



Leseprobe

Alfred Brendel

A bis Z eines Pianisten

Ein Lesebuch für Klavierliebende

ISBN (Buch): 978-3-446-23997-5

ISBN (E-Book): 978-3-446-24104-6

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-23997-5>

sowie im Buchhandel.

A

AKKORD Ein Dirigent sagte mir tatsächlich: »Wenn ein Pianist alle Noten eines Akkords gleich laut spielt, dann ist das eine gute Technik.« Kein Wunder, daß sein eigenes Dirigieren Wärme und Verfeinerung vermissen ließ.

Man achte auf die Mittelstimmen. Akkorde können von innen leuchten.

AKZENTE sind, wenn sie sich nicht auf synkopierte Noten beziehen, fast immer vorzubereiten. Oft übernimmt die Auftaktnote einen Teil – bei Schubert einen guten Teil – der Intensität. Der Anfangsrhythmus der Wandererfantasie klingt so frischer und natürlicher; daktylisch tritt er auf der Stelle. Bei Schubert, dem Akzententhusiasten, wird es oft nötig sein, Akzente ins Gesangliche zu übersetzen. Zunächst muß man allerdings versuchen, seine in den Autographen manchmal allzu groß geratenen Akzentzeichen von Diminuendozeichen zu unterscheiden. Die betonten Horntöne am Anfang der großen C-Dur-Symphonie sollte man lieber nicht anstecken, sondern im ganzen leicht hervorheben.

Bei Beethoven finden wir neben dem üblichen Akzent-

zeichen noch verschiedene andere Vorschriften und Graduierungen wie *sforzando*, *sforzato*, *rinforzando*, *fortepiano*, mehrfach wiederholtes *forte*. Genaues darüber in »Über Musik«, Piper, S. 58–60.

ANFANG Der Pianist betritt das Podium, setzt sich hin, rutscht auf seinem Stuhl herum und schraubt daran, öffnet und schließt die Augen, legt die Finger mehrfach auf die Tasten, greift sich an die Knie, gibt sich einen Ruck und fängt an. Sollte er vielleicht lieber den Klavierstuhl (und den Flügel) vorher ausprobieren, bevor er ohne große Geschichten zu spielen beginnt?

Fast immer, zumindest in der älteren Musik, teilt der Anfang des Werkes oder Satzes dessen Grundcharakter mit. In der Aufführung soll er sofort da sein. Es ist eine wichtige Aufgabe des Interpreten, sich diese Sicherheit zu erwerben.

ANSCHLAG Vielleicht gibt es Spieler, die einen Anschlag im Schilde führen, einen Anschlag auf das Publikum. Der Klang des Flügels wird es ihnen mit gleicher Münze zurückzahlen.

Halten wir uns lieber an freundlichere Wörter wie »touch« und »toucher«.

Um nicht mißverstanden zu werden: Man kann groß, ja

gewaltig spielen, ohne den Klang wie mit einem Messer durch die Tasten zu treiben.

ARPEGGIO Nicht nur Notbehelf kleiner Hände, sondern vor allem Ausdrucksmittel. Der Ausdrucksradius der Arpeggien reicht vom Heftigen bis zum Mysteriösen (Beethovens Sonate op. 31 Nr. 2, Beginn).

Daß Arpeggio von »arpa« (Harfe) kommt, wird leicht vergessen. Der Spieler denke an eine schöne Harfenistin, die ihre Arpeggien dynamisch und rhythmisch mit ihren Fingerspitzen kontrolliert. Arpeggien brauchen Sorgfalt und wache Ohren. Wo das Arpeggiandozeichen nicht durchläuft, hören wir zwei simultane Harfen.

AUFNAHME Der Ornithologe Ludwig Koch hatte, wie aus einem BBC-Interview hervorging, das Bedürfnis, an Stelle von Vogelstimmen das Klavierspiel von Johannes Brahms auf einem Wachszyylinder festzuhalten. Leider ist alles, was vom 1. Ungarischen Tanz übriggeblieben ist, ein Kratzen und Knacken. In Wirklichkeit fand die Aufnahme auf Betreiben eines Vertreters der Firma Edison im Hause des mit Brahms befreundeten Dr. Fellingner statt. Ludwig Koch beendete sein Interview mit der Eröffnung, er sei ein illegitimer Nachfahre Napoleons, »but it's a secret«.

