

Was dirigiert der Dirigent? Celibidache, Toscanini und die Dialektik des Musikalischen

von Thomas Kabisch, Trossingen

„[...] before he [the conductor] came in and went about his business of stupefying the orchestra and thus making it dependent upon him, orchestral musicians were intelligent enough, had to be, to cope with the problems of ensemble playing and choral playing (i. e. tutti playing, the playing of a part with more than one instrument to it). The conductor's existence is, essentially, superfluous, and you have to attain a high degree of musical stupidity in order to find watching the beat, or the conductor's inane face for that matter, easier for the purpose of knowing when and how to play than simply listening to the music. But such established, collective stupidity is the conductor's very lifeblood, and it must be admitted that his attempts to maintain it at a steady level in order to justify his existence, his quick and skilful suppression of any sign of intelligence, let alone independent thought, have proved brilliantly successful. [...] Under the influence of the conductor, orchestral playing has, in short, become an unmusical occupation.“¹

Für Hans Keller gehört das berufsmäßige Dirigieren zu den „phoney professions“, den Schwindelberufen. Deren früheste Form, ihr Urbild, „the phoney professional par excellence“, ist der „then highly-respected medieval witch-pricker“. „A phoney profession“ steht stets in hohem Ansehen und zeichnet sich im Übrigen dadurch aus, dass sie tiefgreifende Probleme schafft und dann nicht löst.²

Kellers Kritik des Dirigenten umfasst bei näherer Betrachtung zweierlei: zum einen die These, dass die sachlichen Probleme, die sich im Orchesterspiel stellen, im Kern dieselben sind wie in der Kammermusik oder im solistischen Vortrag; zweitens die Behauptung, dass die Arbeitsteilung, die in der Existenz des Dirigenten ihren sichtbaren Ausdruck gewinnt, kein ‚fundamentum in re‘ besitzt. Ich halte die erste These für zutreffend und wert, in ihren Konsequenzen ausgeführt zu werden, die zweite hingegen für bestreitbar. Die erste These auszuführen, die zweite zu bestreiten und am Ende zu sehen, was das eine mit dem anderen zu tun hat – dies wird im vorliegenden Beitrag versucht.

I

Dass Orchesterspiel, kammermusikalisches und solistisches Spiel im Kern mit denselben Problemen konfrontiert sind – diese Betrachtungsweise teilt Keller mit den Ausführungslehren des 18. Jahrhunderts. In jedem der drei Fälle geht es erstens darum, ein Musikstück zu verstehen, und zwar, indem man die Partitur liest; zweitens darum, den so ermittelten ‚Affekt‘ des Stücks zu verkörpern, denn nur dann vermag die Musik auf den Hörer zu wirken und ihren Endzweck zu erfüllen: dass „durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.“³

Der Bewegungsapparat und der Empfindungsapparat des Ausführenden sind gefordert, damit Musik ins Leben kommen kann, und zwar derart, dass diese im alltäglichen Gebrauch geformten Apparate nicht sich, sondern ein Anderes, eben das Musikstück

¹ Hans Keller, *Criticism*, London 1987, S. 22 f.

² Ebd., S. 14 f.

³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, I. Teil, 2. Kap., §§ 15 ff., das Zitat S. 5 (§ 15).

verkörpern. Dass musikalischer Ausdruck auf einer Unmittelbarkeit zweiten Grades beruht, dass es einer Brechung und Distanzierung bedarf, damit die Verkörperung durch den Ausführenden in Musik mündet und nicht im Sich-Ausdrücken des Ausführenden befangen bleibt, wird mit besonderer Deutlichkeit von Johann Joachim Quantz herausgestellt:

„Zur Beförderung des übereinstimmenden Vortrags dienet noch eine Regel, die einem jeden, der ein guter Musikus, und ins besondere ein geschickter Accompagnist werden will, anzupreisen ist: Es [recte: Er] muß sich, so lange als er ein musikalisches Stück auszuführen hat, der Verstellungskunst befeißigen. Diese Verstellungskunst ist nicht nur erlaubt; sondern so gar höchstnöthig, und thut in der Sittenlehre keinen Schaden. Wer sich bemühet, im ganzen Leben, seiner Leidenschaften, so viel als möglich ist, Meister zu seyn, dem wird es auch nicht schwer fallen, sich wenn er spielen soll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu setzen. Alsdenn wird er erst recht gut, und gleichsam allezeit aus der Seele spielen.“⁴

