

Quellengestütztes Musizieren Quellenblätter von Gerhart Darmstadt, 8.2

Gerhart Darmstadt

Film 8: Dynamik und Akzente [11:29]

Quellenbeleg 2 [06:50]

Über das Verhältnis von Dynamik und Intensität

Aus den bis ca. 1750 wenig notierten dynamischen Anweisungen wie Forte und Piano, sowie den zumeist völlig fehlenden Crescendo- und Decrescendo-Angaben, schloss man im frühen 20. Jahrhundert, dass es bis dahin nur eine sogenannte „Stufen“- bzw. „Terrassendynamik“ gegeben haben müsse.

Der Begriff „Terrassendynamik“ kommt in den von Hugo Riemann (1849–1919) noch selbst besorgten acht Auflagen seines *Musik-Lexikons* nicht vor.¹ Die erste lexikalische Erwähnung dieses Begriffs findet sich erst in der elften, inzwischen von Alfred Einstein (1880–1952) zum dritten Mal stark bearbeiteten Auflage² von Riemanns *Musik=Lexikon*, Berlin 1929:

Dynamik (griech.), *Kräftelehre*, ist in der Musik die Abstufung der Tonstärke. [...] Die Musik hat natürlich seit jeher die dynamische Belebung der Melodie ebenso gekannt wie die Stufendynamik; die A capella-Kunst des 16. Jahrhunderts kennt ebenso die Technik des dynamischen Übergangs und Kontrastes in der Eigenstimme (dynamisch-agogische Belebung), wie endlich die Stufendynamik (Terrassendynamik, Echo). Es liegt im Wesen der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts begründet, daß bis um 1750 an der Terrassen-Dynamik festgehalten wird; erst mit dem Wechsel des Affekts innerhalb eines Tonstückes kommt die moderne Crescendo- und Überraschungs-Dynamik, als deren größter Meister noch immer Beethoven zu betrachten ist. [...] [S. 444]

Diese inzwischen zu einseitige, mechanistische Betrachtung von Dynamik verkennt völlig die lebendige, der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts innewohnenden natürlichen dynamischen Lebendigkeit. Diese entstand durch die Abstufungen der verschiedenen Hierarchien der einzelnen unterschiedlichen Taktwerte (Takt hierarchie, bezogen auf die Wertigkeit der Haupt- und Nebensilben der Sprache), der verschiedenen Notenwerte (als mathematische Verhältnisse) und der differenzierten Klang- und Intervall-Verhältnisse (tief bis hoch und umgekehrt). (→ Film 9.1) Dazu kommen rhythmische und harmonische Besonderheiten, sowie der jeweilige Bezug auf die Affektgestaltung.

Der Begriff der sogenannten „Terrassendynamik“ war eine Folge der Forderungen nach Nicht-Emotionalität und Objektivität des musikalischen Ausdrucks aus dem Umfeld der Jugendmusikbewegung der 20er Jahre im 20. Jahrhundert.

So schrieb Hans Hoffmann (1902–1949) in seinem Artikel „Aufführungspraxis“ im ersten Band der von Friedrich Blume (1893–1975) herausgegebenen Enzyklopädie *Die*

¹ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe der Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde.*, Leipzig 1882, ²1884, ³1887, ⁴1889, ⁵1900, ⁶1905, ⁷1909, ⁸1916.

² Die drei weiteren von Alfred Einstein bearbeiteten Auflagen: Leipzig ⁹1919, Berlin ¹⁰1922, ¹¹1929.

Musik in Geschichte und Gegenwart [= *MGG*¹], Bd. 1, Kassel und Basel 1949–1951, Sp. 783–810, sehr pauschal:

Für die ganze Barockmusik gilt das Gesetz der Terrassendynamik, also scharfer Gegensatz von *f* und *p*, besonders beliebt als Echomanier. Aber auch jedes Anschwellen oder Abschwellen geschah stufenweise, nicht allmählich, wofür der letzte Chorsatz der Bachschen Matthäuspassion eine gute Anschauung vermittelt. [Sp. 801]

In dem letzten Satz verkannte Hans Hoffmann, dass Bach im Schlusschor der *Matthäuspassion* mit der stufenweisen Notation von *p* – *piu p* – *pp* in den Takten 76–80 sicherlich ein Decrescendo meinte, weil dieses Wort oder ein Decrescendo-Zeichen damals noch nicht üblich war.

