

Christoph Richter

Klavier-Kammermusik aus der Sicht eines Streichers

I - Einleitende Gedanken

Daß ich vor dieser ehrwürdigen Versammlung von Pianisten zu sprechen wage, könnte als Unverfrorenheit ausgelegt werden. Ich bin nicht nur kein Pianist, sondern ich habe auch als leidenschaftlicher Streicher meine pianistischen Nebenfachverpflichtungen im Studium wenig animiert und mäßig erfolgreich absolviert. Was aber das Schlimmste ist: ich habe erst verhältnismäßig spät ein positives Verhältnis zum Klavier, zu den Pianisten und zu ihrer Musik gefunden. Es ist daraus schließlich ein Verhältnis der Sehnsucht, der Hochachtung und der verspäteten unerreichbaren Liebe geworden. Weil ich dieses unerfüllbare Liebesverhältnis gleichsam selbsttherapeutisch bewältigen möchte, bin ich - zu meiner eigenen Verwunderung - der Einladung des Kollegen Simon zu einem Vortrag bei dem Klavierforum unserer Hochschule gefolgt, einer Einladung, die für mich ebenso eine Ehre ist wie sie mich mit den Skrupeln meiner Inkompetenz erfüllt. Um mir meine Aufgabe ein wenig zu erleichtern, beginne ich mit einer biographischen Notiz, die aber in Typisches und Allgemeines übergeht. Drei Momente haben mein anfänglich ablehnendes Verhältnis zum Klavier und zu Pianisten geprägt:

1) Es war ein älterer Bruder, mit dem das Musizieren mit Klavier begann. Er konnte schon viel mehr, und er hat mich, obwohl er mich doch begleiten sollte, autoritär geschulmeistert, wenn ich spieltechnisch, im Tempo oder auf andere Weise seinen Vorstellungen nicht genügte. Der Klavierpart, so schien es mir, schien selbstverständlich, leicht und vor allem immer schon fertig zu sein; die Töne quietschen und kratzten nicht, sie waren sauber intoniert, und im übrigen galt stets die Auffassung des Bruders. Mit den Vorteilen der Lautstärke und Vollstimmigkeit konnte er meine einstimmig-dünnen Gestaltungsversuche leicht an die Wand spielen.

In Wahrheit habe ich wohl das Klavier und seinen Part mit dem Verhalten des Bruders identifiziert. Es scheint aber auch etwas Allgemeines daran zu sein: Man kann mit dem Klavier und seinem Part Macht ausüben und anderen einen bestimmten Musizierstil aufzwingen. Das erhellt auch aus der allgemeinen Meinung, Kammermusik mit Klavier stehe formal und klanglich häufig in der Nähe von Klavier-Solokonzerten; sie sind so etwas wie Klavierkonzerte für den Salon (Finscher 1990, S. 99 ff.; Töpel 1996 (MGG "Klavierkammermusik", Bd. 5). Gibt es vielleicht eine (musik)psychologisch zu erklärende Beziehung zwischen dem Klavier als Instrument der Machtausübung und Unterdrückung und Menschen, die zur Anwendung von Macht und zu strikter Durchsetzung ihres Willens neigen?

2) Die Klavier-Kammermusik, die ich in den frühen Jahren meiner dürren Geigerkarriere spielen konnte, war stark klavierlastig - Mozarts Sonaten für Klavier und Violine, in deren leichteren der Geige gnädig einige Begleitfiguren,

Liegetöne und manchmal die Wiederholung einer Melodie als Brosamen vom Tisch des Herrn Pianisten fallen, vor dessen unabhängiger und selbstgenügsamer Vollstimmigkeit, Geläufigkeit und Brillanz man sich verkriechen möchte; - ferner Sonaten aus der Barockzeit, bei denen das Stimmenverhältnis zwischen Geige und Klavier meistens 1: 3 oder 1: 4 ausfällt, die Geige also ans Tabellenende rutscht; - oder für Anfänger spielbare Klaviertrios, z.B. von Haydn oder Beethoven, die sich als veritable Klavierkonzerte erweisen (das Cello kommt gelegentlich sogar mit den leeren Saiten aus). Diese Art von Kammermusik war es, die mir, als demokratisch gesinntem und auf leise Töne eingeschworenem Geiger, die Klavierbeteiligung als autoritäre Selbstdarstellung und als omnipotente Unterdrückung der zur Einstimmigkeit und zur Dienerrolle Verurteilten suspekt machte. Ich bin froh, daß ich heute sensible und den anderen zugewandte Pianistinnen und Pianisten zu meinen Freunden zählen darf.

Die Musik, an der schon seit Kindertagen mein Herz hing, war Streichquartettmusik. Sie lernte ich als das extreme Gegenteil der Klavierherrschaft kennen - einerseits in Form von Hausmusikabenden, die ich in meinem Zimmer, schon im Bett liegend, als eine Art Sphärenmusik wahrnahm (die Qualitätsmängel wurden durch die Gnade der räumlichen Entfernung zum Ort des laienhaften Geschehens gemildert); und andererseits durch die sonntägliche Reichsrundfunksendung "Das Schatzkästlein", die wir vor dem Kirchgang aus dem Volksempfänger entzifferten. Die Homogenität, die Verschmelzungsmöglichkeiten, die oft zitierte symmetrische Dialogsituation der Beteiligten und die vornehme Rücksichtnahme im Streichquartett und seiner Musik waren für mich das ideale Gegenstück zum angstbesetzten brüderlichen Musizieren mit Klavier.