Um falsche Unmittelbarkeit zu vermeiden und das ‚Etwas‘, dessen Verkörperung Gegenstand des Instrumentalspiels ist, klar vorzustellen, betont Leopold Mozart unablässig die Wichtigkeit des Notenlesens. Sein *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) schließt sogar mit einem Kapitel, das „Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts“⁵ handelt. Mozart empfiehlt, Anfänger auf der Violine nichts spielen zu lassen, was sie im Ohr haben oder was leicht ins Ohr fällt und ohne den wesentlichen Umweg des Entzifferns auf dem Instrument darzustellen wäre.⁶

Um im Bezirk der klanglichen Ausführung wirksam werden und also zur ‚Verkörperung von etwas‘ führen zu können, ist die Lektüre der Partitur auf das Gegenüber eines gegliederten, systematisierten Raums der instrumentalen Mittel angewiesen. Musikalische Bedeutungen, durch die Partitur bezeichnet, sind klanglich nur zu realisieren, indem Klassen von Klängen zusammengefasst, das heißt, indem Unterschiede, die dem natürlichen Klang anhaften, reduziert werden. Nur unter dieser Voraussetzung werden Klänge vergleichbar, können sie spezifische Verknüpfungen eingehen. Leopold Mozart verlangt in diesem Sinne von den Instrumentalisten, die Unterschiede der natürlichen Klänge in dynamischen wie in artikulatorischen Zusammenhängen im Rahmen einer „nämlichen Klangart“ zu halten.⁷ Erst auf der Basis solcher Identifizierung und Schematisierung des Natürlichen kann sich das klangliche Differenzierungsvermögen des Instruments als ein musikalisches entfalten; erst durch Schematisierung produziert eine Aufführung anstelle bunter Klangreize musikalisches Reichtum. Dies ist eine generelle Bedingung des Musikalischen, nicht ein Spezifikum des ‚tutti-playing‘.

Lektüre der Partitur und ein systematisierter, gegliederter Raum der instrumentalen Mittel sind die Voraussetzungen für die Verschränkung von musikalischer Bedeutung und physischem Klang; im bestimmten Einzelton wird die Verschränkung real und lässt das Musikalische entstehen. Durch die Vielzahl von Bezügen, in die der Einzelton in der Partitur gestellt ist, erhält der Ausführende eine präzise und vollständige Aufgabenstellung – keine definitionsartige Antizipation dessen, was herauskommen wird, sondern eine Bestimmung, die den offenen Prozess des experimentellen Übens,

⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 248 (XVII. Hauptstück, 7. Abschnitt, § 17). Zur „Verstellung“ vgl. auch Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, S. 254 f. (II. Buch, 17. Kap., Sätze 18 ff.)

⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 252 (XII. Hauptstück).

⁶ Ebd., S. 32 (I. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 11).

⁷ Ebd., S. 107 f. (V. Hauptstück, §§ 12 f.)

des Ausführens in Gang zu setzen und zu leiten vermag. So begründet die Lektüre der Partitur die Freiheit des Ausführenden. So wird durch die planmäßige Verhinderung des Sich-Ausdrückens eine zweite Unmittelbarkeit initiiert, die es erlaubt, „gleichsam allezeit aus der Seele [zu] spielen“.

