

Pečman, Rudolf

Zu einigen gemeingültigen Gesetzmässigkeiten der Musikinterpretation

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.
1963, vol. 12, iss. F7, pp. [144]-154

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110780>

Access Date: 09. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

ZU EINIGEN GEMEINGÜLTIGEN
GESETZMÄSSIGKEITEN
DER MUSIKINTERPRETATION

Aufgabe des ausführenden Künstlers ist es, ein musikalisches Werk in seiner Klangform, in einem streng zeitgebundenen Gefüge zu realisieren. Der wiedergebende Künstler, auch Interpret genannt, erzeugt also musikalische Klänge von bestimmter akustischer und ausdrucks-mässiger Qualität und setzt sie in die Zeit hinein. Aus den wechselbezüglichen Relationen zwischen Höhe und Rhythmus entstehen komplizierte ausdrucks-mässige Gruppierungen, die dann die Grundlage für die schöpferische Arbeit des ausführenden Künstlers bilden. Allerdings muss man den Umstand in Betracht ziehen, dass kein schöpferischer Interpret mit einer höhenzeitmässigen Grundlage auskommen könnte. Das, was aus der Interpretation die künstlerische Äusserung *sui generis*¹ ausmacht, ist eben jene nur schwer auszudrückbare Einswerdung mit dem Werk, das Begreifen feiner stilnässiger Nuancen, jene Transformation der Idee des Autors in eine verwandte Ebene, Verlebendigung des Werkes im Einklang oder Widerspruch mit den Interpretationsnormen der Gegenwart.

Wenn wir uns des Begriffs Interpretationsnormen bedienen, beabsichtigen wir damit keine Verknüpfung dieses Begriffs mit den Postulaten der normativen Ästhetik, die das sog. künstlerische Schöne dem Ideal des antiken Schönen, d. h. dem Ideal das spekulativ aus der konkreten historischen Entwicklung und den einzelnen Formgesetzmässigkeiten den künstlerischen Disziplinen der Antik gerissen wurde, starr gegenüberstellte. Wir fassen im Gegenteil den Begriff Interpretationsnorm als einen im breitesten Sinne des Wortes gesellschaftlich bedingten Begriff, ohne die Betonung der Funktion von subjektiven, individuellen Faktoren bei der Gestaltung dieser Interpretationsnorm beiseite zu lassen. Es liegt auf der Hand, dass sich hier — auf verschiedenartigem Niveau und mit verschiedenartiger Intensität — das Subjekt des Künstlers (des Interpreten) bei der endgültigen praktischen Kodifikation der Interpretationsnorm, d. h. bei der praktischen künstlerischen

interpretatorischen Gestaltung eines Musikwerkes geltend macht. Freilich ist das Subjekt des Wiedergebenden durch die traditionellen oder entwicklungs-mässig progressiven gemeingültigen Rücksichten der Musikinterpretation bedingt, die eigentlich die allgemeingültige Interpretationsnorm im breitesten Sinne des Wortes sind. Bis zu welchem Masse und auf welche Weise das interpretierende Subjekt diese allgemeingültige Interpretationsnorm geltend macht — und mit welcher Tendenz es ihr gegenüber Stellung nimmt — hängt zweifellos von der Weltanschauung des Wiedergebenden ab. Wenn auch keine „Kurzschlüsse“ zwischen der Weltanschauung des Interpreten und seiner eigenen künstlerischen Darstellung hergestellt werden können, steht es doch fest, dass die Weltanschauung des Interpreten seine Leistung im Bereich der Interpretationskunst formiert, und zwar grundsätzlich in den Fragen der allgemeingültigen Einstellung zur Interpretation (Auswahl von Kompositionen, Zusammenstellung des Programms, Auswertung oder zumindest logische Einschätzung der künstlerischen Tragfähigkeit und der gesellschaftlichen und künstlerischen Funktion des Werkes u. dgl. m.), gewissermassen auch in Fragen, die mit konkreter interpretatorischer Ausarbeitung des Werkes verknüpft sind. Die konkrete interpretatorische Problematik hängt dann mit der Weltanschauung eng in dem Sinne zusammen, dass der Interpret auf Grund der weltanschaulichen Gesichtspunkte zweifelsohne auch den ganzen Kompositionsaufbau nicht nur in den breiteren Fragen in bezug auf die Architektur des Werkes konzipiert (Hervorhebung oder Nichtbeachtung von gesellschaftlich und ausdrucks-mässig fortschrittlichen Entwicklungstendenzen der Komposition), sondern auch in bezug auf die speziellen Fragen der Agogik des interpretatorischen Ausdrucks (es handelt sich dabei um ausgeprägte und bewusste Betonung oder Nichtbeachtung von stillmässig progressiven Zügen des Musikdetails).

