vollständig verschwunden sind. Im Falle von Klavieraufnahmen sind dies vor allem das Arpeggieren von Akkorden, der oft ungleichzeitige Anschlag

der Hände und ein ausgesprochen freier Umgang mit dem Tempo – Ausdrucksmittel also, die spätestens seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als manieriert und sentimental abgelehnt wurden. Tonträgerstudien haben aber gezeigt, dass diese Stilmittel nicht einer einzelnen Interpretationstradition zuzuordnen sind. Man trifft sie im Gegenteil sogar bei einem Grossteil der Klavieraufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert an.¹¹

Genau in diesem Punkt liegt aber der wesentliche Vorteil der schriftlichen Dokumente. Denn bedingt durch das für die Darstellung einer musikalischen Interpretation eigentlich wenig geeignete Medium der Sprache haben bereits die Autoren eine Gewichtung und Selektion der Information vorgenommen. Schriftliche Quellen verweisen also gezielt auf die intentionalen Elemente von Interpretationen, die beispielsweise in einer Unterrichtssituation bewusst thematisiert wurden. Hinweise auf die oben genannten Elemente des Zeitstils sind – als zeitgenössische Selbstverständlichkeiten, die sich der Reflexion entziehen – verhältnismässig selten anzutreffen.¹²

TONDOKUMENTE VON FANNY DAVIES UND ADELINA DE LARA

Eine Methode, die an Hand dieser sich ergänzenden Quellengattungen die Zuordnung von Interpretationsmerkmalen zu einer bestimmten Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts ermöglicht, soll im Folgenden kurz umrissen werden. Dafür scheint eine Beschränkung auf nur eine Aufführungstradition sowie auf eine kleine Auswahl an möglichen Gestaltungsmitteln zweckmässig, wie sie das Fallbeispiel der *Kinderszenen* op. 15 von Robert Schumann bietet. Einerseits steht nämlich zur Unterrichtstätigkeit Clara Schumanns am Frankfurter Konservatorium eine von der Forschung bereits gut erschlossene grosse Zahl an Schülerberichten zur Verfügung,¹³ in denen teilweise auch spezifische Instruktionen zu den *Kinderszenen* enthalten sind. Andererseits haben mehrere ihrer Schülerinnen und Schüler Aufnahmen des Werks hinterlassen, von denen die Einspielungen von Fanny Davies (1861–1934) und Adelina de Lara (1872–1961) in diesem Zusammenhang näher analysiert werden sollen.¹⁴ Um nicht der oben beschriebenen Gefahr zu erliegen, Elemente des Zeitstils als Schulmerkmale zu missdeuten, wird in der Untersuchung eine im selben Zeitraum entstandene Aufnahme des französischen Pianisten Alfred Cortot (1877–1962) zum Vergleich herangezogen, der keine direkten Verbindungen zur Schumann-Schule hatte.¹⁵

Um die inzwischen auch in digitaler Form leicht zugänglichen Tondateien in auswertbare Messdaten zu verwandeln, stand zumindest dem Laien bis vor wenigen Jahren nur das ausführliche und wiederholte Anhören, gegebenenfalls unter Zuhilfenahme einer Stoppuhr, zur Verfügung. Inzwischen erlaubt uns die Entwicklung der Computertechnik den Einsatz leicht zu bedienender, kostengünstiger und dennoch äusserst leistungsfähiger Software wie beispielsweise das frei zugängliche und in der internationalen Forschung gut eingeführte Programm *Sonic Visualiser*, welches eigens für die Belange der historischen Tonträgerforschung entwickelt wurde.¹⁶



Adelina de Lara. Foto: zVg/Pro Litteris Zürich

Zur Untersuchung der Zeitgestaltung in einer Aufnahme ist es notwendig, mit Hilfe der Software den Beginn einzelner Töne möglichst präzise zu bestimmen. Der *Sonic Visualiser* bietet dafür eine Fülle nützlicher Werkzeuge an: Er ermöglicht das verlangsamte Abspielen ohne Beeinträchtigung der Tonhöhe, ausserdem kann die Tondatei in ihrer graphischen Darstellung den persönlichen Bedürfnissen angepasst werden (z.B. Anzeige als Frequenz-Spektrogramm), und die identifizierten Tonanfänge können anschliessend mit einem komfortablen Markierungssystem in ihrer zeitlichen Abfolge «kartographiert» werden. Schliesslich können die zeitlichen Abläufe und Längenverhältnisse schon innerhalb des Programms als rudimentäres Kurvendiagramm angezeigt werden.

Als eine noch weitaus anschaulichere Darstellungsform für agogische Verläufe in Tonaufnahmen hat sich in Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit aber ein Verfahren erwiesen, das Anfang der 1990er Jahre durch Hermann Gottschewski im Rahmen seiner Dissertation entwickelt wurde. Bei diesem werden auf einer horizontalen Zeitachse die gemessenen Anschläge verzeichnet und die Dauer der zwischen den Anschlägen liegenden Zeitintervalle durch entsprechend hohe Balken repräsentiert.

«Da die Balkenbreite ebenso wie die Balkenhöhe direkt proportional zur jeweiligen Intervaldauer ist, haben alle Balken dasselbe Seitenverhältnis. [...] Die Maßstäbe für beide Achsen können den jeweiligen Erfordernissen angepasst werden.»¹⁷

Abhängig von der Ebene der Notenwerte, bis zu der man die Tonanfänge markiert hat, lassen sich in einer solchen sogenannten «Skyline»-Grafik auch mehrere metrische Ebenen gleichzeitig darstellen (je nach Fragestellung mag hier etwa für Aussagen über längerfristige Tempoveränderungen das Markieren jedes Taktanfangs ausreichen, für detaillierte Untersuchungen zur rhythmischen Struktur kleinerer Motive müssen teilweise aber auch kleinste Notenwerte einzeln erfasst werden).