Dann kamen die Klaviere, die »von selbst spielten«, als säße da ein Gespenst: das Pianola von Welte-Mignon, die Produkte der Firma Hupfeld (Dea, Duophonola und Triphonola) oder das Ampico-System. Mit Hilfe von durchlöchernten Rollen wurden die Tasten und der Klang des Flügels in Bewegung gesetzt. Auf manchen Instrumenten konnte man zusätzlich das Pedal, die Dynamik und die Geschwindigkeit manipulieren. Daß die pianistischen Berühmtheiten der Zeit vom Ergebnis begeistert waren, ist heute schwer nachzuvollziehen.

Zugleich verbreiteten sich das Trichtergrammophon und die Schallplatte. Wir hören nun die Stimme Vladimir von Pachmanns, des Clowns unter den Chopinspielern, der vor dem Beginn des Minutenwalzers erklärt, er werde in der Reprise »staccato à la Paganjinji« spielen, was er dann auch tut.

Die dreißiger Jahre brachten das Busch- und das Kolisch-Quartett, die Klavierkünstler Fischer, Cortot und Schnabel, die nun wirklich hörbare Magie Furtwänglers in der Sommernachtstraum-Ouvertüre auf Schallplatten zum Vorschein. Hat der »technische Fortschritt« den Klang der Klavieraufnahmen seither wirklich verbessert? Auch die meisten Aufnahmen des Busch-Quartetts aus dieser Zeit haben für mich ihre greifbare Lebendigkeit bewahrt. Wo die technische Entwicklung einen unbestreitbaren Fortschritt darstellt, ist in der Wiedergabe des Orchesters. Allerdings führt dieser Fortschritt manchmal zu dynamischen Grenzwerten: Wo der Abstand von Laut und Leise vom Flüstern bis zum

Gebrüll reicht, wird der Hörer einen privaten, schalldicht abgeschotteten Raum brauchen, um solche Extreme ungestraft zu genießen, wenn er nicht etwa, wie beim Musikhören im Auto, ständig das Leiseste hinauf- und das Lauteste herunterschrauben will.

Tonmeister sind moderne Zauberer. Sie können dem Musiker unschätzbare Dienste erweisen, ja blassen Aufführungen Rouge auf die Wangen legen. Sie können aber auch, dem eigenen Ehrgeiz folgend, jede Stimme der Partitur gleichmäßig gut hörbar machen, das Klangbild also zu einer Art Zweidimensionalität reduzieren, die einen wünschen läßt, in einen guten Konzertsaal zurückzukehren, in dem die Streicher noch vor den Bläsern sitzen und die Prioritäten des Dirigenten respektiert werden.

K

KLANG Man kann auf dem Klavier von den Tasten weg (1), in die Tasten hinein (2), aus den Tasten heraus (3) und »durch die Tasten hindurch« (4) spielen. Genauer gesagt, spielt man bei (1) nicht in die Tasten hinunter, sondern von den Tasten aus herauf, bei (2) in Richtung des Tastendekels, bei (3) zum Spieler hin. Nummer (4) sei nach Kräften vermieden. Das Instrument verdankt solchem »Anschlag« seinen Ruf als Schlaginstrument.

Während (2) und (3) nur gelegentlich zur Anwendung kommen, sehe ich in (1), also in einem Spiel, das von der Taste ausgeht, die Grundlage mit den reichsten Möglichkeiten. Handgelenk und Arm, Schultern und lockere Ellenbogen werden den Fingern assistieren. Gerade im Fortespiel klingt ein von den Tasten aus abgestoßener Akkord voller und runder als ein gehämmerter oder fallengelassener, und der enge Kontakt mit den Tasten fördert das lyrische Fingerspitzengefühl. Abgesehen von den Bewegungsvorgängen wird der Klang weitgehend von der Balance der Töne bestimmt. Sie hat den musikalischen Anforderungen des Charakters, der Atmosphäre, der Seelenlage zu genügen. Zugleich wird das Bewußtsein der Stimmführungen, also das polyphone Spiel, den Klang beeinflussen. Vor allem aber

sollte der Spieler von den Orchester-, Vokal- und Kammermusikwerken der Komponisten lernen. Die Balance eines guten Orchesterklangs sei unser Vorbild.