Allerdings ist wiederum darauf aufmerksam zu machen, dass man behutsam vorgehen muss, wenn man die Frage der Beziehung zwischen Weltanschauung und Interpretation praktisch lösen soll, um nicht in vulgarisierende Tendenzen zu geraten, die die Beziehung zwischen Weltanschauung und Interpretation in einer allzusehr vereinfachten und daher nichtdialektischen, unwahren Auslegung sehen möchten.

Die weitere, sehr wichtige Problematik der künstlerischen musikalischen Interpretation, die nun aus dem vorwiegend theoretischen Bereich sowohl noetischer als auch praktischer Natur herausgeschoben ist, ist das Mass der persönlichen Eigenart in der musikalischen Interpretation, die Umgestaltung des Werkes „zum eigenen Abbild“ und die Rückwirkung dieses eigenartig umgebildeten Werkes auf die breiten Hörerschichten.

Die musikalische Interpretation sucht immer das richtige Gleichgewicht zwischen dem Werk und seiner Entstehungszeit, zwischen dem Werk und seiner

eigenartigen Verschiebung in die Ebene der subjektiven Äusserung — und schliesslich das richtige Gleichgewicht zwischen dem Interpreten und dem Hörer. Versuchen wir nun diese weiteren Grundbeziehungen und Zusammenhänge anzudeuten, die sich auf die konkrete Interpretation eines musikalischen Werkes beziehen. Auch diese Problematik hängt mit der allgemeinen Problematik der musikalischen Entwicklung und mit der Frage der Beziehung zwischen Musik und Wirklichkeit eng zusammen. Umwelt, Zeit und allgemeine ökonomische Basis bestimmen unmittelbar, jedoch häufiger indirekt die Gestaltung eines Musikwerkes in komplizierter wechselbezüglicher Abhängigkeit. Die allgemeine Situation der Musikentwicklung, die Situation in der Entwicklung der Musiksprache determinieren u. a. den Komponisten, der zwangsweise mit den Ausdrucksmitteln rechnen muss, die ihm zur Verfügung stehen; er wird durch diese Ausdrucksmittel auch dann beeinflusst, wenn er sie durch seine (eigenen) neuen Experimente bekämpft — in diesem Fall ist von dem negativen Einfluss der normativen Musiksprache die Rede, die vielfach im Unterbewusstsein des Autors die endgültige Prägung des Werkes aus kompositorischer Sicht korrigiert und damit eigentlich mitbestimmt.

Der Komponist, der von einer bestimmten Erscheinung der Wirklichkeit oder von einer bestimmten Idee oder einem inneren Erlebnis angeregt wurde, fasst die schöpferische kompositorische Absicht, die in seinem Sinn immer mehr an konkreter Gestalt gewinnt; durch das schöpferische kompositorische Werk — eine Art von qualitativem Sprung von der sich herauskristallisierenden Einzelfaktoren, Teilkonzeptionen zur endgültigen Ausdrucksgruppierung — schafft der Autor ein musikalisches Werk, das dann objektiv und unabhängig von seinem Schöpfer ausserhalb seines Bewusstseins existiert, ein Allgemeingut in Form von Notenschrift wird, die die graphische Registration von musikalischen Ideen in ihren verschiedenartigsten Modifikationen ist, und manche der äusseren Seiten der musikalischen Komposition erfasst: Höhe der einzelnen Stimmen bzw. ihrer Bauelemente — der Töne, die rhythmischen Beziehungen zu den übrigen Stimmen, ferner den Zusammenhang der Stimmen mit der gesamten harmonischen Struktur, mit der funktionellen Bedeutung der harmonischen Komponente, mit der Dynamik in ihrer kraftmässigen Bedeutung; sodann bestimmt sie die Beziehung dieser Dynamik zu den übrigen Bestandteilen, das Tempo der Komposition im allgemeinen sowie relativen Sinne des Wortes. Ferner beinhaltet die musikalische Aufzeichnung die allgemeingültigsten Weisungen ausdrucks-mässigen Charakters, die dem Interpreten zu einer ganz allgemeinen und — in bezug auf die Persönlichkeit — spezifizierten Orientierung über die Absicht des Komponisten im Bereich der Agogik dienen.