Dank der geringen Vorkenntnisse und des verhältnismässig geringen Zeitaufwandes, die für die Arbeit mit dem *Sonic Visualiser* benötigt werden, erlaubt das Programm interessierten Musikern, die bei der Beschäftigung mit Aufnahmen entstehenden Fragen relativ schnell selbst zu beantworten. Ebenso ermöglicht das Programm dem Wissenschaftler, die gerade für historische Stilstudien notwendige grosse Materialfülle in angemessener Zeit zu bearbeiten. Dabei muss und kann auch auf das letzte Mass an erreichbarer Messgenauigkeit verzichtet werden, denn bei der Analyse präzisiert das technische Hilfsmittel vor allem bereits vorher registrierte Höreindrücke, und in der Darstellung der Ergebnisse ist die im Sinne einer «Zeitgestaltungs-Partitur» zu lesende Grafik hilfreicher als hochdetaillierte Zahlenreihen. Letztlich liegt das Hauptziel der Analyse mit dem *Sonic Visualiser* im Erkennen von Mustern und Strukturen, die auch einen ausführenden Künstler zu einer bewussten Vorstellung führen und möglichst leicht in ein Klangbild umgesetzt werden können. Nuancen, die ausserhalb des von einem Menschen kontrollierbaren Bereichs liegen, sind dabei nicht wesentlich für das Verständnis des Konzepts, das einer Interpretation zu Grunde liegt.

CLARA SCHUMANNS LEHRGRUNDSÄTZE

Die im Folgenden zu analysierenden Aufnahmen der Clara Schumann-Schülerinnen Davies und de Lara entstanden aus einer musikalischen Grundhaltung heraus, die durch Berichte über ihre umfangreiche Lehrtätigkeit am Frankfurter Konservatorium recht gut dokumentiert ist.¹⁸ Die wesentlichen Merkmale, durch die sich der Interpretationsstil Schumanns in Abgrenzung zu anderen Schulen definierte, werden von den Schülerinnen und Schülern Clara Schumanns (insbesondere Fanny Davies, Adelina de Lara, Theodor Müller-Reuter und Claras Tochter Eugenie Schumann) in weitgehender Übereinstimmung beschrieben, wie frühere Untersuchungen gezeigt haben.¹⁹ Daher sollen die überlieferten Lehrgrundsätze hier nur mit den kurzen und pointierten Worten Theodor Müller-Reuters wiedergegeben werden:

«Peinlichste Gewissenhaftigkeit, erschöpfende Ausdeutung des musikalischen Inhalts, Vermeidung jeder Übertreibung.»²⁰

Der erste Punkt zielt ab auf die oft gescholtene Forderung nach Texttreue. Dass damit jedoch keineswegs eine trockene und uninspirierte wörtliche Wiedergabe des gedruckten Notentextes im Sinne eines radikalen Urtextverständnisses, sondern

vielmehr der Respekt vor der Intentionalität und Vollständigkeit des Textes gemeint ist, verdeutlicht der zweite Punkt. Der Begriff «Ausdeutung» bezieht sich nämlich auf jene zusätzlichen Ausdrucksmittel, die zwar nicht explizit im Notentext vermerkt sind, deren Anwendung aber vom Komponisten nichtsdestoweniger impliziert wurde. Diese förmlich «zwischen den Zeilen lesen»²¹ zu können, verlangt gleichermassen nach grosser Vertrautheit mit dem Stil eines Komponisten wie nach persönlichem Geschmack.²² Besonders verwahrt sich Müller-Reuter gegen eine Aufführungsästhetik, die das persönliche Ausdrucksbedürfnis des Interpreten in den Vordergrund stellt und somit mehr in die Musik «hineindeutet» als «ausdeutet».²³ Auch der dritte Grundsatz ist im Hinblick auf ein solches Überinterpretieren zu verstehen. Als Warnung vor Übertreibungen zitiert Fanny Davies folgende Aussage Clara Schumanns:

«But though full of sentiment, he (Robert Schumann) is never sentimental.»²⁴

Neben der allzu vordergründigen Zurschaustellung technischer Fähigkeiten, wie sie Moriz Rosenthal in der eingangs geschilderten Anekdote demonstrierte, ist es gerade dieser Hang zum Sentimentalen, den die Anhänger der Schumann-Schule bei der Ausführung insbesondere der Musik deutscher Komponisten ablehnten.²⁵

Neben den oben angeführten allgemeinen Grundsätzen enthalten die Texte der Schumann-Schülerinnen auch eine Reihe von Erläuterungen zu konkreten Beispielen aus Schumanns Klavierwerken, die eine direkte Verbindung zu ihren Tonaufnahmen erlauben. Diese kreisen vor allem um zwei Themenbereiche: Einerseits werden Fragen zu Tempo und Rhythmus erörtert, andererseits wird eine der Schumann-Schule eigene Klangvorstellung beschrieben.

Da die meisten Aufnahmen auf Grund ihres Alters und der Aufnahmebedingungen keine zuverlässige Reproduktion des Originalklangs garantieren, entzieht sich dieser Gesichtspunkt einer exakten Untersuchung. Dennoch können sie einen Eindruck davon vermitteln, dass Clara Schumann melodiefokussiertes Spiel zu vermeiden verlangte und der feinsinnigen Polyphonie der Innenstimmen besondere Aufmerksamkeit zukommen liess.²⁶ In Bezug auf Tempo- und Rhythmusfragen sind die Aufnahmen jedoch eine recht zuverlässige Quelle.