II

Die Arbeitsteilung, die zwischen Orchester und Dirigent herrscht, ist eine seltsame Sache, und man tut gut daran, sich gründlich über sie zu wundern. Der eine ist im Besitz der Partitur, jedoch von der Tonproduktion ausgeschlossen; die anderen halten Geigen, Hörner, Becken und Trompeten in Händen, haben vor sich aber nur einen Auszug der Partitur, eine Stimme. Eine Stimme taugt nicht dazu, den ‚Affekt‘ des Stücks lesend zu erschließen; sie kann in sich, durch immanente Lektüre, nicht verstanden werden. Ganz praktisch: Eine forte-Vorschrift in einer Partitur gibt dem Ausführenden, vorausgesetzt er hat die Einzelangabe in ihren vielfältigen in der Partitur bezeichneten Kontexten studiert, eine vollständige und präzise Aufgabenstellung. Wenn er den ‚Affekt‘ erfasst hat, weiß er auch, welche Art von forte hier verlangt ist, oder besser: Gegen welche anderen musikalischen Details und Zusammenhänge diese Stelle profiliert werden muss, um an sich und im Zusammenhang bestimmt zu sein. Mit anderen Worten, der Ausführende weiß, was er üben muss. Wer eine Stimme vor sich hat und darin ein forte-Zeichen findet, weiß das nicht, kann es in Ermangelung des kompletten Verweisungszusammenhangs nicht lesend erschließen.

Im Lichte der Überlegungen, die oben – gestützt auf Johann Mattheson, Quantz, Bach, Leopold Mozart – in knapper Form skizziert wurden, zeichnet sich eine Möglichkeit ab, die eigentümliche Arbeitsteilung im Orchesterspiel weder als sachfremd abzutun, wie Kellers Epitheton „phoney“ es nahelegt, noch sie allein der psychologischen Forschung zur näheren Erkundung zu überantworten. In Form einer These: So wie die Partitur die Freiheit des ausführenden Solospielers erst begründet, so wird durch die Tätigkeit des die Partitur lesenden Dirigenten dem einzelnen Orchestermitglied die Freiheit zur musikalischen Nuance eröffnet. So wie das Ziel des solistischen Spiels darin besteht, trotz der komponierten Bezüge – und das bedeutet: durch ihre genaueste Berücksichtigung – dem Instrument wunderschöne Töne zu entlocken, so gelangt der Orchesterspieler dazu, sich ganz seinem Instrument und den Geheimnissen seiner Nuancierungsmöglichkeiten zuzuwenden, indem der Dirigent ihm die zur Bestimmung des Einzeltons erforderlichen Referenzereignisse und Referenzgrößen anzeigt. Die im Titel des vorliegenden Beitrags exponierte Frage „Was dirigiert der Dirigent?“ führt also auf spezifischem Wege zu der Frage, die solistischem, kammermusikalischem und Orchesterspiel gemeinsam und in allen drei Fällen entscheidend ist, der (von Nelson Goodman inspirierten) Frage: „Wann ist Musik?“⁸

⁸ Nelson Goodman bewahrt die Wesensfrage, indem er sie ersetzt: Statt „Was ist Musik?“ fragt er „Wann ist Musik?“ und „Was tut Musik?“; Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1990, S. 76.

III

Der musikalische Gedanke, der *Nuages*, dem ersten Stück aus Claude Debussys drei *Nocturnes* für Orchester und Frauenchor zugrunde liegt, umfasst bei seinem ersten Auftreten zehn Takte und ist in zwei Teile zu zwei respektive drei Zweitaktgruppen gegliedert. (Bsp. 1, S. 53 ff.) Wie das ganze Stück mit dem Tritonus *h-f* endet (Hörner T. 99 f.), so stellt auch der Grundgedanke in seiner ersten Form dieses Strukturintervall heraus; genauer gesagt: Er beginnt mit der reinen Quint *h-fis* in vertikaler wie in horizontaler Darstellung und gelangt von dort zu der verminderten Quint *h-f*, die gleichfalls sukzessiv wie simultan erscheint. Die horizontale Ausfaltung des Zentralintervalls *h-f* im zweiten Teil geschieht, anstatt – wie in den ersten vier Takten – auf verschiedene Instrumente und Detailereignisse verteilt zu sein, direkt und komplett, als melodische Linie in einem einzelnen Instrument, dem Englischhorn.