Allerdings enthält die musikalische Aufzeichnung nicht die sog. architektonische (innere) Dynamik, sie erfasst nicht die innere aufbaumässige Gesetzmässigkeit und Proportionalität und kann nicht einmal jene subjektiven — und

daher unfassbaren — Wesenzüge einer musikalischen Komposition andeuten, die diese dann in dem „klingenden musikalischen Bild“ zu einem im höchsten Masse und im wahren Sinne lebendigen Ausdruck ausmacht.

Und hier kommt der Musikinterpret, der ausführende Künstler, um auch sein Scherflein zu diesem komplizierten Vorgang beizutragen, durch den das musikalische Werk an das Bewusstsein des Hörers² gelangt. Wir müssen uns wiederum dessen bewusst werden, dass ein jedes Werk nur dann lebt, wenn es klingt, und einzig und allein in diesem Falle erfüllt es seine gesellschaftliche Funktion. Freilich nimmt dadurch die Rolle des Wiedergebenden an Bedeutung zu, der aufhört, ein blosser „Diener der Partitur“ zu sein, sondern immer mehr zu ihrem Vollender wird. Der Wiedergebende ist also, wie wir bestimmt begreifen können, eine Art Klammer zwischen Komponist und Hörer durch Vermittlung des Werkes des Komponisten, das in den toten Zeichen und den allgemeinen Weisungen in bezug auf die Reproduktion verzaubert ist.

Die Bedeutung des Interpreten steigt besonders heute, wo die immer komplizierter werdenden kompositorischen Gebilde zu verschiedenartiger interpretatorischer Auslegung Anlass geben.

In welcher Beziehung steht nun der Interpret zu der Notation eines Musikwerkes? Es ist eine Beziehung, die *dialektisch par excellence* ist.

Die Art der Aufzeichnung, die musikalische Grammatik, der Gesamtcharakter eines Werkes, seine inneren ethischen sowie künstlerischen Werte usw. regen die schöpferische Phantasie des Interpreten an. Der Interpret stellt die Absicht des Komponisten seiner eigenen gegenüber und bewertet die Tragfähigkeit des Werkes sowohl hinsichtlich der Zeit als auch der historischen Gegenwart. Die Notation bildet die Unterlage für die Arbeit des ausführenden Künstlers, weil sie die genau registrierten musikalischen Gebilde zwar enthält, jedoch nichts bezüglich der Realisation dieser Gebilde besagt. Die Notenschrift ist also eine Art ideale Form der „unbelebten“ musikalischen Form, deren Lebensfähigkeit durch das Mass der Deformation dieser Aufzeichnung sowie durch das Mass des Persönlichen der Stellungnahme des Interpreten gegeben ist.

Unter Deformation der musikalischen Aufzeichnung verstehen wir jene Abweichungen von der idealen Aufzeichnungsform, die dem lebendigen, realen musikalischen Schall seine spezifische und einmalige Lebendigkeit, sein spezifisches äusseres klangliches Gewand verleihen, das sich innerhalb der Zeit ändert und andere, immer neue Nuancen bei jeweiliger weiterer Interpretation ein und desselben Werkes durch ein und denselben Künstler annimmt, wobei es sich erübrigt, von der Wiedergabe ein und desselben Werkes durch verschiedene ausführende Künstler in derselben Zeit oder in verschiedenen historischen Zeiträumen zu sprechen.

Welche lediglich *beheftsmässige* Bedeutung eine Fixierung der Musik

hat, das beweist am ausgeprägtesten der Bereich des Volkslieds. Freilich ist die Problematik des Volkslieds in seiner unaufhörlichen interpretatorischen Entwicklung und unter ständiger Berücksichtigung von Variationen ein und derselben Liedform in der mündlichen Tradition auf die Interpretierung der künstlerischen Musik nicht restlos anwendbar, das ist meines Erachtens genügend klar. Eben das Volkslied zeigt, wie unzureichend die Fixierung der Musik ist und wie wenig objektiv ihre Interpretationsqualität ist, die ihr inhärent sein sollte.³

Dadurch, dass wir auf den Bereich des Volkslieds hinwiesen, berührten wir das Grenzgebiet unseres Problems. Die künstlerische Musik wird in der Fixierung bei weitem konkreter, genauer registriert, weil hier die improvisatorische Stellungnahme des Interpreten sowie die ständige Entfaltung des einen melodischen Grundtyps in einer im wesentlichen ornamentalen, figurativen, intonationsmässigen u. ä. Art und Weise wegfällt. Auch wenn die Bezeichnung des Interpreten zu der Aufzeichnung der sog. künstlerischen Komposition unvergleichlich enger ist als dies beim Volkslied der Fall ist, spielt doch auch hier das Mass der Deformation der musikalischen Fixation eine sehr wichtige Rolle, die oft beispielsweise die Qualität des ästhetischen Gefallens bei der Wahrnehmung eines musikalischen Werkes bestimmt (oder besser: mitbestimmt).