3) Und dann gab es ein Ereignis, das mein Verhältnis zum Musizieren mit dem Klavier völlig veränderte. In der Nachkriegszeit wurde ich über ein Wochenende auf ein Gut in der Umgebung meiner Heimatstadt eingeladen, zum Musizieren mit gleichaltrigen Kindern, welche die Woche über als Pensionschüler in meinem Elternhause wohnten. Auf dem Arbeitsprogramm stand Robert Schumanns Klavierquintett. Zwei gewichtige Erlebnisse waren die Gründe für meine Umkehrerlebnis: Beim Musizieren, das sich intensiv und in wiederholten Erprobungen den Details des Werks und des Zusammenspiels widmete und bei dem die Meinung aller gefragt war, lernte ich nicht nur die Struktur dieser Komposition, ihr Stimmengewebe und die vielen gegenseitigen Beziehungen zwischen den Stimmen kennen, sondern ich bekam auch einen ersten Einblick in die sensiblen Vorgänge musizierender Kommunikation - beim Spielen, beim Überlegen, beim Hören auf die anderen und bei der Chance, eigene Beiträge einzubringen. Das wurde begünstigt durch den Umstand, daß ich die zweite Geige spielte. Ich liebe diesen Part, weil er Einblicke in das innere Gefüge einer Musik erlaubt und weil seine leichtere Bewältigung Möglichkeiten freisetzt, das ganze Geschehen zu beobachten. Um ein Bild aus der Seefahrt zu gebrauchen: Während Klavier und erste Geige, gelegentlich auch der Cellist eher das Amt des Steuermanns versehen, kommt der zweiten Geige mehr der Platz im Ausguck zu.

Das entscheidende Ereignis für mein neues Verhältnis zur Klavierkammermusik aber lag in dem Umstand, daß der Klavierpart von einer jungen Dame ausgeführt wurde, in die ich mich sogleich verliebte, und zwar, wie sich das für einen 15- oder 16-jährigen gehört, umfassend. Die Schumannsche Musik, der Liebreiz der Pianistin, und die Art, in der sie mir mit ihrem Spiel ihr Wesen offenbarte, verursachten bei mir eine Verwandlung vom Saulus zum Paulus der Klavierkammermusik. Dabei ist es unerheblich, ob ich die Musik wegen der Pianistin oder die Pianistin wegen der Musik zu lieben begann. Auch meine früheren Klavierleiden waren ja durch die Mischung oder - genauer - durch eine Entsprechung zwischen Instrument, Musik und Spieler hervorgerufen worden. Schumanns Klavierquintett (das sich für ein solches Ersterlebnis besonders anbietet), die intime und intensive Musiziersituation ein ganzes Wochenende lang und die Verliebtheit - im Zusammentreffen dieser Ereignisse lag der Kairos, mich für diese Art der Musik zu gewinnen.

Um von der (für mein Leben mit der Musik wichtigen) biographischen Anekdote zur sachlichen Erörterung langsam überzuleiten: Das Verhältnis oder die Liebe zur Kammermusik mit Klavier entzündete sich an der Sympathie zu den mitmusizierenden Menschen, an einer auf Sympathie beruhenden Kommunikation und schließlich - gleichsam als Resultat der menschlichen und interpretatorischen Gemeinsamkeit - an einem differenzierten Verständnis für jene Musik für fünf Individuen, die es gemeinsam und in Gleichberechtigung darzustellen galt.

Diese Erlebnisse lassen sich in musikalischer und in psychologischer Hinsicht verallgemeinern: Für den spezifisch kammermusikalischen Charakter der Klavierkammermusik ist dreierlei entscheidend: wie der Komponist mit der potentiellen "Machtposition" oder dem Gewicht des Klaviers innerhalb der Komposition umgeht; die Position, welche der Pianist (oder die Pianistin) innerhalb des Ensembles einnimmt und die partnerschaftliche Gemeinsamkeit in der musikalisch-menschlichen Kommunikation. Eine gewichtige Rolle für den kammermusikalischen Status solcher Werke spielt freilich auch das Lieblings- oder Hauptinstrument des Komponisten - man vergleiche unter diesem Aspekt die Klavier-Kammermusik des Pianisten Brahms mit jener des Bratschisten Dvoraks oder mit der des Lieblings aller Instrumente - Mozart.

Nun aber soll es darum gehen, den musikalischen Hintergründen für die Besonderheiten der Kammermusik mit Klavier und ihren Konsequenzen für ein kammermusikalisches Musizieren auf die Schliche zu kommen. Ich versuche dies ausgehend von den klanglichen und spieltechnischen Unterschieden zwischen dem Klavier und den Streichinstrumenten, und ich wende meine besondere Aufmerksamkeit den Rollen und Aufgaben zu, welche vor allem dem Klavier zugewiesen werden. Aus dieser absichtlich eingeschränkten Perspektive richte ich den Blick später auf andere Aspekte der Kompositionen, die mir für die Interpretationsarbeit bedeutsam erscheinen.