Durch Vergleich zweier Videoaufzeichnungen von *Nuages* soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, in welchem Verhältnis Kategorien des Zusammenhangs, die der Dirigent der Partitur entnimmt, zur Tonproduktion durch die Orchestermitglieder stehen. Zusammenhang für sich lässt sich – so viel steht fest – nicht spielen, nur Töne, die in Zusammenhang stehen und dadurch bestimmt werden. Wie also geschieht diese Bestimmung des einzelnen Tons? Ist der Dirigent für jedes Detail im Besitz einer ‚Klangvorstellung‘, und besteht seine Aufgabe darin, durch Überredung oder Druck jeden einzelnen Musiker zu entsprechender Aktion zu veranlassen? Sind also die Musiker – gesetzt, alles gehe nach Wunsch – mehr oder minder geschickte Vollzugsorgane des dirigentischen Willens? Offenbar hängt die Antwort auf diese Fragen davon ab, welcher Status der Partitur zugeschrieben wird. Nehme ich die Partitur als Beschreibung, als reduzierte Antizipation dessen, was klingt, dann besteht die Aufgabe des Dirigenten darin, dieses antizipierte Resultat durchzusetzen, die Aufgabe der Musiker, ihm zu folgen. (Das ist der von Peter Kivy kritisch kommentierte Standpunkt des „Composer knows best“.⁹) Hat die Partitur hingegen – wie oben skizziert – den Status einer präzisen und vollständigen Aufgabenstellung, die Lösungen verlangt, aber nicht beschreibt, dann obliegt es dem Dirigenten, diese Aufgabenstellung für jede Passage und Stimme so zu konkretisieren, dass das einzelne Orchestermitglied in die Lage versetzt wird, nach angemessenen Formen klanglicher Realisation auf seinem Instrument zu suchen.¹⁰

⁹ Vgl. Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995, S. 162 ff.

¹⁰ Goodman hat, ausgehend von einer allgemeinen Theorie der Symbolisierung („Weisen der Welterzeugung“), eine Theorie der Notation entwickelt, deren Einzelheiten ohne Rücksicht auf die ‚musikalische Wirklichkeit‘ mit der ganzen Strenge des analytischen Philosophierens durchgeführt werden; Goodman, *Languages of art*, Indianapolis 1969. Die Entsprechungen, die sich zwischen Goodmans philosophischer Theorie und einer Untersuchung ergeben, die – wie die hier vorgetragene – musikalischen Phänomenen dadurch auf die Spur zu kommen sucht, dass sie konsequent die Perspektive des Ausführenden einnimmt, der wissen will, was er tun soll und üben kann, sind eindrucksvoll. Sie lassen mindestens Zweifel an der prima facie einleuchtenden Behauptung aufkommen, Goodmans Theorie sei musikfern (so z. B. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992).

IV

Ein Verständnis des ersten Typs, was den Status der Partitur wie das daraus resultierende Verhältnis von Dirigent und Orchester betrifft, herrscht, wie mir scheint, in einer Aufführung, die am 15. März 1952 unter Leitung Arturo Toscaninis in der Carnegie Hall stattfand.¹¹ Toscanini identifiziert das Ganze der Komposition mit Syntax und Beziehungen über größere Entfernungen hinweg. Ein rasches Tempo lässt die architektonischen Großverhältnisse wie auch die interne Struktur des Hauptgedankens, das Gefälle von der reinen zur verminderten Quint, plastisch hervortreten. Das Ganze der Komposition geht aus der Konfiguration scharf konturierter, hierarchisch wohlgeordneter Einzelteile hervor.

Toscanini nimmt die punktierte Halbe des 6/4-Takts als Schlagzeit und dirigiert zunächst Zweitaktgruppen als große Vierer. Die Zweitaktgruppen sind essentiell für das Verständnis der Musik und von Debussy auch durch die Bogensetzung besonders kenntlich gemacht. Die punktierte Halbe als Schlagzeit zu nehmen erscheint vernünftig, denn sie ist der gemeinsame Nenner, der den Einsatz des Englischhorns, das heißt die Vierteilung des Taktes, mit der vorangegangenen Ausfüllung durch sechs Viertel verbindet. Dadurch treten die beiden Soli als eigenständige hervor, die Oboenversion gegen die Schlagzeit, der Einsatz des Englischhorns in Übereinstimmung mit ihr. Das ergibt eine Folge von Reibung zu Lösung, die mit Debussys diastematischem Konzept harmoniert. Im Übrigen werden die beiden Ausfüllungen der Takteinheiten später (in T. 21 ff.) gleichzeitig gespielt; die punktierte Halbe als Schlagzeit ist also auch durch den weiteren Verlauf gerechtfertigt.