Dieses Mass der Deformation einer Musikaufzeichnung ist eigentlich ein rein konventioneller Begriff und seine Grenzen verschieben und ändern sich unter dem Einfluss verschiedener Faktoren, vor allem der Lebensweise, der zeitmässigen ästhetischen Normen und der Intensität der inneren Stellungnahme zu der aufgeführten Komposition seitens des Wiedergebenden. Dieses Mass der Deformation darf jedoch auf die Logik des inneren Aufbaues eines Musikwerkes nicht störend einwirken und die intonations- und rhythmusmässige Seite des Werkes derart verändern, dass dadurch die grundlegenden Beziehungen der Musikelemente in der Partitur gestört würden. Es ist interessant, dass jene Abweichungen, von denen hier die Rede ist, in dem Mass Quelle des ästhetischen Wohlgefallens des Wahrnehmenden sein können, dass wir bei Nichtbeachtung derselben sogar das Gefühl haben, es handle sich um eine nicht leidenschaftliche, unbeteiligte, ja ich wage sogar zu sagen gefühllose Interpretation.

Der erwähnten Deformation sind in der reinen Stimmung meist die sog. Leitöne (Subsemitonia modi, Halböne unterhalb des Grundtons der Tonkala) unterworfen, die sich in der Regel geringfügig erhöhen, damit dadurch umso ausdrückvoller ihre Tendenz hervorgehoben wird, zu dem Grundton der Tonleiter hinauf zu steigen. Die sog. charakteristischen Intervalle, sagen wir z. B. die übermässige Quarte der lydischen Skala u. ä., haben gleichfalls die Tendenz, zu dem nachfolgenden benachbarten Ton hinauf unauffällig zu steigen. Demgegenüber haben z. B. reine Quarte, kleine Septime, kleine Sexte u. ä. die Tendenz, auf die nächstliegende, erniedrigte Stufe hinab zu sinken. Diese Intonations-

weise ist auch für die Ensemblesmusik typisch, am häufigsten im Streichquartett, auch in der Vokalmusik, und verleiht der Wiedergabe einen ganz eigenartigen Glanz.

Ebenso verhält sich die Sache in der Stellungnahme des Interpreten gegenüber dem rhythmischen Wert der Notenaufzeichnung, wo am häufigsten der punktierte Rhythmus verschärft wird, bei syrythmischer Führung der melodischen Stimmen werden die Unterschiede zwischen dem aus der geraden Division und dem auf der Grundlage der ungeraden Division abgeleiteten punktierten Rhythmus mitunter verwischt u. ä.

Die obengenannten Intonationsabweichungen üben einen direkten Einfluss auf die ausdrucksmäßige Verschärfung des gesamten harmonischen Bildes der Komposition aus ebenso wie die rhythmischen Abweichungen dann das Mass der Schärfe des gesamten rhythmischen Ausdrucks (der rhythmischen Struktur) des wiedergebenen Werkes plastisch bestimmen.

Es gibt noch eine ganze Reihe von Interpretationsmitteln,⁴ mit deren Hilfe der Interpret die Notenaufzeichnung „seinem Abbild“ anpasst und ihr so ein eigenartiges Leben einhaucht. Am ausgeprägtesten sind die Mittel, die in den Tempobereich fallen, wie z. B. ritardando, accelerando, rubato u. a. oder in den agogischen Bereich (Akzente, deren Intensität, geringfügige Verschiebung des Rhythmus der Komposition zwecks der sog. inneren Belebung, vibrato, Arten des Bogenstrichs bei Streichinstrumenten, Lagenverbindung, Glissandi-Arten, Fingersätze u. a.). Eine Untersuchung dieser Mittel, die wir zwar in der Praxis anerkennen, die jedoch theoretisch nicht sehr gut durchforscht sind, würde eine selbständige, sehr feine Forschungsarbeit experimenteller Natur erfordern.