In der Aufnahme von Fanny Davies offenbart eine Analyse mit Hilfe des oben beschriebenen Verfahrens ein charakteristisches Element ihres Spiels, das bei einer Untersuchung der Tempoveränderungen selten beachtet wird, weil diese in der Regel an grösseren Zusammenhängen interessiert ist. Häufig finden sich nämlich Fälle, in denen Fanny Davies die kleinen, sich mehrmals wiederholenden rhythmischen Figuren, die für Schumanns Schreibweise so charakteristisch sind, auf eine Art ausführt, die sich von der notierten Form wesentlich unterscheidet. Die bemerkenswerte Präzision, mit der Fanny Davies ihre Ausführung bei mehrmaligem Auftreten dieser Motive wiederholt, schliesst eine zufällige rhythmische Deformation aus. Auch mit mangelnder technischer Kontrolle lässt sich ihr

Auftreten nicht erklären – zu gross ist die Anzahl solcher Momente und zu hoch das grundsätzlich sehr hohe pianistische Niveau der Aufnahme. Da die Behandlung rhythmischer Probleme in den Schilderungen über Clara Schumanns Unterricht einen grossen Raum einnimmt, erscheint die Vermutung naheliegend, dass diese auffällige Ausführungsart bewusst und gezielt einstudiert wurde. Könnte also in der Behandlung solcher kleiner rhythmischer Figuren ein wesentliches Merkmal der Schumann-Schule liegen? Und weisen die Aufnahmen anderer Schülerinnen in diesem Punkt eine besondere «Familienähnlichkeit»²⁷ auf?

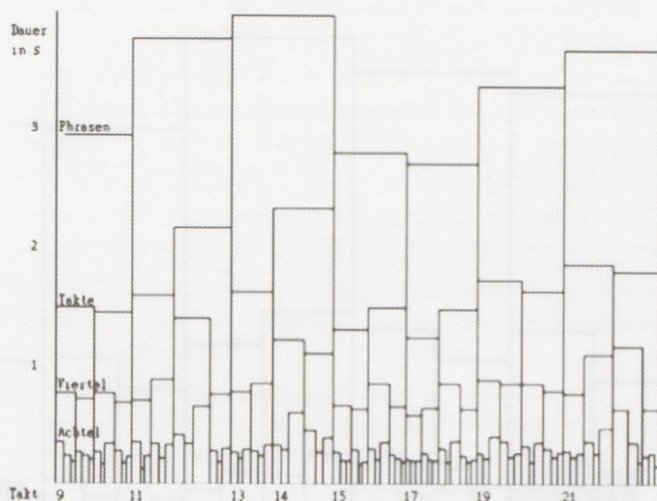
FAMILIENÄHNLICHKEIT DER SCHUMANN-SCHULE BEI KLEINEN RHYTHMISCHEN FIGUREN

Bereits am ersten Stück der *Kinderszenen* op. 15, *Von fremden Ländern und Menschen*, lässt sich zeigen, welchen Einfluss die unterschiedliche Ausführung kleiner rhythmischer Figuren auf eine Interpretation haben kann. Das Stück wird nämlich von einer kontinuierlichen Begleitfigur in Achtel-Triolen durchzogen, die vom Spieler immer wieder mit punktierten Rhythmen in der Melodiestimme verzahnt werden muss. Diese Begleitfigur ist in grössere agogische Strukturen eingebettet, die von den beiden Schumann-Schülerinnen in zwei sehr unterschiedlichen Grundtempi angelegt werden. Das Tempo von Fanny Davies ist dabei um etwa 20 % langsamer als jenes von Adelina de Lara.²⁸

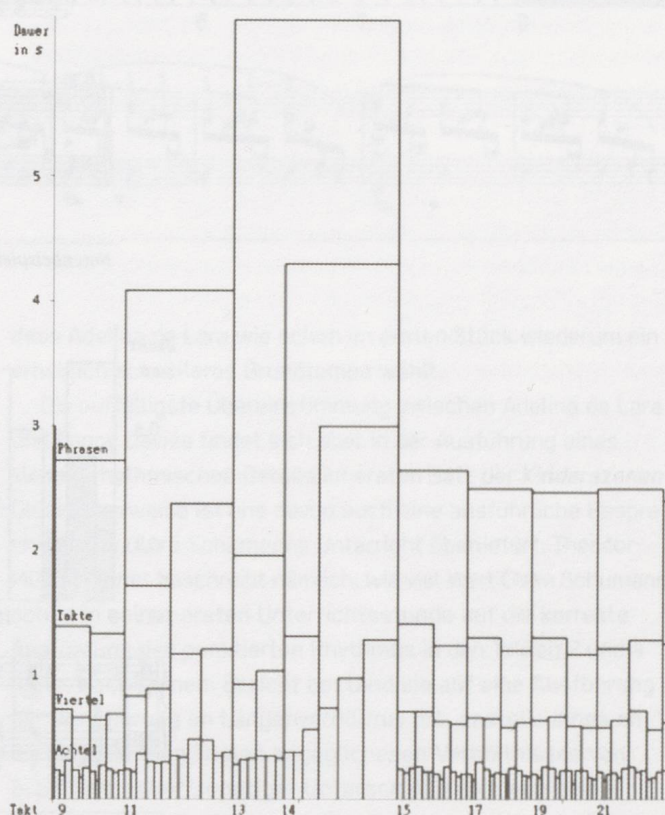
Betrachtet man die Gestaltung des Tempos auf der Ebene der zweitaktigen Phrasen, so weist die Version von Davies die geringeren Schwankungen auf, vor allem weil sie im zweiten Teil des Stückes die mit *ritardando* bezeichneten Stellen nur geringfügig verlangsamt. Im Gegensatz dazu erreicht de Lara am Ende dieser Abschnitte ein auf mehr als die Hälfte verlangsamtes Tempo (Graphiken 1 und 2).²⁹