Die Schlagzeit dient Toscanini als gemeinsamer Nenner, als Verrechnungseinheit sowohl für das, was in der Theorie von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff „meter“ heißt, als auch für das, was sie „grouping“ nennen.¹² Das Metrum erscheint bei Toscanini als neutrales Medium, in dem Gestalten sukzessiv wie simultan kombiniert und konfiguriert werden können, vorausgesetzt der Bezug auf die Verrechnungseinheit ist gegeben.

Diese Verrechnungseinheit wird in Nachdrucksakzenten direkt auf der Klangoberfläche repräsentiert. Das Metrum greift so unmittelbar in die Artikulation der Klangereignisse ein; es ist nicht Bezugssystem der real klingenden Satzdimensionen, sondern selbst eine eigenständige Ebene des Satzes, und zwar, wegen seiner Eigenart, den Zusammenhang vorzüglich zu repräsentieren, eine Satzebene von herausgehobener Bedeutung.

Toscanini schafft auf diese Weise eine handfeste Verbindung zwischen den verschiedenartigen musikalischen Ereignissen, eine Verbindung der Ereignisse derart freilich, dass deren Eigenschaften und Ausgestaltung für die Verbindung gleichgültig ist. Indem die Verbindung substantiell, nicht funktional gefasst wird, hat sie Bestand an sich und funktioniert ohne Rücksicht auf das, was durch sie verbunden wird.

¹¹ Claude Debussy, *Nocturnes: „Nuages, Fêtes“*, NBC Symphony Orchestra, Ltg. Arturo Toscanini, 15.3.1952 Carnegie Hall, BMG Video / RCA Victor 1990. – Es handelt sich, wie die Charakterisierung im Folgenden zeigen wird, um eine ‚typische‘ Toscanini-Aufnahme und um eine Aufnahme von Rang in dem Sinne, dass Debussys Komposition sinnvoll wiedergegeben wird. Der Vergleich mit Sergiu Celibidache, der zu theoretischen Zwecken angestellt wird und nicht, um einen ‚CD-Tipp‘ abzugeben, erfüllt seinen Zweck nur unter der Voraussetzung, dass die festgestellten Unterschiede ihren Ursprung in der Sache, nicht in individuellem Unvermögen haben.

¹² Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge/Mass. 1983.

Nuages
Modéré

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti
(in Sib)

3 Fagotti

4 Corni
(in Fa)

Timpani

Arpa

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

pp très expressif

pp

sourdines

sourdines

sourdines

sourdines

sourdines

Bsp. 1: Claude Debussy, *Nocturnes*, hrsg. von Gábor Darvas, Budapest 1984, Nr. 1: *Nuages*, T. 1–13

4

Fl. 2. *pp*

Ob. 1.