Stellen wir uns nun die Frage, wodurch ein schöpferischer interpretatorischer Akt in dem Bereich der Musik bedingt ist.

Ich vermute, dass wir dieses Problem in seiner Gesamtheit noch nicht gelöst haben,⁵ dass es im Gegenteil wörtlich in eine ganze Reihe von Teilfragen zersplittert ist.

Bei seiner Lösung ist vor allem von dem Subjekt des Interpreten auszugehen, der fest in der Realität der äusseren Welt verankert ist. Jeder schöpferische Interpret projiziert — bewusst oder unbewusst — seine eigene Weltanschauung, seine Lebensphilosophie, seine innerste Beziehung zu der Welt in seine Interpretation, was wir übrigens bereits in den einleitenden Zeilen dieses Aufsatzes erwähnt haben. In dem Interpretationsvorgang spiegelt sich sehr klar auch das Mass der Allgemeinbildung des Interpreten wider sowie das Mass des inneren Reichtums seines emotionalen Daseins. Beide Komponenten beeinflussen die Qualität der Musikalität des Interpreten, obwohl die Musikalität ihrerseits als physiologische und emotionale Erscheinung in keiner unmittelbaren Beziehung zum Intellekt, zum zweiten Signalsystem steht.

Die Beziehungen zwischen Musikalität, musikalischem Gehör, der Allgemeinbildung, dem sog. allgemeinen Geschmack und dem Lebensstil eingehend zu untersuchen, wäre eine ungewöhnlich dankbare Aufgabe, besonders wenn wir uns vor Augen halten, dadurch — angesichts unseres Themenkreises über musikalische Interpretation — manchen Schleier auf dem Gebiete der interpretatorischen Musikkunst ein wenig lüften zu können.

Der interpretatorische Akt, wenn er von wahrhaftig schöpferischer Natur sein soll, ist ferner durch Umfang und Tiefe der musikalisch-technischen (instrumentalen, vokalen) Schulung des Interpreten bedingt, durch seine technischemusikalische Vorbereitung zu dem Interpretationsvorgang. Der Interpret muss die Aufgaben vor allen Dingen von der technischen Seite her bewältigen. Allein die technische Erfassung selbst würde nicht viel in dem eigentlichen Interpretationsvorgang bedeuten, obwohl eben die Technik die *conditio sine qua non* für jeden ausführenden Künstler ist. Um ihre Berechtigung, ihre Bedeutung nicht zu verlieren, muss sie von einmaliger Ausgeglichenheit in bezug auf die übrigen Komponenten einer Äusserung sein, die über die Technik hinaus gehen und von denen wir bereits in den vorangehenden Absätzen gesprochen haben.

Die Kenntnis der musikgeschichtlichen Problematik (im breiteren Sinne des Wortes) ist für den Musikinterpreten nicht unbedingt notwendig. Der Interpret braucht nicht mit der Entwicklung der Musikgeschichte, mit den wechselbezüglichen historischen Beziehungen und den Fragen faktographischer Natur vertraut zu sein. Freilich wäre es vonnöten, dass jeder Instrumentalist oder Sänger eine gute Übersicht über die Entwicklung der Interpretationsstile, über die Spiel- und Interpretationsart in den einzelnen geschichtlichen Epochen besitzt.⁶ Allerdings wären hier Quellenstudium und ständiger Kontakt mit der historischen Interpretationsproblematik erforderlich. Die Analyse der historischen Interpretationstatsachen ist von grosser Bedeutung für die empirische und analoge Stellungnahme gegenüber der zeitmäßigen Interpretation der alten Musik. Wir wollen nicht behaupten, dass die alte Musik nach den strengen, in der Zeit ihrer Entstehung geltenden Regeln aufzuführen ist; im Gegenteil erfordert gerade die lebendige Interpretation historischer Kompositionen eine von aller künstlerischen Antiquisierung gelöste Einstellung. Freilich muss man darauf bestehen, dass eine moderne Interpretation der alten Musik von den strengen Kenntnissen der historischen Interpretation ausgeht und die historischen Schweisen mit denen der heutigen Zeit verknüpft. So z. B. ist die historische Ansicht bei der Entzifferung der Notenaufzeichnung, in der Ornamentik (melodische Verzierungen u. ä.), bei Fragen der Tempo, der Agogik, bei der Ausarbeitung des bezifferten Basses u. ä. geltend zu machen, wogegen die Besetzung, Instrumentation, die dynamischen Rücksichten, die Plastik der interpretatorischen Äusserung im beträchtlichem Mass zeitgebundenen Veränderungen unterworfen sind und ihre Ausdrucksmöglich-

keiten in erster Linie von dem Geschmack der Zeit, der Entwicklung des Instrumentenbestandes und von den technischen Möglichkeiten der Instrumentalmusik abhängig sind.