Setzt man nun die Analyse auf den kleineren metrischen Ebenen, also bei der Gestaltung der Viertel und Triolen-Achtel, fort, so verändert sich das gewonnene Bild etwas. Adelina de Lara führt die Viertel- und Achtelnoten – die Ritardando-Abschnitte ausgenommen – auffallend gleichmässig aus. Fanny Davies verleiht den Melodietönen durch unterschiedlich starke Dehnung entsprechend ihrer harmonischen und melodischen Bedeutung zusätzlichen Ausdruck. Auch Töne auf schwachen Zählzeiten können dabei stark gedehnt werden, so etwa das harmonisch umgedeutete g⁴ auf dem zweiten Schlag des fünften Taktes (Graphik 3 und Notenbeispiel 1, graue Hervorhebung). Die Verlängerung dieser Viertel erreicht Fanny Davies nicht etwa durch eine gleichmässige Verlangsamung der begleitenden Achtel, sondern durch eine besondere Dehnung des jeweils ersten Triolen-Achtels (Graphik 3 und Notenbeispiel 1, schwarze Hervorhebung).³⁰

Beim Hören wirkt die Interpretation de Laras am schlichtesten, während Davies die subtilen Spannungsunterschiede in Melodik und Harmonik stärker durch zusätzliche Ausdrucksmittel ausdeutet. Dabei vermeidet sie durch einen grossen Variantenreichtum das Gefühl einer schematischen Agogik.

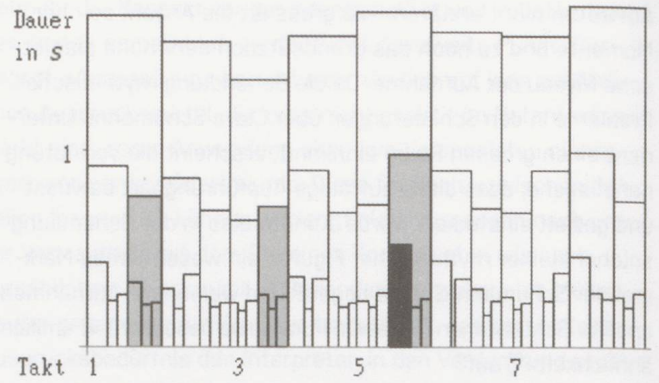


Graphik 1: «Von fremden Ländern und Menschen» T. 9–22 (Fanny Davies)



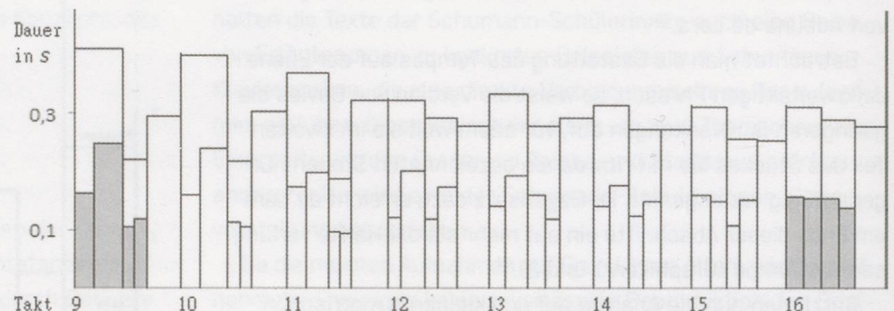
Graphik 2: «Von fremden Ländern und Menschen» T. 9–22 (Adelina de Lara)

Im Vergleich mit den Aussagen der schriftlichen Quellen stimmt Adelina de Lara in der Wahl ihres Grundtempos – anders als Fanny Davies – recht genau mit der Metronomangabe in Clara Schumanns instruktiver Ausgabe der *Kinderszenen* überein (Viertel = 108). Dagegen scheint die agogische Gestaltung bei Fanny Davies der durch Theodor Müller-Reuter überlieferten Anweisung Clara Schumanns zu diesem Stück, «bei meinem Mann sind die Ritardandos niemals lang auszu-dehnen»,³¹ mehr zu entsprechen als de Laras starke Verzögerungen. Schlussendlich lässt sich wohl nicht entscheiden, ob



Graphik 3: «Von fremden Ländern und Menschen» T. 1–8 (Fanny Davies)

Notenbeispiel 1: «Von fremden Ländern und Menschen» T. 1–8



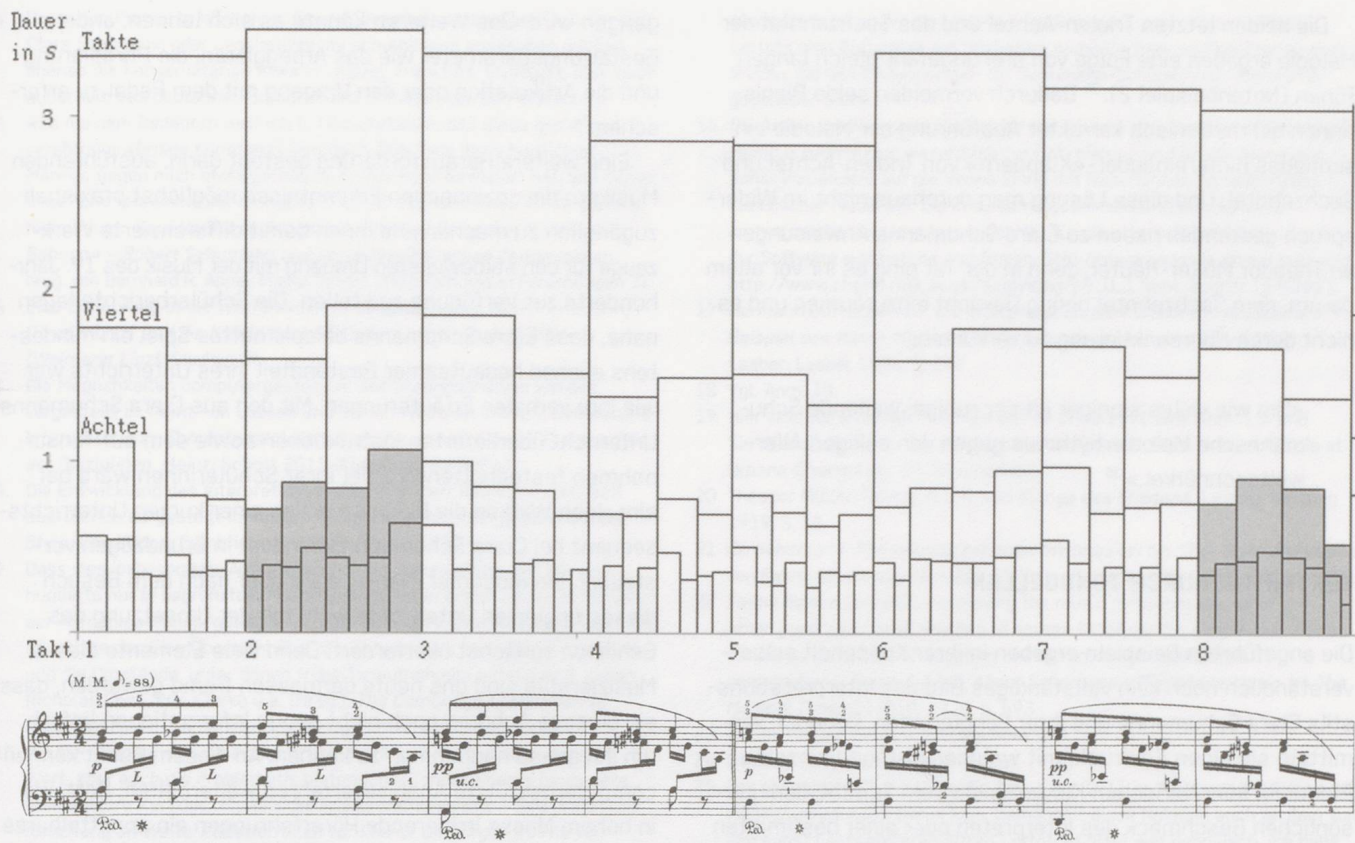
Graphik 4: «Ritter vom Steckenpferd» T. 9–16 (Fanny Davies)