Cor. ingl. *p* *expressif*

Cl. (in Sib) 2. *più pp* *pp*

Fg. 2. *più pp* *pp*

Cor. (in Fa) 1. *sourdine* *pp*

3. *sourdine* *pp*

Timp. *tr* *tr* *ppp*

VI. I *div. in 6* *pp* *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, measures 4 through 6. The score is written for a full orchestra with the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. (in Sib)), Bassoon (Fg.), Horns in F (Cor. (in Fa)), Timpani (Timp.), and Violins I (VI. I). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. Measure 4 starts with a rehearsal mark '4'. The Flute part has a *pp* dynamic. The Cor Anglais part has a *p* dynamic with the instruction *expressif*. The Clarinet and Bassoon parts have a *più pp* dynamic. The Horns in F parts have a *pp* dynamic and are marked *sourdine*. The Timpani part has two trills (*tr*) with a *ppp* dynamic. The Violins I part is marked *div. in 6* and has a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image shows a musical score for four instruments: Timp., VI. I, VI. II, and Vcl. The score is divided into four measures. The Timp. part starts with a *pppp* dynamic and features a series of notes with a *tr* (trill) marking. The VI. I part has a *div. in 6* marking in the first measure, followed by *div. in 3* in the second and third measures, and a *pp* dynamic in the fourth measure. The VI. II part has a *div. in 2* marking in the first measure, followed by *div. in 3* in the second and third measures, and a *pp* dynamic in the fourth measure. The Vcl. part has a *L. moitié* marking in the first measure, followed by *pp* in the second and third measures, and a *pp* dynamic in the fourth measure. The score is written in a complex rhythmic style with many notes and rests.

Was bedeutet das für die Melodie im Englischhorn und dessen Spieler? Sie hat ihren Platz, aber durch die Zusammenhänge, die Toscanini herstellt, ist nicht klar, was die Englischhornlinie beiträgt zum Fortgang der Musik. Analytisch gesprochen: Die Englischhornphrase ist als wirkendes Ereignis nicht begriffen. Die praktische Seite: Der Spieler weiß nicht, was üben.

Tatsächlich entschärft die Wahl der punktierten Halben als Schlagzeit die Situation zu Beginn des T. 5 in problematischer Weise. Es ist nämlich Wirkung, nicht Voraussetzung der Englischhornphrase, dass diese Zählzeit sich als Bezugshorizont der Divergenz der Gestalten bildet – als Bezugshorizont, nicht als eigene Satzdimension. Die Sechzehnteltriole platziert den wichtigen Tritonuston *f* auf der Taktmitte, einer Position, die bislang mit einer Durchgangsdissonanz besetzt war. Nicht ein Nachdrucksakzent aus übergeordneten metrisch-hierarchischen Prämissen aktiviert die Taktmitte, sondern die Entfaltung der Tonbeziehungen, die vom Englischhorn auf eine neue Stufe gehoben wird. Und so wie das Metrum hier entsteht, produziert, nicht vorgefunden wird, so ist auch melodische Qualität nicht gegeben. Die Differenz von Melodie und Begleitung wird durch das Englischhorn erst eingeführt.

V

Auch Sergiu Celibidache¹³ realisiert zweitaktige Einheiten. Aber sie entstehen bei ihm aus je spezifischen Voraussetzungen – sie sind Resultat (anstatt vorausgesetzt zu werden), und ihre Entstehung erfolgt je spezifisch: Die Taktpaare 1/2 und 3/4 werden zur Einheit, indem die Taktschlüsse der Einzeltakte ins Verhältnis gesetzt werden. Im zweiten Teil (T. 5 ff.) gehen dieselben zweitaktigen Einheiten, die sich im ersten Teil des Hauptgedankens aus der Vergleichung von Taktschlüssen bilden, aus dem Verhältnis von ganzen Klangtakten hervor, die durch Wechsel der Instrumentation, durch den

¹³ Debussy, *Trois nocturnes*, RSO Stuttgart, Südfunk Chor, Ltg. Sergiu Celibidache, Stuttgart: Südfunk 1981.

Austausch des Terztons *g* durch den Terzton *gis* oder durch Ausfilterung voneinander unterschieden sind.