Heutzutage, wo wir einen neuen Interpretationsstil auch auf dem Gebiet der modernen Musik anstreben, muss man sich vor Augen halten, dass der Begriff der modernen Interpretation gleichfalls ziemlich breit ist und dem historischen Wandel in der Zeit unterliegt. Dieser Begriff hat im Laufe der letzten sechzig bis siebenzig Jahre einen beträchtlichen und diametralen Wandel erfahren. Wenn der ausklingende Neoromantismus die „gefühlsmässige“ Auffassung der Komposition und das sog. Einfühlen in das musikalische Werk, das Herbeiführen von fast identischen Stimmungen und seelischen Verfassungen, wie sie der Komponist beim Schaffen emotiv miterlebte, voraussetzte und betonte, dann merzte die Zeit nach dem ersten Weltkrieg jedwede Impression aus und erhob eine strenge Interpretationsobjektivität auf den Thron, die jedoch die eigene schöpferische Phantasie des Interpreten unterdrückte und zu einer wenig individuellen, irgendwie von den eigenen inhaltlichen Qualitäten des Werkes losgelösten Auffassung führte. Die strenge interpretative Auffassung, die das Subjekt des ausführenden Künstlers unterdrückte, führte (auf der anderen Seite) den Interpreten allerdings zu einer fachkundigen Arbeit mit der musikalischen Aufzeichnung, die buchstäblich einen Bienenfleiss erforderte.

In der heutigen Zeit (annähernd nach dem zweiten Weltkrieg) sind wir zu der Überzeugung gelangt, dass das Subjekt des wiedergebenden Künstlers nicht ausgeschaltet werden kann, um eine strenge Interpretationsobjektivität erreichen zu können. Es wird immer notwendig sein, dass der Musikinterpret die Absicht des Komponisten gedanklich weiterführt, oft über dessen schöpferische Absicht hinausgeht und fähig ist — unter Berücksichtigung der objektiven gesellschaftlichen Wirkung des Werkes des Komponisten — das Werk von seinem eigenen Standpunkte aus zu erklären. Die Fragen einer modernen interpretatorischen Auffassung würden jedoch besondere Einsicht und Durcharbeitung erfordern. Wir werden das bei einer anderen Gelegenheit nochmals erörtern.

Es bleibt noch übrig, einige Teilkomponenten zu besprechen, die die interpretatorische Leistung beeinflussen. Es gibt innere und äussere Faktoren, die mit dem Interpretationsvorgang und mit dem interpretierten Werk erst sekundär zusammenhängen, in dem Interpretationsvorgang jedoch eine sehr wichtige Rolle spielen.

Das sind:

A. Die inneren Faktoren:

a) der gesamte seelische Zustand (Gemütsverfassung) des Interpreten,

- b) seine ästhetische und sinnliche Konzentration, Qualität und Kontinuität dieser Konzentration,
- c) die Zerstretheit, Flatterhaftigkeit,
- d) Lampenfieber,
- e) augenblickliche technische Indisposition.

Das Studium dieser Faktoren obliegt nur zum Teil der Musikologie, es greift vielmehr in die Psychologie und Physiologie des Menschen über.

B. Zu den äusseren Faktoren

gehören diejenigen, die ausserhalb des Wiedergebenden stehen und die er während seiner interpretatorischen Darbietung nicht beeinflussen kann.

Es sind dies:

- a) die Umwelt, in der die Komposition aufgeführt wird,
- b) die Akustik des Saales,
- c) die aussermusikalische (funktionelle, gesellschaftliche), d. h. auf den Nutzeffekt berechnete Ausrichtung des Werkes,
- d) die Reaktion des Publikums auf die interpretatorische Darbietung im Verlaufe dieser Darbietung,
- e) die Reaktion des Publikums auf das aufgeführte Werk, gleichfalls im Verlaufe der interpretatorischen Darbietung,
- f) der technische Zustand des vom Künstler gespielten Instrumentes, der Zustand des Gesangsorgans des Künstlers.