Ich beginne meine Überlegungen mit der Beschreibung scheinbarer Selbstverständlichkeiten, hoffe aber, sie in ein neues Licht zu rücken, um auf ihre häufig übersehene Bedeutung für die Interpretation aufmerksam zu machen. Und weil

viele Überlegungen, die ich anstelle, nicht auf eindeutige Sachverhalte hinauslaufen, stelle ich mehr Fragen, als ich sichere Antworten geben kann. Die Methode des Fragens scheint mir für die stets alternativen und offenen Interpretationsmöglichkeiten angemessen zu sein.

Als Beispiele habe ich gewählt:

- das Klavierquartett in g-Moll KV 478 von W.A. Mozart (komp. 1785)
- das Klavierquintett in A-Dur op. 81 von Antonin Dvorak (komp. 1887).

Die folgenden Überlegungen gliedere ich in vier Teile:

- 1) in einige Überlegungen zu den akustischen, klanglichen und spieltechnischen Unterschieden zwischen den Klavier- und den Streichinstrumenten,
- 2) in Überlegungen zum Zusammenwirken der unterschiedlichen Instrumente,
- 3) in Überlegungen zur Frage, welche besonderen Rollen und Funktionen dem Klavier in den Beispielen zugewiesen werden, und
- 4) in den Versuch, auf der Basis der vorangegangenen Überlegungen das kompositorische Konzept der beiden Beispiele für die Interpretationsarbeit deutlich zu machen.

II

Zu den instrumentenkundlich-klanglichen und spieltechnischen Unterschieden zwischen Klavier- und Streichinstrumenten

In Kammermusik mit Klavier und Streichern begegnen sich zwei Instrumentengruppen von erheblichen Unterschieden in Klang, Klangerzeugung, Spieltechnik und Gestaltungsmöglichkeiten bzw. -bedingungen. Diese Unterschiede können die musikalische Struktur und das Musizieren bereichern oder behindern. Deshalb sollte ihnen sowohl beim Komponieren als auch bei der klanglichen Verwirklichung die notwendige Beachtung geschenkt werden.

NB 1; 2 Mozart, I, T. 104; T. 112

Bei Klavierinstrumenten wird Klang (Ton) durch Anschlagen (oder Anreißen) von Saiten erzeugt. Der Klang ist - im wörtlichen Sinne - mit dem Schlag da und entwickelt sich verklingend. Seine Erzeugung tendiert auf einen Ton, der von Geräusch möglichst frei (befreit) ist, d.h. auf einen punktuellen, klaren, reinen, möglichst unmateriellen oder gar unirdischen Klang. Um die Annäherung an dieses Ideal bemühen sich die Klavierbauer (mit der Erfindung und ständigen Verbesserung der Hammer- und Repetitionsmechanik) und die Pianisten (mit der Kultivierung des Anschlags). Das Leben des Klaviertons besteht in dem glockenartigen Anschlagen und dem abnehmenden Verklingen des Einzeltons. Das Verklingen wird durch Anschlagweise, Los- oder Liegenlassen der Taste und Nutzung der Dämpfungsmöglichkeiten beeinflusst.

Der Zusammenhang mehrerer Töne zu musikalischen Gestalten besteht, naiv betrachtet, aus Ketten einzelner verklingender (oder am Verklingen verhinderter) Glockentöne. Die Kettenbildung tendiert auf durchsichtige Klarheit ihrer einzelnen "Tonperlen", es sei denn, sie werde absichtlich übergangslos und

verwischt angelegt (so, daß ein Ton in das Verklingen des vorhergehenden hineinklingt). Enge, Dichte, Weite, Ausdehnung und Abstand der einzelnen Glieder der Perlenketten hängen einerseits von instrumentalen Bedingungen (Resonanzkörper, Saitenmaterial, Dämpfung, Hammermechanik) und andererseits von den Spielweisen ab. Trotz der umfangreichen Palette der Möglichkeiten, Töne anzuschlagen und auf ihr Verklingen einzuwirken, bleibt das Charakteristikum des Klaviers die glockenartige Klarheit der Töne, die jeweils mit einem zeitlich und klanglich eindeutigen Impuls beginnen und die als Impulsketten zu musikalischen Gestalten verbunden, ausdifferenziert und gegliedert werden.

Um bildhaft zusammenzufassen: Die Kunst des Klavierspiels besteht darin, aus klaren und runden einzelnen Perlen unterschiedliche Ketten zu bilden - enge, rasche, weitausschwingende, verschwimmende, rauschende, mächtige, feine, solche von kunstvoller und deutlicher Innengliederung und andere mehr. Die Verbindungen der Kettenglieder erfüllen ihre Funktion stets nach dem Doppelprinzip Anschlagen und Verklingen.

Diese Möglichkeiten führen zu deutlicher Artikulation des musikalischen Redens und Singens. Deshalb auch bietet sich das Klavier für die Darstellung mehrstimmiger Strukturen und zur Demonstration aller Arten von Satztechniken besonders an. Zur perlenden Klarheit als klangästhetischem Charakteristikum ist im Verlauf der Instrumenten- und Kompositionsentwicklung das harfenähnliche Rauschen und verschwimmende Gleiten hinzugekommen, das jedoch auch - in gebrochenen Akkorden, in raschen Begleitfiguren, im Skalenpiel - von der glockenartigen Tonerzeugung lebt.