Die Taktschlüsse, auf deren Verhältnisbildung die Entstehung größerer gegliederter Einheiten im ersten Teil des Gedankens (T. 1–4) beruht, sind zugleich der Ort, an dem sich die Kräfte formieren, aus denen der Satz sich fortbewegt. Syntaktische Einheit und innere Dynamik des Satzes sind so verknüpft. Das Prinzip des Restklangs, wie man es nennen könnte, das dem Übergang vom vierten zum fünften Takt zugrunde liegt und den Einsatz des Englischhorns vorbereitet, hat spätestens in T. 3, mit Beginn der Oboelinie, Einzug in den Satz gehalten. Die Oboe, die ‚unhörbar‘, als kaum wahrzunehmende Färbung des Klangs von Klarinetten und Fagotten einzusetzen hat, diese Oboe wird hörbar in dem Augenblick, da die beiden Hauptinstrumente Klarinette und Fagott zum Wechselklang weitergehen: ein Einsatz durch Subtraktion sozusagen. Beim Übergang vom dritten zum vierten Takt bleibt der Oboenton, das *h'*, noch ein Viertel länger liegen, und so wird durch das Restklangprinzip an der Schnittstelle zwischen den Takten das für den Tonsatz wichtige Zusammentreffen von *g'* und *h'* erreicht. Beim nächsten Taktübergang, der analogen Endung T. 4, bedarf es nicht mehr der Oboe, um dieses musikalische Ergebnis zu erzielen. Die Hauptinstrumente selbst halten den Ton *h'* – viel länger als je zuvor – und fixieren die Terz *g'-h'*. Der untere Rand der Intervallfortschreitung (*eis-fis-g*) tritt hervor. Wieder ist es also eine Endung, in der sich das neue Potenzial, die neue reflexive Stufe des Tonsatzes kristallisiert.

In der Terminologie von Lerdahl und Jackendoff lässt sich das Gesagte so formulieren: Die Abteilung und Verbindung zweitaktiger Glieder ist bei Celibidache ausschließlich eine Sache des „grouping“, nicht des „meter“. Was aber schlägt er? Und wie sind „meter“ und „grouping“ miteinander verknüpft, aufeinander bezogen?

Celibidache schlägt einen 6/4-Takt. Die Viertel sind Schlagzeit und Zählzeit. Die Funktion der metrischen Bezugsgröße ist von Anbeginn verknüpft mit den je bestimmten rhythmisch-diastematischen Gruppierungen, dem ‚Inhalt‘ der Takte. So wird die Gruppierung von 2+1 Halben innerhalb der ersten beiden Takte durch Celibidache zugleich mit dem Metrum angezeigt, mit anderen Worten: die widerspruchsvolle Verknüpfung von „meter“ und „grouping“ als Grundform der Dialektik des Musikalischen. Das kann nur gelingen, weil Celibidache das Metrum nach Kräften von jeder Assoziation mit Nachdrucksakzenten, das heißt von jeder buchstäblichen Realisation freihält. Auf dem Videoband ist zu sehen, wie er in den ersten vier Takten Einsätze gibt, ohne zuvor eine auftaktige, vorbereitende Bewegung ausgeführt zu haben. Das ist große Dirigiertechnik, aber vor allem erfüllt sie den musikalischen Zweck, den Wechsel von der Latenz des Metrischen zu seiner Manifestation zu gestalten.

Zu Beginn der Komposition ist nur bedingt, nur in eingeschränktem Umfang von Metrum zu sprechen. Es handelt sich dort um die unmittelbare Einheit der Bewegung, die keines Maßes bedarf, weil sie ihr Maß in sich hat. Es gibt eine Zählzeit, aber keine metrische Hierarchie, die Werte unterhalb und oberhalb der Zählzeitebene unter metrischen Gesichtspunkten ins Verhältnis brächte.¹⁴

¹⁴ Deshalb auch kann bei Celibidache das Tempo in den ersten Takten so schwanken, ohne dass dies die Wahrnehmung zusammengehöriger Phänomene gefährdet. Die Zählzeit ist nicht wirklich Maß der Bewegung, sondern lediglich das Etwas, an dessen sich verändernder Form die individuelle, wechselnde Prägung der Klangzustände deutlich wird.

Am wichtigsten und mächtigsten ist das Metrum dort, wo es keinen direkten Repräsentanten auf der Klangoberfläche hat. Den Startimpuls, den das Englischhorn benötigt, gibt Celibidache, indem er das dritte Viertel seines 6/4-Schlages aktiviert. Hier erstmals wird die metrische Ebene aktiv, die bisher unter der dominierenden Einheit einer einförmigen Viertelbewegung, unter dem Dach eines zweitaktigen „grouping“ latent geblieben war. Das Englischhorn erfüllt nicht ein präexistentes Schema, sondern aktualisiert etwas, das bisher nur der Möglichkeit nach vorhanden war.