Wie aus der Übersicht hervorgeht, obliegt das Studium dieser Probleme der Akustik und der Musiksoziologie, teilweise der Psychologie und Physiologie.

Unser Aufsatz über einige allgemeingültige Gesetzmässigkeiten der musikalischen Interpretation hat nur eines bezweckt: Feststellung und kurze Analyse der grundlegenden Tatsachen (Komponenten), die bei der Interpretation einer musikalischen kompositorischen mit im Spiel sind. Um jedoch zu abgerundeten wissenschaftlichen Schlussfolgerungen gelangen zu können, ist es notwendig, die einzelnen interpretatorischen Erscheinungen einer speziellen Untersuchung und zwar in ihrem breiteren künstlerisch-gesellschaftlichen Zusammenhang zu unterziehen. So stellen alte Grammophonaufzeichnungen eine der Quellen unserer Erkenntnis dar, die nachweislich die steile Entwicklung der musikalischen Interpretation und der Interpretationsnormen im Verlaufe unseres Jahrhunderts aufzeigen können. In Fragen der historischen Interpretation werden wir mehr als je zuvor das Studium von Traktaten über Musik, Vorreden zu Urausgaben instrumentaler und Vokalkompositionen und nicht zuletzt Material musikalisch-

pädagogischer Ausrichtung zur Hand nehmen (Instrumentalschulen, Betrachtungen über die Technik des Spiels auf einzelnen Instrumenten und über die Technik des Sängers).

Die wechselseitigen Beziehungen der einzelnen Komponenten werden dazu verhelfen, zumindest ein wenig Klarheit auf dem Gebiet zu verschaffen, das bis unlängst Domäne allzu subjektiver, titanischer und von den gesellschaftlichen Bedürfnissen losgelösten Tendenzen war.⁷

Anmerkungen

¹ Die Interpretation als künstlerischer Ausdruck im wahren Sinne des Wortes wird in dieser schöpferischer Weise erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts aufgefasst. In älterer Zeit (18. Jahrhundert und früher) wurde die ausführende Kunst nicht als die Kunst *sui generis* verstanden, hing jedoch eng mit der Kompositionskunst zusammen. Näheres darüber in Schriften über musikalische Ornamentik und über Probleme der älteren ausführenden Kunst, z. B.: C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, E. Borrel, L'interprétation de la Musique française de Lully à la Revolution, Paris 1934, G. Caccini, Le nuove musiche, Florenz 1601, F. Couperin, Pièces de clavecin I, Paris 1713, E. Dannreuther, Musical Ornamentation, London 1893—1895, A. Dolmetsch, Interpretace hudby 17. a 18. století (Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, tschechisch), Praha 1960, J. N. Hummel, Anweisung zum Pianofortespiel, Wien 1828, F. W. Marpurg, Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1750, J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, L. Mozart, Violinschule, Augsburg 1756, M. Praetorius, Syntagma musicum III, S. 223, Wolffenhüttel 1619, J. Ph. Rameau, Pièces de clavecin, Paris 1731, D. G. Türk, Klavierschule, Halle u. Leipzig 1789, D. G. Türk, Kurze Anweisung zum Generalbassspielen, Halle u. Leipzig 1791, J. G. Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732.

² Mit Fragen der musikalischen Interpretation als künstlerischer Ausdruck befassen sich (wahlweise) folgende Arbeiten: J. Zich, Prostředky výkonného hudebního umění (Mittel der interpretatorischen Musikkunst) — ersten Versuch, die Elemente des interpretatorischen Ausdrucks zu systematisieren — E. Šimůnek, Problémy estetiky hudobnej interpretácie (Probleme der Ästhetik der Musikinterpretation), Bratislava 1959, R. Pečman, K otázce hodnocení hudební reprodukce (Zur Frage Bewertung der musikalischen Reproduktion), Hudební rozhledy XI-1958, 594, R. Pečman, K terminologii v kritice hudební reprodukce (Zur Terminologie in der Kritik der musikalischen Reproduktion), Sborník prací filosofické fakulty brněnské university F 4, 1961, 98, R. Pečman, Jak interpretovat soudobou hudbu (Wie ist die zeitgenössische Musik zu interpretieren), Host do domu IX-1962, Nr. 9, 408, R. Pečman, Myšlenky o hudební interpretaci (Gedanken über Musikinterpretation), Věda a život 1962, Nr. 9, 565. Der Musikinterpretation sind ferner anregende Aufsätze in der westdeutschen Zeitschrift *Musica* (16. Jg., Januar—Februar 1962) gewidmet. Hier findet man die Artikel: K. Grebe, Laienmusik — Problem und Aufgabe, B. Walter, Vom Musizieren, W. Bollert, Interpret und Interpretation, Wolf-E. v. Lewinski, Glanz und Untergang der Objektivität, G. Baum, Grundvorgänge beim Interpretieren. Rezensionen dieser Artikel s. Věda a život, l. c.