Alle diese - hier nur angedeuteten - Möglichkeiten prägen die Eignung des Klaviers für mehrstimmiges Spiel aller Arten, für klare Linien, für intonatorisch abstrakte, aber durchsichtige harmonische Verhältnisse. Auf die musikalischen Rollen, die dem Klavier wegen dieser Vielzahl von Spielmöglichkeiten anvertraut werden können, komme ich später zu sprechen.

Auf Streichinstrumenten wird Klang durch ziehendes, springendes, energisch oder sanft enervierendes Schaben und Reiben der Saiten mit widerständigen, aufgerauhten Haaren erzeugt. Dem Ideal des reinen, vom Material befreiten Klanges stehen auch bei noch so guten Instrumenten und begnadeten Virtuosen Geräusche im Weg. Diese Geräusche machen jedoch gerade die charakteristischen Klangeigenschaften der Streichinstrumente aus. Die spieltechnische Auseinandersetzung zwischen den Polen und in den Beziehungen zwischen Ton und Geräusch bilden den Tummelplatz und die Grundlage für den künstlerischen Umgang mit dem Streicherklang, für das Spiel mit der Fülle von Klangmöglichkeiten und -schattierungen, die ihrerseits die Ausdrucks- und Interpretationsmöglichkeiten der musikalischen Mitteilung darstellen: Klang erwächst aus Geräusch, versucht Geräusch zu eliminieren, mischt sich mit Geräusch, nimmt Anteile von Geräusch in sich auf, geht in Geräusch verschiedener Art über ... (Ein berühmtes Beispiel für die auskomponierte stufenweise Entwicklung zum beseelten und belebten Klang aus dem Spielmaterial der Geige - leere Saiten, gegriffene Töne, Saiten- und Lagenwechsel, Einsatz von Vibrato - stellt die Einleitung des Bergschen Violinkonzerts dar.)

Die Chancen, die die vielfältigen Geräusch- und Materialanteile des Streicherklangs und der spieltechnische Umgang mit ihnen für ein nuancenreiches Musizieren anbieten, werden durch einen weiteren Unterschied zur Klangerzeugung auf dem Klavier verstärkt. Der Klang, der auf einem Streichinstrument erzeugt wird, kann während seiner gesamten Dauer auf höchst facettenreiche Weise modelliert und verändert werden - hinsichtlich der Lautstärke, der Tonhöhe, der Färbung, der Mischung aus Geräusch und Ton, der Dichte oder Hohlheit oder auf andere Weise.

Durch die Kunst der Ton-Modellierung erhält der Einzelklang ein individuelles inneres Leben, eine eigene Gestalt, einen internen Formverlauf - von leise zu lauter oder umgekehrt, mit einem dynamischen 'Bauch' oder mehreren, mit einer Entwicklung von fahl zu glänzend, von machtvoll zu verstummend oder anders. Von besonderer Wichtigkeit sind die Übergänge von einem Ton zum nächsten. Töne können übergangslos oder in Brüchen, mit einem Neuansatz oder gleitend verbunden werden, mit den Mitteln des Saiten- und Lagenwechsels, verschiedener Vibratoarten oder des Vibratoverzichts, mit den Mitteln der Bogengeschwindigkeit, der Bogen- und Kontaktstelle, verschiedener Stricharten ... die Möglichkeiten, den Einzelton und die Verbindungen zwischen Tönen mit Eigenleben zu erfüllen, sind weder zähl- noch systematisierbar. Sie lassen sich auch nicht im Voraus festlegen, sondern ergeben sich im Spiel. Das innere Leben eines Streicherklangs und sein Verlauf dramaturgisch zu gestalten bietet (vielleicht - Behauptung eines Streichers!) noch mehr variable Möglichkeiten als die Gestaltung des Klaviertons, dessen Charakteristikum in seiner Klarheit und Durchsichtigkeit des angeschlagenen und dann verklingenden Tones liegt. Ein Streicherton allerdings kann nicht von sich aus verklingen, es sei denn, wenn er gezupft wird. Das Verklingen eines Streichertons muß akustisch und optisch simuliert und manipuliert werden. Es ist nützlich, diese - wahrscheinlich allzuvertrauten - Klangunterschiede in einfachen Beispielen gegenüberzustellen.