eine der beiden Schumann-Schülerinnen dem Ideal der «simplicity and directness»³², das Clara Schumann laut dem Bericht von Fanny Davies für die *Kinderszenen* verlangte, näher kommt als die andere. Beide Pianistinnen liefern eine im Detail raffiniert ausgestaltete und dennoch ausbalancierte und ruhig fließende Darstellung des Satzes.

Die durch die Analyse des ersten Stückes der *Kinderszenen* gewonnenen Eindrücke bestätigen sich auf sehr ähnliche Weise auch im neunten Satz, dem *Ritter vom Steckenpferd*. Wiederum variiert die Länge der Takte bei Fanny Davies nur geringfügig, während Adelina de Lara im zweiten Teil mehrmals stark ritardiert. Fanny Davies verändert an denselben Stellen statt des

Grundtempos die rhythmische Ausführung des ostinaten Motivs, welches dem Stück zu Grunde liegt. Sie geht dabei von einer sehr ungleichen Ausführung aus, bei der die ersten beiden Achtelnoten deutlich mehr Zeit in Anspruch nehmen als die folgenden zwei. Von Takt 13 bis 16 vereinheitlicht sie die Längen der Achtelnoten dann zunehmend, wodurch wie bei de Lara ein Gefühl der Verbreiterung entsteht, allerdings ohne dass die Takte insgesamt verlängert werden (Graphik 4).

Ähnlich charakteristische Ausformungen solch kurzer rhythmischer Motive finden sich in der Aufnahme von Fanny Davies noch an mehreren Stellen, etwa im Mittelteil des zwölften Stückes, *Kind im Einschlummern*.



Graphik 5: «Bittendes Kind» T. 1–8 (Fanny Davies)

Dass beide Pianistinnen so unterschiedliche Gestaltungsmittel für Tempo und Rhythmik bevorzugen, lässt sich nur schwer mit den Quellen über Clara Schumanns Unterricht in Einklang bringen und scheint somit mehr in Unterschieden des persönlichen Geschmacks begründet zu liegen. Während Adelina de Lara nämlich durch ihre grossflächigeren Tempo-Veränderungen vor allem die strukturellen Aspekte der Stücke stark herausformt, arbeitet Fanny Davies mit einer Vielzahl von kleineren Ausdrucksmomenten, die durch die kleinen rhythmischen Alterationen hervorgehoben werden.

Es finden sich aber auch Beispiele, in denen beide Pianistinnen trotz ihrer unterschiedlichen persönlichen Präferenzen zu dem gleichen Gestaltungsmittel greifen, etwa in Bezug auf die agogische Verbindung von Phrasen. Fanny Davies leitet häufig nach einer kleinen Verzögerung am Ende der Phrase mit den letzten Begleittönen der abschliessenden Phrase bereits in das Tempo der nächsten über. Während hierin besonders im ersten Stück der *Kinderszenen* das vorherrschende Gestaltungsprinzip bei Fanny Davies liegt, tendiert Adelina de Lara dazu, ihre Ritardandi bis zum Beginn der nächsten Phrase zu führen. Allerdings zeigt die bei den Schumann-Schülerinnen nahezu identische agogische Gestaltung der ersten acht Takte des vierten Stückes der *Kinderszenen*, *Bittendes Kind*, wie planvoll sie zwischen den beiden Strategien der Phrasenverbindung zu wechseln vermochten. In den Takten 2 und 6 dauert das Ritardando der Sechzehntel jeweils bis zum Taktstrich an. Dagegen leiten die letzten Sechzehntel der Takte 4 und 8 nach einer geringfügigen Dehnung des Melodietons fließend in die nächste Phrase über (Graphik 5). Zu beachten ist allerdings,

dass Adelina de Lara wie schon im ersten Stück wiederum ein erheblich schnelleres Grundtempo wählt.