³ Neuerdings behandelt das Problem der Interpretation von Volksliedern J. Gelnar in der

Studie Interpretace roviny v lidové písni (Interpretationsebenen im Volkslied), Radostná země XII-1962, Nr. 1, 17.

⁴ Darüber s. *J. Zich*, *Prostředky*...

⁵ Die zitierte Literatur erörtert und löst nur Teilfragen des Problemkreises musikalische Interpretation.

⁶ In älteren Zeiten — von der Vorherrschaft des Gregorianischen Chorals bis zur 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts — wurde die Musikinterpretation als die Kunst aufgefasst, die in enger Verknüpfung mit der Kunst der Improvisation und Komposition lebt. Der Interpret führte in mancher Hinsicht den Komponisten weiter aus und griff unmittelbar in die Struktur des Werkes ein (Besetzung, Kadenzen, bezifferter Bass, melodische Verzierungen, Dynamik u. a.). Oft waren Interpret und Komponist in ein und derselben Person vereint. Eine Verschiebung in diesen Beziehungen trat erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein, wo die Komponisten die genaue instrumentale Besetzung vorzuschreiben begannen und gleichzeitig mit der reicheren Entfaltung der Notationstechnik eine minutiösere Einstellung zu den feinen Problemen der Agogik und des sog. Ausdrucks erreichten. Über diese Probleme schreibt z. B. A. Schering im Buche *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931. Eine Kritik von einigen Anschauungen Scherings bringe ich in dem zitierten Aufsatz im *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* (s. Anmerkung 2). Ausführlicher erörtert diese Probleme auch z. B. R. Haas im Buche *Aufführungspraxis*, Potsdam 1931, ferner H. Kolneder, *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Leipzig 1955, u. a.

⁷ Vorliegende Studie wurde inzwischen in verkürzter Form tschechisch in der Zeitschrift *Hudební rozhledy* (XVI—1963, No. 18, 748—750) veröffentlicht.

Übersetzt von Rudolf Merta

K NĚKTERÝM OBECNÝM ZÁKONITOSTEM HUDEBNÍ INTERPRETACE

Článek pojednává o nejzákladnějších vztazích mezi skladatelem, hudebním dilem, interpretem a posluchačem. Autor článku se snaží zhuštěně vystihnout základní problematiku těchto vztahů. Jestliže úkolem výkonného umělce je realizovat hudební dílo v jeho znějícím tvaru, v přísné časové vazbě, je hudební interpretace uměním nikoli pouze zprostředkujícím, ale uměním *sui generis*, které nutně počítá s interpretačním přetvořením hudebního díla „k vlastnímu obrazu“ interpretova.

Notový zápis poskytuje jenom nejzákladnější interpretační pokyny. Je na interpretovi, aby tvůrčí fantazií přehodnotil „mrtvý“ zápis, aby notový zápis po svém deformoval; neboť životnost hudebního zápisu je dána mírou deformace a mírou osobitosti interpretova přístupu. Je jasné, že právě ony deformační odchylky od zápisu jsou jedním ze zdrojů estetické libosti posluchače-vnímatele při poslechu hudebního díla.

Tvůrčí interpretační čin je dán mírou interpretova obecného vzdělání, mírou vnitřního bohatství jeho emocionálního života. Tyto komponenty mj. ovlivňují kvalitu interpretovy hudebnosti.

Při interpretaci je třeba počítat se znalostí vývoje interpretačních slohů. Tato znalost, spojená se soudobým interpretačním cítěním, podmiňuje životnou interpretaci historických skladeb. Historická interpretace má vztažy i k interpretaci moderní, jež doznala za posledních 60—70 let značného vývoje. Dnes usilujeme o objektivní, ale přitom citově vznícenou interpretaci, která je vzdálena asentimentality a přístupu příliš akademického. Takovou životnou interpretaci přibližujeme skladatelovo dílo posluchači-vnímateli, který je konec konců nejdůležitější složkou ve složitém procesu hudebního vnímání.