Eine Gegenüberstellung der Eigenarten und Bedingungen des Klavier- und des Streicherklangs vermag den musikalisch-klanglichen Gewinn des gemeinsamen Musizierens zu verdeutlichen:

- Dem glockenartig angeschlagenen und verklingenden punktuellen Klang des Klaviers steht eine durch Reibung erzeugte Klangfläche gegenüber
- **'Tonperle' gegen 'Tonfläche'** -
- Den 'Perlenketten' als vielfach variablem Grundmodell musikalischer Zusammenhänge, die das Klavier anbietet, steht - als das Grundmodell musikalischer Zusammenhänge der Streichinstrumente - die mehr oder weniger dichte oder luftige Folge modellierbarer 'Mischflächen aus Ton und Geräusch' gegenüber (zwischen rauh und glatt, matt und glänzend...) :
- **'Perlenketten' gegen 'Flächenverbindungen'** -
- Beide Instrumente können die charakteristischen Eigenarten entweder deutlich gegenüber den anderen herausstellen oder jene des jeweils anderen nachzuahmen versuchen: Flächigkeit der Tonzusammenhänge werden auf dem Klavier durch Einfluß auf das Verklingen der Töne und durch die Art der Tonkettenverbindungen hervorgebracht - Glockenartige Klarheit und

Durchsichtigkeit des Streichertons hingegen kann durch das Zusammenspiel bestimmter Stricharten (rechte Hand) mit Fingerintensität und Vibrato (linke Hand) simuliert werden. Vom gegenseitigen Nachahmen, vom absichtlichen Kontrast und den unendlich vielen Zwischenstufen und -farben zwischen diesen Polen lebt die Klangregie der Klavierkammermusik.

Beispiele für Klavierklang und Streicherklang aus den beiden als Beispielen ausgewählten Werken:

vereinzelte Töne, Tonzusammenhänge, einstimmig, mehrstimmig, Klavier- und Streicherklang zusammen- Notenbeispiele 3 - 7

Die Betrachtung der unterschiedlichen Klangerzeugung und Spielweisen führt zu der Frage, ob es instrumententypische Rede- und Singweisen gibt, d.h. Melodiebildungen, Begleitfiguren und andere musikalische Wendungen, die (nur) für ein bestimmtes Instrument denkbar oder gedacht sind. Allerdings muß ich auch nach der Untersuchung vieler Beispiele (vorläufig) feststellen, daß ich diese Frage nicht eindeutig beantworten kann.

Es gibt freilich Beispiele, die eine enge Beziehung zwischen Instrumentenspezifika und Kompositionsweise nahelegen: das flüssig-geschmeidige Flötensolo in der Hirtenarie aus Bachs Weihnachtsoratorium oder der Beginn von Debussys "Prélude à l'après-midi d'un faune"; der melodische Duktus des Klarinettenparts in Brahms Klarinettenquintett; die Art der Mehrstimmigkeit in der Chaconne aus Bachs d-Moll-Partita für Violine solo (die Klavierfassung macht das Stück ungleich langweiliger, weil der Reiz des Originals in der klanglich und spieltechnisch fast unmöglichen Bewältigung der homophonen sowohl wie der polyphonen Mehrstimmigkeit liegt - einschließlich der quasi mehrstimmigen Arpeggio-Passagen - .

Die vielen Versuche von Bearbeitungen, entweder der Komponisten selbst oder anderer, können für und gegen die These des instrumententypischen Komponierens herangezogen werden - sie haben, wie mir scheint, keine überzeugende Beweiskraft. So scheint mir die Klavierfassung des Beethovenschen Violinkonzerts dem Original an tonlicher Intensität und an Lebendigkeit des Figurenwerks unterlegen. Der (früher entstandenen) Klavierfassung von Brahms f-Moll-Quintett op.34 hingegen gebe ich persönlich den Vorzug, weil mir in ihr die Struktur der Komposition durchsichtiger, und die Klangbalance ausgewogener, erscheinen. Zudem entfällt die Gefahr, mit dem vollgesetzten Klaviersatz und der exponierten Stellung die Streicher zu klanglicher Überanstrengung zu nötigen. Für mich - als Streicher - sind manche Aufführungen ein wenig quälend: das Konzept der Komposition sprengt die Möglichkeiten der Besetzung. Eine genauere Untersuchung instrumentaltypischen Komponierens ist eine Untersuchung wert, weil sie Einsichten für Spieltechniken, für das Zusammenspiel und für den Instrumentalunterricht zutage fördern kann.

Freilich sind alle diese Überlegungen immer schon durch Gewohnheiten, Voreingenommenheit und Traditionen belastet. Sie sind zudem in starkem Maße auch von Aufführungen bestimmter Musiker und ihrem instrument-typischen Verhalten beeinflusst.

Ich will die Erörterung hier jedoch auf die beiden ausgewählten Beispiele einschränken. Diese Frage hat deshalb Bedeutung für die interpretatorische Arbeit, weil ja in Werken für mehrere Instrumente viele Passagen wechselweise von verschiedenen Instrumenten zu spielen sind. Dabei ist grundsätzlich zu überlegen, ob z.B. die Geige eine für Klavier konzipierte Melodie "klaviermäßig" nachahmen, oder ob sie - im Gegenteil - gerade ihre eigene typische Klanggebung und Spielweise (ihre Art zu Sprechen oder zu singen) als Kontrast oder Alternative herausstellen soll.

(Eindrucksvolle Beispiele für den Fall, daß zwei dasselbe sagen, jeder aber auf seine Weise, sind der Beginn des langsamen Satzes aus Brahms Violinkonzert - der Dialog zwischen Oboe und Violine - und die sog. "Rosenarie" aus dem letzten Akt von "Die Hochzeit des Figaro".)