Die auffälligste Übereinstimmung zwischen Adelina de Lara und Fanny Davies findet sich aber in der Ausführung eines kleinen rhythmischen Details im ersten Satz der *Kinderszenen*. Glücklicherweise ist uns davon auch eine ausführliche Besprechung aus Clara Schumanns Unterricht überliefert. Theodor Müller-Reuter beschreibt nämlich, wie viel Wert Clara Schumann schon in seiner ersten Unterrichtsstunde auf die korrekte Ausführung des punktierten Rhythmus in den Takten 2 und 4 legte. Nach seinem Bericht bestand sie auf eine Ausführung der Punktierung im Längenverhältnis 3:1, anstelle eines an die begleitenden Triolen angeglichenen Verhältnisses von 5:1.³³ Trotz aller sonstiger Unterschiede kommen beide Schumann-Schülerinnen zu sehr ähnlichen Lösungen für dieses Problem, wenn auch nicht durch eine mathematisch-exakte Ausführung. Der Grund dafür liegt in der Ungleichmässigkeit der Triolen-Achtel, denn beide führen zwar die Punktierung ziemlich präzise im Verhältnis 3:1 aus, verkürzen jedoch insbesondere das zweite Achtel der Begleitung stark, wodurch das dritte Achtel etwas früher, beinahe in der Mitte des Schlages eintritt.



Notenbeispiel 2: «Von fremden Ländern und Menschen» T. 2 (Behandlung der Punktierung)

Die beiden letzten Triolen-Achtel und das Sechzehntel der Melodie ergeben eine Folge von drei ungefähr gleich langen Tönen (Notenbeispiel 2).³⁴ Dadurch vermeiden beide Pianistinnen bei rhythmisch korrekter Ausführung der Melodie ein schnelles hintereinander-«Klappern» von Triolen-Achtel und Sechzehntel. Und diese Lösung mag durchaus nicht im Widerspruch gestanden haben zu Clara Schumanns Anweisungen an Theodor Müller-Reuter, denn in der Tat ging es ihr vor allem darum, dem Sechzehntel genug Gewicht einzuräumen und es nicht durch Überpunktierung zu verkürzen:

«Um wie vieles sinniger ist der ruhige, weitende Schumannsche Melodierhythmus gegen den eckigen Allerweltsschnörkel.»³⁵

TEXTKRITIK DURCH TONQUELLEN

Die angeführten Beispiele ergeben in ihrer Knappheit selbstverständlich noch kein vollständiges Bild des Interpretationsstils Clara Schumanns und ihrer Schülerinnen. Dennoch vermitteln sie einen Eindruck, mit welcher Methode einzelne Elemente künstlerischen Klavierspiels dem Zeitstil, dem persönlichen Geschmack des Interpreten oder einer bestimmten Ausbildungstradition zugeschrieben werden können. Die gemeinsame Analyse von schriftlichen Interpretationsbeschreibungen und Tonaufnahmen erlaubte es, Fehlschlüsse aufgrund der isolierten Betrachtung einer einzelnen Quellengattung zu vermeiden. Die vermeintlich eindeutigen, gelegentlich auch polemisch überspitzten Darstellungen in schriftlichen Zeugnissen werden nämlich durch die Vielgestaltigkeit der Aufnahmen relativiert. Deren scheinbare Willkürlichkeit wiederum lässt sich mit Hilfe der Textdokumente als eine enge Verbindung von intendierten und unbewussten Elementen erklären.

Dennoch liefert auch die Analyse von Einspielungen der Schumann-Schülerinnen – wie für die Beschäftigung mit Tonaufnahmen üblich – in erster Linie eine Reihe wertvoller Einblicke in deren persönlichen Interpretationsstil. Die besprochenen Gestaltungselemente tragen wesentlich zur Wiedererkennbarkeit der jeweiligen Interpretin bei. Übereinstimmungen mit den Anweisungen Clara Schumanns, etwa die zurückhaltende Ausführung der Ritardandi von Fanny Davies oder die mit Clara Schumanns Metronomzahlen übereinstimmende Tempowahl Adelina de Laras einerseits, sowie Ähnlichkeiten zwischen den Interpretationen der beiden Schumann-Schülerinnen (wie etwa bei der Ausführung des punktierten Rhythmus im ersten Stück) andererseits lassen aber vermuten, dass diese – sei es durch explizites Erarbeiten oder durch intuitive Nachahmung – ein Ergebnis des Unterrichts bei Clara Schumann darstellen könnten und somit als schultypisch anzusehen wären.

In ähnlicher Weise könnten in Zukunft weitere Aspekte der Schumann-Schule, aber auch anderer Interpretationstraditionen des 19. Jahrhunderts erschlossen werden. Die Schülerberichte legen nahe, bei Tonaufnahmen zu untersuchen, wie mit der für Schumann typischen polyphonen Setzweise umge-

gangen wird. Des Weiteren könnte es sich lohnen, andere Gestaltungsparameter wie das Arpeggieren, die Phrasierung und die Artikulation oder den Umgang mit dem Pedal zu erforschen.³⁶

Eine weitere Herausforderung besteht darin, ausführenden Musikern die gewonnenen Erkenntnisse möglichst praxisnah zugänglich zu machen und ihnen damit differenzierte Werkzeuge für den stilbewussten Umgang mit der Musik des 19. Jahrhunderts zur Verfügung zu stellen. Die Schülerberichte legen nahe, dass Clara Schumanns beispielhaftes Spiel ein mindestens ebenso bedeutsamer Bestandteil ihres Unterrichts war wie ihre verbalen Erläuterungen. Mit den aus Clara Schumanns Unterricht überlieferten Instruktionen sowie dem auf Tonaufnahmen festgehaltenen Spiel ihrer Schülerinnen wäre bei einzelnen Werken die Rekonstruktion einer kurzen Unterrichtssequenz bei Clara Schumann zumindest in Grundzügen vorstellbar. Ein moderner Pianist wäre aber nach dem Besuch dieses fingierten Unterrichts wohl mit der Umsetzung des Gehörten zunächst überfordert. Denn viele Elemente dieses Musizierstils sind uns heute dermaßen fremd geworden, dass ein blosses Anhören noch nicht genug Informationen liefert, um ihn genau nachahmen zu können. An diesem Punkt können computergestützte Analyseverfahren weiterhelfen: Dort, wo in hohem Masse irritierende Hörerfahrungen ein unmittelbares Verstehen und eventuelles Nachschaffen des Gehörten unmöglich machen, lässt sich das Tondokument mit technischen Mitteln näher zu einzelnen Aspekten der Interpretation befragen.