Der Klavierklang sollte nicht als Absolutum genommen werden, sondern als Ausgangspunkt für weite Reisen, für Zauberei, Tiefenbohrungen und Höhenflüge. Dabei ist der Spieler abhängig von den akustischen Umständen und vom Zustand des Flügels. Es gibt Säle, die den Klang tragen und veredeln, und andere, die ihn austrocknen, verfälschen oder verwischen. Es gibt Intrumente, »mit denen man fertig werden muß«, und solche, deren Glanz und Seele dem Spieler auf halbem Wege entgegenkommt. Den Satz »Es gibt keine schlechten Flügel, nur schlechte Pianisten« könnte ein als Klavierhändler verkleideter Teufel erfunden haben.

KLAVIER Ein Blick auf den Umfang und Reichtum der Klavierliteratur gibt uns zu verstehen: Dieses Instrument wirkt Wunder. Das Klavier sei aber nicht Fetisch, sondern Instrument. Es ist Mittel zum Zweck. Ohne die Musik ist das Klavier ein Möbel mit schwarzen und weißen Zähnen. Eine Geige ist und bleibt eine Geige. Das Klavier ist ein Ort der Verwandlung. Es eröffnet, wenn der Pianist es will, eine Suggestion der menschlichen Stimme im Gesang, des Timbres anderer Instrumente, des Orchesters, des Regenbogens, der Sphären. Diese Wandlungsfähigkeit, diese Alchemie ist unser Reichtum.

Allerdings braucht man dazu ein Instrument von bester Güte. Was darf der anspruchsvolle Pianist von einem Flügel erwarten? Daß dieser, vom Diskant bis zum Baß, gleichmäßig klinge, gleichmäßig in Timbre und dynamischen Volumen; hell, ohne kurz und klirrend zu sein in der oberen Hälfte, nicht die kantable obere Mittellage übertönend in der unteren; daß sein Verschiebungsklang nicht dünn und »grotesk«, sondern rund und lyrisch sei mit einer Dynamik vom Leisesten bis ins Mezzoforte; daß sich der Tastenwiderstand und die Tastentiefe in Grenzen halte; und daß das Instrument idealerweise einem Liederabend ebenso gerecht werde wie einem Orchesterkonzert. Für die lautesten Klavierkonzerte wird allerdings ein besonders mächtiger Flügel nötig sein.

Es gibt Pianisten, die »nur Klavier spielen«. Ihr Ehrgeiz geht nicht über das hinaus, was das Instrument, »schön und richtig gespielt«, zu bieten hat. Dem steht entgegen, daß die wichtigsten Klavierkomponisten, von Chopin abgesehen, nicht Klavierspezialisten waren, sondern die Musik in ihrer ganzen Breite bereichert haben. Das Klavier ist das Gefäß, dem eine Vielzahl von Klängen anvertraut ist, weil hier ein einziger Spieler die Gunst genießt, Stücke in ihrer Gesamtheit zu »beherrschen«. Der Pianist ist unabhängig von anderen Spielern. Er ist aber auch allein verantwortlich als sein eigener Dirigent und Sänger.

Es liegt mir also weniger daran, um der Authentizität willen jeweils ein bestimmtes Cembalo, ein Hammerklavier oder einen Pleyel-Flügel von 1840 als Maßstab zu nehmen,

weil der Komponist etwas ähnliches benützt haben mag. Es geht vielmehr darum, Klänge, die latent in einem Klavierstück schlummern, zum Vorschein zu bringen. Der moderne Flügel mit seinen größeren gesanglichen, dynamischen und koloristischen Möglichkeiten ist dazu besser geeignet. Allerdings müßte sich der Pianist mit den Kammermusik-, Vokal- und Orchesterwerken der Meister vertraut machen, um zu erfahren, was in die Klavierwerke hineingeflossen ist. Ich kenne den Rat eines bekannten Musikers, junge Pianisten sollten zunächst zwei Jahre mit dem Durchspielen der gesamten Klavierliteratur verbringen. Mir schiene es nützlicher, sich der Bekanntschaft mit den *anderen* Werken großer Komponisten zu widmen. Eine solche Erweiterung des musikalischen Horizonts wird den Spieler in die Lage versetzen, den ersten Satz von Bachs Italienischem Konzert als Orchesterstück zu hören, in dem Tuttis und Soli alternieren, den zweiten als eine Aria für Oboe und Continuo, und den dritten, ausnahmsweise, als ein Cembalostück.

Konzertflügel der letzten Jahrzehnte tendieren, wie es scheint, immer mehr zum Grelten und Perkussiven. (Die großen alten Pianisten hätten sich verzweifelt abgewandt.) Flügel der Vergangenheit boten eine Innenresonanz, die dem Klang Länge und Wärme gab. Dennoch gibt es hie und da auch heute wunderbare, großartige Instrumente. Nicht selten sind sie von den besten Konzerttechnikern vorbereitet worden. Meine Zusammenarbeit mit diesen gehört zu den glücklichsten Erfahrungen meines musikalischen Lebens.