Die folgenden Töne der Melodie des Englischhorns gehen noch einen Schritt weiter in der Entwicklung des Verhältnisses von Schema und Individualisierung. Die melodisch-harmonisch bestimmte Folge von Vorhalt und Auflösung produziert Abweichungen von der Zählzeit. Die Viertel des Englischhorns sind nicht die Viertel des 6/4-Taktes. War bei Toscanini durch Vorabberechnung garantiert, dass die Melodie – auch mit Blick auf die späteren Überlagerungsvarianten – zum Vorangegangenen passt, so ist Celibidaches Dirigat darauf aus, die Besonderheit des Melodischen hervortreten zu lassen, indem seine melodische Qualität sich im Verhältnis zum Gesamtsatz, als Modifikation der Verhältnisse innerhalb des Satzes artikuliert.

Durch die Melodie des Englischhorns erreicht die Musik also einen neuen Grad von Differenzierung und Artikulation: Sie entwickelt ein Melodie/Harmonie-Verhältnis und wird mehrschichtig. Die Zählzeit vermittelt zwischen Zweitaktgruppen, eintaktiger Unterteilung, halbtaktiger Gliederung und melodischen Ereignissen. Nur wenn diese Stelle (T. 5 ff.) gehörig individualisiert wird, ist auch die Überlagerungsvariante in T. 21 ff. als gesteigerte Form von Hierarchisierung musikalisch sinnvoll – und nicht bloß indifferente Vertauschung von Horizontaler und Vertikaler. Nur wenn die Individualisierung der Stelle in der beschriebenen Weise, also auf der Grundlage musikalischer Bedeutungen geschieht, ist die ‚fixierte Instrumentation‘, die feste Bindung der Melodie an das Englischhorn und die Beschränkung des Englischhorns auf diese Melodie und ihr Radikal, Konstituens der Form – und nicht bloß ein hübscher Klangreiz.

Für den Englischhornspieler bedeutet das: 1. Die Gestaltung seiner Melodie hat direkten Einfluss auf den Fortgang des Satzes. 2. Er verfügt in dem metrischen Startimpuls über einen Ausgangspunkt, der ihn auf die richtige Spur setzt, nicht über einen Rahmen, in den er sich zu zwängen hätte. 3. Im 6/4-Takt und in der taktweise modifizierten Terz *g-h* sind ihm die Referenzereignisse gegeben, an denen er seine Tongebung, Ausmaß und Länge seines crescendo usw. ausrichten und üben kann.

Müssen Orchestermusiker verstehen, was sie spielen? Ich habe versucht, plausibel zu machen, dass nur unter dieser Bedingung im Ergebnis der konzertierten Bemühungen Musik entsteht. Solches Verstehen setzt eine entsprechende Art von Partiturlektüre durch den Dirigenten voraus, eine Lektüre, die der Partitur präzise und vollständige Aufgaben entnimmt, deren Lösung zu entwickeln einzig und allein dem verstehenden Instrumentalisten vorbehalten ist.

Eine ‚Mitte‘, eine ‚Mischung‘ von Aufgabenstellung und Lösung gibt es nicht. Immer wieder im Verlauf der Überlegungen haben wir zurückgegriffen auf die schlichte Frage, ob denn der Instrumentalist im gegebenen Fall wisse, was er üben solle, ob er über ein

Kriterium verfüge, um übend das Bessere vom Schlechteren oder weniger Geeigneten zu unterscheiden. Nur durch die produktive Trennung von Partitur und Spieler können solche Kriterien gewonnen werden. Jeder Versuch, diese Trennung zu verringern oder zu überbrücken, hat zur Folge, dass die Tätigkeit des Spielers eine passiv-reproduzierende wird, dass die Differenz von Klang und musikalischer Bedeutung in sich zusammenfällt. Verwischt man die Grenze zwischen der Bezeichnung des musikalischen Tons und seiner Produktion, verwässert man das Verhältnis von Aufgabenstellung und darauf gegründetem experimentellen Üben, dann wird der offene Prozess der Entstehung des Musikalischen stillgestellt. Dann, aber auch nur dann, wird „orchestral playing an unmusical occupation“.