Für Links zu den historischen Tonaufnahmen siehe www.dissonance.ch

Dem Leiter des Projektes, Prof. Dr. Kai Köpp, sei für seine Unterstützung bei der Ausarbeitung des Textes herzlichst gedankt.

Das Zitat im Titel stammt aus:

Fanny Davies, *On Schumann. And Reading between the Lines*, in: *Music & Letters*, 6/3, 1925, S. 215. Fanny Davies veröffentlichte ihre Berichte über Clara Schumanns Unterricht in ihrer Muttersprache. Daher sind einige der bedeutendsten aufführungspraktischen Äußerungen Clara Schumanns nur in englischer Übersetzung verfügbar. Über den ursprünglichen deutschen Wortlaut kann nur spekuliert werden.

- 1 Carl Reinecke, *Erlebnisse und Bekenntnisse – Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig: Lehmsstedt 2005, S. 160.
- 2 Ebd., S. 161.
- 3 Einen Überblick zur Bedeutung von Interpretation und Interpret im 19. Jahrhundert bieten Hans-Joachim Hinrichsen, *Was heißt «Interpretation» im 19. Jahrhundert*, in: *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung: Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, Schliengen: Argus 2009, sowie Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Interpretation*, (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11, Laaber: Laaber 1992).

- 4 Unter den Pianisten können in diesem Sinne beispielsweise Liszt, Chopin, Clara Schumann oder Leschetizky als schulbildend angesehen werden, ebenso die Konservatorien etwa in Leipzig, Frankfurt, Stuttgart, aber auch außerhalb des deutschen Sprachraums in Paris oder St. Petersburg.
- 5 «Zu meinem Bedauern muß ich [...] konstatieren, daß diese große und verehrungswürdige Künstlerin sich nach dem Tode ihres herrlichen Mannes gegen mich stets gerade so teilnahmslos bewiesen hat, wie dieser liebe- und teilnahmvoll» Reinecke 2005, S. 111 (wie Anm. 1). Vergleiche hierzu auch: Gerd Nauhaus, *Schumann und Carl Reinecke*, in: «*Neue Bahnen*» – Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz: Schott 2002 (*Schumann Forschungen* 7).
- 6 Eine Einführung in die Thematik bietet beispielsweise: Detlef Altenburg (Hrsg.), *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber: Laaber 2006 (*Weimarer Liszt-Studien* 3).
- 7 Die Möglichkeiten computergestützter Aufführungsanalyse werden vorgestellt in: Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl (Hrsg.), *Gemessene Interpretation – Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz: Schott 2011 (*Klang und Begriff* 4).
- 8 Die Entwicklung des Interpretationsstils in frühen Tonaufnahmen wird ausführlich dargestellt in: Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.
- 9 Dass dies insbesondere Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur in begrenztem Masse gelingt, ist in erster Linie den Mängeln der Aufnahmetechnik geschuldet und stellt keine intendierte Auswahl des Künstlers dar. Eine Übersicht über die Entwicklung der Aufnahmetechnik und die Umstände, unter denen frühe Tonaufnahmen entstanden, geben Nicholas Cook, Eric Clarke u.a. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- 10 Die vier Kategorien sind einem Artikel Kai Köpps entnommen, der den Wert, aber auch die Problematik historischer Tondokumente besonders thematisiert: Kai Köpp, *Historische Interpretationspraxis – Interpretationsforschung an Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel*, in: *Wie von Geisterhand – Aus Seewen in die Welt, 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Christoph E. Hänggi und dem Museum für Musikautomaten, Seewen/Basel 2012.
- 11 Vgl. Philip 1992 (wie Anm. 8). Ausserdem sei auf zwei weitere Veröffentlichungen verwiesen: Neal Peres da Costa, *Off the Record – Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press 2012; Thomas Synofzik, *Möglichkeiten computergestützter Interpretationsanalyse am Beispiel von Schumann-Einspielungen*, in: von Loesch/Weinzierl 2011 (wie Anm. 7).
- 12 Vgl. Kai Köpp, *Geschichtsbewusstsein um 1900 – Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung*, in: von Loesch/Weinzierl 2011 (wie Anm. 7).
- 13 Eine Auflistung der Schülerberichte findet sich in Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann – Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*, Mainz: Schott 1996 (*Schumann Forschungen* 5), S. 230.
- 14 Beide Pianistinnen stammten aus England und waren in Frankfurt Schülerinnen Clara Schumanns. Fanny Davies, die ältere der beiden, unterrichtete de Lara zunächst selbst, um die als Wunderkind konzertierende, jedoch technisch mangelhaft ausgebildete junge Kollegin auf ihr Studium bei Clara Schumann vorzubereiten. Von beiden Spielerinnen hatte Clara Schumann eine ausgesprochen hohe Meinung, und auch in den Augen der damaligen Konzertkritiker waren beide würdige Nachfolgerinnen ihrer Lehrerin. Siehe dazu die Kurzbiographien der beiden Pianistinnen in de Vries 1996, S. 384 und 389 (wie Anm. 13). Die im Folgenden verwendeten Aufnahmen sind: Fanny Davies, Adelina de Lara et al., *The Pupils of Clara Schumann*, Einführungstext von Jerrold Northrop Moore, Pavillion Records (PEARL 99049GEMMCDs), 1991 (die Aufnahmen der *Kinderszenen* spielten Fanny Davies 1929 und Adelina de Lara 1951 ein); Alfred Cortot, *The Schumann Recordings*, Andromeda Records (ANDRCD5012), 2005 (die Aufnahme der *Kinderszenen* stammt von 1935).