KLAVIERKONZERT Es gibt Klaviersolisten, die sich am wohlsten fühlen, wenn sie mit dem Publikum allein sind. Die ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf sie. Auf der anderen Seite gibt es den Typus des Mitspielers, des Kammermusikers und Klavierpartners. Er ist glücklich, musikalische Gesellschaft zu haben und dazu ein aufgeklapptes Notenpult mit Noten darauf. Die Gattung des Klavierkonzerts verbindet das eine mit dem anderen: Der Solist muß hier dominieren, aber auch manchmal kammermusikalisch zurücktreten. Mozarts Klavierkonzerte liegen zwischen beiden Funktionen etwa in der Mitte. Als Corpus sind sie, zumindest vom Es-Dur-Konzert KV 271 an, ein wahres Weltwunder. Ihr Radius reicht vom Persönlichsten (d-Moll, c-Moll) bis zum Offiziellsten (KV 503). Beethoven hat hier angeknüpft und weiterentwickelt. Seine fünf Konzerte sind scharf charakterisierte Individuen; das macht sie zum zyklischen Vortrag eminent geeignet. Man könnte scherzhaft (und chronologisch verkehrt) von zwei sehr aufgeweckten Teenagern (B-Dur und C-Dur), einem jungen Mann (c-Moll) mit stark ausgeprägtem Innenleben (in E-Dur!) und ihren Eltern (G-Dur-Mutter, Es-Dur-Vater) sprechen. Trotz aller Glorie romantischer und späterer Klavierkonzerte ist dieser klassische Höhenflug kaum wieder erreicht worden. Die Gattung selbst ist lebendig geblieben, wie die Werke Schönbergs, Bartóks, Prokofieffs, Messiaens (*Oiseaux exotiques*) oder Ligetis bezeugen.

Bereits beim Erzvater des Klavierkonzerts, Johann Sebastian Bach, finden wir eine prächtige, ausgewachsene Ka-

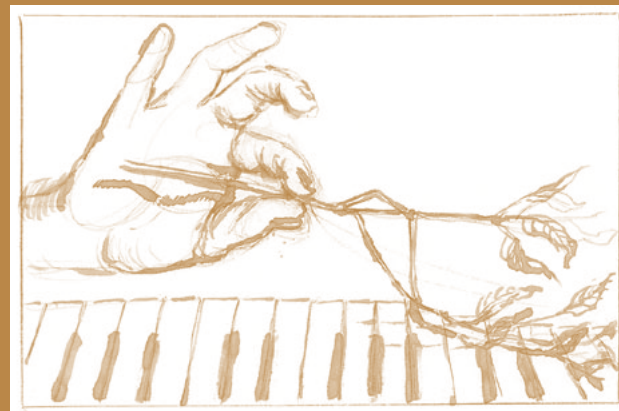
denz, nämlich die des 5. Brandenburgischen Konzerts. Sie ist hier noch auskomponiert, während klassische Kadenzen dann meist Improvisationen sind oder solche vortäuschen. Vom Quartsextakkord führen sie auf Umwegen zum Tutti des Orchesters. Mozarts Originalkadenzen verlassen dabei niemals ernsthaft die Grundtonart! Dieses wichtige Merkmal sollte respektiert bleiben, wenn wir eigene Kadenzen dort anbringen, wo Mozart selbst keine hinterlassen hat. In der nächsten Generation begann dann das tollkühne Herummodulieren, das Beethovens Kadenzen kennzeichnet. Die Kadenz wird zum Freiraum, in dem der Charakter des Satzes gesprengt und klassische Konventionen ad absurdum geführt werden. Beethovens große Kadenz zu seinem C-Dur-Konzert ist ein einziger fröhlicher Amoklauf.

KLEINE NOTEN Nicht kleingedruckte Noten sind hier gemeint, sondern kleinere Notenwerte. Es gibt Musiker, die diese kleineren Notenwerte liebevoll ausspielen, und solche, die sie zugunsten der längeren, der »Hauptnoten«, benachteiligen. Zu den ersten gehörten das Edwin Fischer-Trio und Furtwängler, zu den zweiten Bruno Walter und, bei Gruppen schnellerer Noten, Artur Schnabel. Ich bin auf Seiten der Ausspieler, sofern der Charakter der Stelle nicht eine leichtfertiger Ausführung des Rhythmus nahelegt. Warum man Gruppen schneller Noten mit Vorliebe wie Klümpchen zusammenraffen sollte, habe ich nie verstanden.