Dies sei als offene Frage und als Anregung für interpretatorische Überlegungen an einigen Beispielen demonstriert:

NB 8

- Mozart, I, T. 28 ff. - Mozart III, T.208 - 225 - das Laufwerk und die Akkordbrechungen sind einerseits Zeichen klarer Klavier-Perlenketten, bilden aber andererseits einen Ersatz (eine Substitution) für die nicht mögliche Klangmodellierung langer Töne und stellen drittens ein Beispiel klavierspezifischen Solospiels dar.

NB 9

- Mozart II, T. 14/15 - aber wie steht es mit der Wiederholung durch die VI.1 T. 17/18? - Macht die Violine das Klavier dort nach, oder soll sie einen Form- und Farbbeitrag in ihrem individuellen Klang geben, und ist sie vielleicht anders gegliedert zu phrasieren (so wie es Lagen- und Saitenwechsel nahelegen?)

NB 10

- Dvorak I, T. 1 ff. Hier ist offenbar Klavierbegleitung als Glockenklang gemeint (vgl. mit T.61 ff, wo die Streicher sich an der Begleitung beteiligen)?

NB 11

- Dvorak: Als klaviertypische Begleitfiguren könnten die Passagen I,T.. 98 ff., 235 ff.; II, T. 41 ff. angesehen werden - die Akkordzerlegungen, die vor allem für Klangfülle sorgen, verbunden mit motorischer Rhythmik, könnten mit Streichinstrumenten kaum annähernd diese Funktionen der Klang- und Zeitgestaltung erfüllen.

NB 12

- Dvorak IV, T. 61 stellt eine der wenigen klaviervirtuosen Passagen in diesem Werk dar, das auf die Streichinstrumente kaum übertragbar ist.

Wie aber steht es mit Stellen, die sowohl vom Klavier als auch von einzelnen Streichinstrumenten, von der Streichergruppe oder als Mischung von Klavier und Streicher(n) vorgetragen werden?

NB 13

- Mozart III, T. 111 gegen T. 119 (zunächst nur die Melodiestimmen, dann die ganze Gruppe vergleichen). In der Melodiestimme wird hier eine Perlenkette deutlich gegen einen Flächenverlauf gestellt - das sollte auch deutlich ausgespielt werden. Im mehrstimmigen Satz vollzieht das Klavier - durch Begleitung und die rhythmische Variante einen deutlich tänzerischen Eindruck gegenüber der weichen Gesanglichkeit der Streichergruppe (Legatobögen in der Viola!)

NB 14 (= NB 4)

- Mozart I, 18/19 gegen 20/21: dichter und ein wenig fahler Klang steht hier gegen ein Glockenspiel.

NB 15

- Dvorak I, 92 ff. (Viola) gegen T. 103 ff. (Klavier) - emotionales Engagement der Redeweise gegen sachlich-klare Kundgabe ?

NB 16

- Dvorak II, 88 (Vc.) gegen T. 284 ff. (Vl.2 + Klavier) Klagelied eines einzelnen gegen den Mischklang aus Fläche und Perlen- das zweite wirkt wie ein Zitat des Originals -

NB 17

- Dvorak III, 1ff. (Streicher) gegen T. 9 ff. (Klavier) - die Wiederholung des Klaviers klingt gelöster und befreiter, sie verkörpert für mich mehr die Ausgelassenheit des Tanzes; deshalb wirkt die vorangehende Streicherpassage eher wie eine Vorbereitung oder Aufforderung zum Tanz.

NB 18

- Dvorak, II - Der Choral erscheint in den Streichern mehr wie ein mit Nachdruck vorgetragenes Gebet (T. 192 ff.), im Klavier (T. 141 ff. eher wie eine Botschaft).

So oder anders können die klanglichen und gestaltbildenden Unterschiede zwischen den Antipoden beschrieben, erörtert und erprobt werden. Wichtig scheint mir, daß ihre formbildenden Einflüsse und ihre jeweils spezifische Art der Mitteilung nicht übersehen, sondern für die Interpretation nutzbar gemacht werden. Klangereignisse, zumal unterschiedliche oder gegensätzliche, sind für die Hörwirkung beim Publikum bekanntermaßen häufig wichtiger als Motiv- und Themenkenntnis oder Formverstehen.

III**Überlegungen zum Zusammenwirken von Klavier- und Streichinstrumenten**

Aus den Überlegungen zur Klangerzeugung und Klanggestaltung der beiden gegensätzlichen Partner ergeben sich für ihr Zusammenwirken in der Klavierkammermusik mehrere Konsequenzen und Bedingungen. Ich beginne mit einer allgemeinen Bemerkung:

- 1) Beim Zusammenspiel von Klavier und Streichern treffen glockenartig angeschlagene und verklingende Klänge mit durch Reibung mühsam erzeugten und in ihrer ganzen Dauer modellierbaren Klängen zusammen. Wichtig ist, die mit diesem Gegensatz verbundenen unterschiedlichen kompositorischen bzw.

interpretatorischen Absichten zu erkennen und zu bestimmen: als Kontrast, mit dem Ziel der Verschmelzung, als simultane oder sukzessive Ergänzung, Alternative und Nuancierung, als verschiedene oder verschieden-gefärbte Ansichten derselben Sache. Das bewußte Ausspielen dieser Möglichkeiten können die Intention einzelner Passagen und der ganzen Werke verdeutlichen, bereichern, stören und immer wieder neu entstehen lassen.