Walter Gerstenberg (1904–1988) äußerte sich in seinem Artikel „Dynamik. B. Historisch“ im 3. Band der *MGG*¹, Kassel und Basel 1954, Sp. 1026–1036, schon deutlich differenzierter über die verschiedenen dynamischen Phänomene im 17. und 18. Jahrhundert, wenn er beispielsweise schreibt:

Daß solche Org.-, Register-, Stufen-, Flächen- oder Terrassen-Dynamik genannte Art keineswegs den Charakter des unlebendig Starren trägt, vielmehr der inneren Struktur der Barockmusik mit ihrer Betonung des Concerto-Gruppenprinzips eigentümlich zugehört, haben Wiedergewinnung und Aufstieg der Barockmusik in der Gegenwart eindrucksvoller erwiesen, als es bis dahin der lediglich beschreibenden Musikforschung möglich gewesen war. Offensichtlich hat aber daneben des Gesangsideal einer variablen Tonbehandlung stets seine eigene Gültigkeit bewahrt. [Sp. 1029]

Die These der die Barockmusik bestimmenden „Terrassendynamik“ ist nach den in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend gewonnen Erkenntnissen durch eine genauere und differenzierte Erforschung der Historischen Aufführungspraxis unangemessen, schon lange nicht mehr aufrecht zu erhalten und daher heutzutage als Fehlurteil schlichtweg abzulehnen. Allenfalls für blockhafte Abstufungen verschiedener Register oder Instrumentierungen kann man noch von „Terrassendynamik“ sprechen, aber dafür gibt es lebendigere und inhaltsreichere Begriffe.

Wäre man gleich von der menschlichen Stimme und einer beweglichen Sprache ausgegangen, so hätte sich wohl kaum eine solche Idee entwickeln können. Besonders die italienische Sprache war und ist von Natur aus besonders dynamisch und beweglich und für eine stufige Dynamik völlig ungeeignet.

Besonders wichtig ist es, festzustellen, ob die Intensivierung eines Ausdrucks eher nach innen oder nach außen vermittelt werden soll. Nach innen gewandt wird der Ausdruck als vermittelter Eindruck, als ein innerseelisches Crescendo erlebbar, die Außenwelt allerdings nimmt ein Decrescendo wahr. Nach außen gewandt wird hinwiederum ein Crescendo zu hören sein, die innerseelische Wahrnehmung dagegen wird eher als Decrescendo wahrnehmbar sein.

Man kann es auch so formulieren: Abnahme an Lautstärke und Zunahme an Qualität für eine stärkere Wendung nach innen. Diese Ausdrucksart findet in der Regel bei ausgeglichenen, liebenswerten und höflichen Äußerungen statt.

Je aggressiver oder schmerzhafter die Ausdrucksart wird, ist ein starkes Crescendo nach außen und eine Verminderung des Eindrucks nach innen zu erleben, also Zunahme an Lautstärke und Abnahme an Qualität für eine stärkere Wendung nach außen.

Diese Gegenläufigkeit ist ein wesentlicher Faktor, ja sogar eine Grundbedingung zwischenmenschlicher Äußerungen. Deshalb bleibt eine äußere notierte dynamische Angabe von laut und leise oder von crescendo und decrescendo für die Interpretation einseitig, wenn sie nicht die Außen- und Innenseite in eine sinnvolle Verbindung bringt. Dazu ist es notwendig, sich eine gute Vorstellung des Inhaltes, der Affektsituation und der Ausdrucksart einer Musik zu erwerben und die Komposition auch von innen her zu verstehen. Bevor man also etwas ausdrücken will, braucht es eine tiefe Einsicht und einen ausgeprägten Eindruck des zu Sagenden oder Klingenden.

Seit dem späten 19. Jahrhundert lässt sich eine zunehmende „Gleichschaltung“ von Intensität und Dynamik im Musikmachen wahrnehmen, während die Gegenläufigkeit anscheinend in Vergessenheit geriet. Dadurch wurden musikalische Linien nach oben wie selbstverständlich fast prinzipiell lauter und intensiver gespielt und gesungen, wie auch die Höhenkurven einer Linie quasi „onduliert“ (herausgehoben) wurden. Dies führte zwar zu einem Gewinn an „höherem“ Ausdruck, aber auch zu einer Verminderung des seelischen Eindrucksgehalts. Im „normalen“ Alltag sind wir in der Regel mit diesem zuvor beschriebenen gegenläufigen Prinzip von Intensität und Ausdruck natürlich verbunden, zumeist wohl, ohne es zu wissen. Hiervon scheint die Musikausübung zusehends abgekoppelt worden zu sein, und es würde sich lohnen, dies neu zu überdenken und zu gestalten.