KOMPONIST Ohne den Komponisten gäbe es keine Interpreten. Und ohne das Werk, das sich als autonome Schöpfung bis zu einem gewissen Grade vom Komponisten gelöst hat, keine Informationsquelle für den Spieler. Diese Informationsquelle sagt uns, was zu tun ist, nicht immer in erschöpfender Deutlichkeit und Vollständigkeit, aber doch grundlegend. Das hat nichts mit sklavischer Unterwürfigkeit und musikalischem Kasernenhof-Gehorsam zu tun. Wir helfen dem Komponisten nach besten Kräften – und tun dies aus freien Stücken. Aber wir spielen nicht die Gouvernante des Komponisten und nicht den Retter des Werks, das erst darauf gewartet hat, durch unsere Einsicht zu höheren Weihen zu gelangen.

Ich möchte jedem jungen Pianisten raten, Kompositionsunterricht zu nehmen und eine Zeitlang selbst zu komponieren. Die Erfahrung, Musik zu erfinden und niederzuschreiben, ein Stück zu organisieren und vom Anfang zum Ende zu führen, wird ihm vielleicht dazu verhelfen, die Niederschrift großer Komponisten anders wahrzunehmen und höher zu achten. Was bedeutet dieses *piano*? Warum steht hier ein Viertel und kein Achtel? Kann dies aus Nachlässigkeit geschehen sein? (Auch das gibt es, wie etwa im Rondo von Beethovens G-Dur-Konzert.) Eine, wenn auch vorübergehende, Kompositionsphase des Spielers wird in seiner künftigen Beurteilung von Werken Spuren hinterlassen; die Frage »Wie ist das Stück komponiert« wird der Beantwortung einer anderen, berufsüblichen (»Wie soll das Stück gespielt werden?«) zugute kommen.

KONTROLLE Seit es gute Tonaufnahmen gibt, können Musiker lernen, sich besser zuzuhören. Man beurteilt nun das, was man mit einer Komposition anstellt, gleichsam von außen. Das ist kein kleiner Gewinn. Die Genauigkeit, auch der musikalischen Absicht, machte Fortschritte. Eine wachsende Anzahl von Urtextausgaben kam der Kontrolle zusätzlich zu Hilfe. Im schlimmsten Fall nahm die Kontrolle überhand und wurde musikalisch zur Pedanterie, technisch zum Waschzwang. Doch könnte, ja sollte die genauere Kenntnis und das genauere Verständnis nicht auch zu einer Vermehrung des Staunens führen? Ich halte es mit Robert Musil, der im »Mann ohne Eigenschaften« die Idee eines »Generalsekretariats für Genauigkeit und Seele« seinem Antihelden Ulrich in den Mund legt.



Z

ZUSAMMENHANG In einem seiner Filme ist Charlie Chaplin ein Uhrmacher. Als ein Kunde ihm eine Weckeruhr bringt, demontiert er sie vor dessen Augen, bis sämtliche Bestandteile ausgebreitet vor ihm liegen. Dann befördert er sie mit einer raschen Bewegung in den Hut des Besitzers.

Stellen wir uns jetzt einen Uhrmacher vor, der eine Uhr zusammenbaut. Er weiß, daß jedes Zahnradchen, jede Feder Teil eines Ganzen ist. Eines braucht das andere. Erst in der Zusammenfügung (Komposition) beginnt die Uhr ihr Uhrenleben; sie tickt, zeigt die Zeit an und weckt den Schläfer.

Vergessen wir nun den Uhrmacher und das Zusammenfügen, so aufschlußreich es auch sein mag, und denken wir an ein Gewächs, das, sich entfaltend, eines aus dem anderen entwickelt, oder an ein Geschöpf aus Lehm, das zu atmen und zu pulsieren beginnt, ein Geschöpf, dessen Puls Kontinuität vermittelt und dessen Atem, weit über den natürlichen Atem des Sängers hinaus, das ganze Werk in einem großen Bogen zusammenhält. Diesen Bogen herzustellen ist unsere schönste Aufgabe. Indem wir zeigen, daß ein Komponist imstande war, ein Werk vom ersten bis zum letzten Ton zu führen, demonstrieren wir seine Größe.