Zwischen Angleichung und bewußtem Gegensatz öffnet sich eine reichhaltige Spielweise für spannungsvolle, überraschende, Gehalt und Mitteilung der Musik modellierende Interpretation. Diese Spielweise ist gleichzeitig die Basis für die Spontaneität und die an den instrumentalen Möglichkeiten sich entzündende Phantasie des Umgangs miteinander - d.h. für jenes dialogische und dramaturgische Verhalten zwischen musizierenden Menschen, zu dem Kammermusik herausfordert. Die grundsätzliche Verschiedenheit beider Instrumente und die Palette ihrer Klang- und Spielmöglichkeiten für die musikalisch-dramaturgische Darstellung zu nutzen, gehört zu den wichtigsten Interpretationsaufgaben solcher Kammermusik. Als Beispiel für eine solche Erörterung wähle ich den Beginn der Durchführung im ersten Satz des Mozartsschen Klavierquartetts (Mozart I, T. 100 ff.):

NB 19 (= NB 1; 2)

Die erste viertaktige Phrase (der Vordersatz) der neuen Melodiegestalt ist Gegenstand des Dialogs, mit dem die Durchführung beginnt. Während sie vom Klavier in 'reinen' Tönen angeschlagen wird (T. 104 - 111), erscheint sie im Dialog zwischen Violine und Viola als sich kreuzende und steigernde Flächen (auf dem weichen Teppich, den die Cellostimme legt). Diese Flächen können in unterschiedlicher Weise modelliert werden: als enge und dichte Tonverbindung, mit Crescendo, mit sich entwickelndem Vibrato, als voll angesetzte und dann verklingende Töne ...

2) Das Klavier ist den Streichern - u.a. wegen der glockenartiger Pünktlichkeit und Klarheit - hinsichtlich der Lautstärke überlegen. Nutzt der Pianist dies aus, so wird aus Kammermusik für Klavier ein ungleicher oder die Streicher überanstrengender Kampf um die Ohren der Hörer oder ein Solostück mit Heimvorteil des Klaviers. Viele Einspielungen erklären - zu meiner Überraschung - solche Kompositionen zu Klavierkonzerten.

Natürlich kann man die Frage stellen (und sie wird in der Literatur auch gestellt, (s.o.) ob Kammermusikwerke mit Klavier als in den Salon transportierte Solokonzerte, d.h. als Ersatz für die Aufführung im großen Rahmen des Sinfoniekonzerts zu verstehen sind. Man kann aber auch fragen, ob die Komponisten gerade das partnerschaftliche Klang- und Musizierverhältnis zwischen den oben beschriebenen Klangunterschieden zum Thema und zum Farbspiel machen wollten. Kammermusik, die ihre Besonderheit ernst nimmt, kann nur auf der Grundlage der vom Komponisten (hoffentlich) vorgesehenen Balance und interpretatorisch kluger Rücksicht gelingen. Solche Rücksicht setzt eine genaue Beschäftigung mit Struktur und Mitteilung der Musik voraus, vor allem mit den Aufgaben der jeweils anderen Stimmen. Ich gebe für diesen Problemkreis zwei Beispiele:

NB 20

- Dvorak II, T. 260 ff.: Hier ist zu erproben und zu entscheiden (bei gemeinsamem pp!), in welches Verhältnis das Liedthema der Viola zur "Überhöhungs-Melodie", des Klaviers gebracht werden soll und welche Wirkungen unterschiedliche Interpretationen haben: Das Liedthema erscheint hier bereits zum vierten Mal. Soll es - gleichsam als Erinnerung oder als nur innerlich gehörte Musik zurücktreten, oder den Satzanfang mit Betonung wieder aufnehmen? Wie soll es - im Mischklang von Violine 2 und der rechten Hand des Klaviers - beim fünften, letzten Mal gegen die anderen Stimmen gesetzt werden; und wie ist es dreimal vorher wirksam zu machen? Die insgesamt fünf Strophen des elegischen Liedes sollten in ihrer Gestaltung dramaturgisch gut überlegt werden.

NB 21

- Mozart II, T. 26 ff.; T. 50 ff.; T. 59 ff. ; T. 122 ff. - Sechsmal in diesem langsamen Satz verwendet Mozart die Kombination von vier Stimmen: Melodie mit punktiertem Rhythmus; 32-tel-Läufe; Achtelbegleitung, manchmal durch Synkopen gebremst; Liegetöne. Die Registrierung wechselt. Soll hier die Kräfte- und Deutlichkeitsverteilung der vier Stimmen oder die der Instrumente gleich behandelt werden? Welche Möglichkeiten bieten sich an, ein dramaturgisches Konzept mit Überraschungen, mit Hervorhebungen bestimmter Stimmen an bestimmten Stellen zu vollziehen?