- 15 Cortot wird zwar zu Recht der französischen Schule zugeordnet, hatte aber ein tiefgreifendes Interesse und Verständnis für deutsche Musik. So war er gleichermaßen ein glühender Verehrer Richard Wagners wie auch einer der bedeutendsten Interpreten Robert Schumanns. Harold C. Schoenberg schreibt über ihn: «Vermutlich hat [...] die deutsche Schulung seine französische Auffassung moderiert.» Harold C. Schoenberg, *Die grossen Pianisten*, deutsche Übersetzung von Maureen Martin-Turner und Fritz J. Oberli, Bern/München: Scherz 1963, S. 374. Der Vergleich soll keinesfalls das Ziel haben, Cortots Interpretation als qualitativ schlechter darzustellen. Im Gegenteil garantiert die Wahl Cortots eine Aufnahme auf höchstem pianistischem und künstlerischem Niveau, die den Einspielungen der Schumann-Schülerinnen ebenbürtig gegenüber steht.
- 16 Die Arbeit des *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)* trug wesentlich zur Optimierung und Abstimmung des *Sonic Visualisers* auf die Verwendung mit historischen Tonaufnahmen klassischer Musik bei. Die in diesem Zusammenhang entstandene umfangreiche Dokumentation sei hier für die eigene Beschäftigung mit der Software wärmstens empfohlen: <http://www.sonicvisualiser.org/> und http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_D_1.html. Zugriff 15.9.2013.
- 17 Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber 1996, S. 247.
- 18 Vgl. Anm. 13.
- 19 Hier sind vor allem die Arbeiten von de Vries 1996 (wie Anm. 13) und Siu-Wan Chair Fang, *Clara Schumann as Teacher*, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1978 zu nennen.
- 20 Theodor Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens*, Leipzig: Hartung 1919, S. 11.
- 21 *On Schumann. And reading between the lines* ist der Titel eines Aufsatzes von Fanny Davies aus dem Jahr 1925, in: *Music & Letters*, 6/3, 1925, S. 215.
- 22 Fanny Davies schreibt: «In playing the music of Schumann, as of any other great composer, one has of course to follow the simple law (not so simple to carry out) of adapting oneself to the style and type of composition». Fanny Davies, *About Schumann's Pianoforte Music*, in: *The Musical Times* 51/810, 1910, S. 493.
- 23 Müller-Reuter 1919, S. 10 (wie Anm. 20).
- 24 Davies 1925, S. 215 (wie Anm. 21).
- 25 Der chilenische Pianist Claudio Arrau, der 1911 im Alter von 8 Jahren zum Musikstudium nach Berlin kam, bemängelt diese Neigung auch an dem von ihm sonst hochverehrten Alfred Cortot: «Cortot war himmlisch, ich habe ihn verehrt, aber er konnte deutsche Musik nicht spielen. Vielleicht Schumann, ein wenig. Aber Brahms konnte er gar nicht spielen, Beethoven war sentimental. [...] Viel zu süßlich.» Vgl. Claudio Arrau, *Leben mit der Musik. Aufgezeichnet von Joseph Horowitz*, München: Piper 1987, S. 93.
- 26 «The inner polyphony is so important and significant, that even when it has only a subordinate part to play it is an indispensable one.» Fanny Davies 1910, S. 493 (wie Anm. 22).
- 27 Den Begriff der «family resemblance» prägte in Bezug auf die Clara Schumann-Schülerinnen erstmals Jerrold Northrop Moore in seinem ausführlichen CD-Booklet der PEARL-Edition (wie Anm. 14).
- 28 Auch Cortot entscheidet sich für ein langsames Tempo.
- 29 Zusätzlich entscheidet sich Cortot noch für stark ausgeprägte Ritardandi jeweils am Ende der zu wiederholenden Teile. Bei keiner der beiden Schumann-Schülerinnen ist ein entsprechend starkes Verzögern zu finden.
- 30 Cortot bietet ein drittes Gestaltungskonzept an, in dem er bei grundsätzlich recht gleichmässigen Vierteln und Achteln nur dort länger verweilt, wo die Melodie in punktiertem Rhythmus erscheint. Die entsprechenden Viertel fallen bei Cortot deutlich länger aus als die übrigen, im Gegensatz zu Fanny Davies dehnt er allerdings nicht die erste, sondern die letzte Achtel der entsprechenden Triolen-Gruppe.
- 31 Müller-Reuter 1919, S. 11 (wie Anm. 20).
- 32 Davies 1910, S. 493 (wie Anm. 22).
- 33 Müller-Reuter 1919, S. 9 (wie Anm. 20).
- 34 Beide Darstellungsformen können nur als Annäherung verstanden werden. Während die erste Alternative den ziemlich genau ausgeführten punktierten Rhythmus besser repräsentiert, gibt die quintolische Lösung die gleichmässige Abfolge der letzten beiden Begleittöne und der Melodie-Sechzehntel gut wieder.
- 35 Müller-Reuter 1919, S. 9 (wie Anm. 20).
- 36 In Bezug auf die Arpeggio-Technik der beiden Spielerinnen hat Claudia de Vries (wie Anm. 13) bereits eine gewisse «Familienähnlichkeit» feststellen können. Im Vergleich zu den Aufnahmen Cortots, der bedeutend weniger von Arpeggios gebraucht macht, stellt dies in der Tat ein gutes Unterscheidungskriterium dar. Allerdings zeigt eine Untersuchung von Thomas Synofzik (wie Anm. 11), dass es zur gleichen Zeit noch eine erhebliche Zahl anderer Interpreten gab, die das Arpeggieren ähnlich oft oder noch häufiger als die beiden Schumann-Schülerinnen einsetzten.