3) In Klavierkammermusik begegnen sich nicht nur zwei gegensätzliche Klang-erzeuger, sondern stets auch zwei Instrumental- und Musiziergruppen. Paradoxerweise tritt der Pianist mit seinem Instrument als Gruppe auf - mit den Möglichkeiten des einsamen mehrstimmigen Spiels in allen Arten der Satztechnik. Es handelt sich um mehrhörige Musik, die zum Teil noch nach dem Modell des Concerto grosso konzipiert ist, häufiger jedoch in seiner Abart als Solokonzert.

Der Reiz dieser Begegnung liegt in der höchst unterschiedlichen Verschmelzungsart der Töne und Geräusche innerhalb der beiden Gruppen zu einem typischen Farbklang. Wenn einzelne Gruppenmitglieder mit Mitgliedern der anderen Gruppe Kombinationen eingehen, liegt der Reiz in der Gleichzeitigkeit der Gegensätze. Für sie gibt es wiederum - zwischen Angleichung und Kontrast - eine Fülle verschiedener Verbindungen:

NB 22

Mozart I, T. 96 ff. (Kombination von Viola und Klavier) - Welche Varianten bieten sich für die Ausführung dieser Stelle an?

NB 23 (= NB 16)

Dvorak II, T. 284 ff. (Kombination von Vl. 2 und Klavier) - Soll das Klavier der Geige einen Schatten geben, oder die Geige die höhere Klavierstimme "erden"?

4) Klavierkammermusik bedeutet zwar ein Musizieren zweier Klanggruppen; es findet jedoch in der Konstellation 'einer gegenüber mehreren' statt. Diese Konstellation birgt Chancen und Gefahren, die es zu berücksichtigen, d.h. zu nutzen oder zu vermeiden gilt:

Gelingendes Musizieren ist von der lebendigen Kommunikation aller Beteiligten abhängig. Bei der Erfüllung der spezifischen Spiel- und Interpretationsaufgaben beider Gruppen sind jedoch erhebliche Unterschiede zu beachten. Dem Pianisten kommt (s.o.) eine Doppelfunktion zu: Einerseits ist er bei der Verwirklichung seines Beitrags als "Gruppe", die er allein repräsentiert, auf sich gestellt und allein verantwortlich: z.B. in den Soloteilen, aber auch in den Angeboten, die er der anderen Gruppe macht und in den Reaktionen auf deren Angebote. Wie seine zehn Finger und zwei Füße das Zusammenspiel seines Gruppenparts realisieren, wird zentral gelenkt - von einem Gehirn, einem Gehör, einem Körper, einer Befindlichkeit, von einer Vorstellung. Andererseits ist er aber auch an den Prozessen der "Großgruppe" gleichsam als Mitglied mit 'einfacher' Stimme beteiligt. Er ist also in der doppelten Weise engagiert: als nicht dominierender gleichberechtigter Partner, und als Repräsentant seiner Gruppe.

In diesem Zusammenhang ist auch die räumliche Anordnung der Musizierenden und der Instrumente zu betrachten. Während die Streicher in einem engen Kontakt und als ein Klangkörper zusammensitzen - mit Blickkontakt, mit der Möglichkeit, auf Körperbewegungen und Spielhaltung zu reagieren - befindet der Pianist sich mit seinem Instrument von den anderen getrennt oder isoliert und bildet auch räumlich eine eigene Gruppe. Während er zu seinem Instrument hingehen muß, bringen die anderen ihre Instrumente mit, als ob sie Körperteile und Verlängerungen ihrer Glieder wären.

Demgegenüber ist die Gruppe der Streicher zu demokratischen und symmetrisch-kommunikativen Verhalten verpflichtet. Die Beteiligten müssen die gemeinsamen Aktionen gemeinsam planen und vollziehen. Sie müssen sich gegenseitig helfen, verstärkend oder ausgleichend, die anderen auf den rechten Weg bringen... Das betrifft die Verschmelzungsprozesse und die Gestaltung des Klangs, die Darstellung dynamischer Prozesse, die Art der Artikulation und Dialoge, die Abstimmung von Begleitsystemen, vor allem den Ausgleich der harmonischen Zusammenhänge und Prozesse (die für den Pianisten wohltemperiert vorprogrammiert sind). Sie müssen das Verhältnis von führen und folgen, anführen und begleiten ausbalancieren. Sie müssen auf dem Sprung sein, Ideen zu übernehmen, abzuändern, zum Erfolg zu bringen, dies wiederum mit dem Pianisten - in seiner Doppelfunktion - zusammen. Und als Grundlage für alle diese Gemeinschaftsaufgaben müssen sie - wie auch der Pianist für sich - gleichsam innenpolitisch, zwischen Körper, Instrument, Spieltechnik, Seele ... für Koordination sorgen, um die Beiträge für die Musiziergemeinschaft überhaupt erst anbieten zu können.

So stehen sich gleichsam zwei Gesellschaftsformen gegenüber: der absolute Herrscher und die Gemeinschaft gegenseitig verantwortlicher Demokraten. Dem Pianisten wird zugemutet, beide Gesellschaftsformen zu vollziehen: den Beitrag seiner Gruppe zu vertreten und sich am demokratischen Interpretations-Spiel zu beteiligen. Diese soziologisch und als mehrdimensionale Kommunikation be-

schreibbaren Verhältnisse zeigen sich in mehreren wichtigen Aspekten des Musizierens: a) im gemeinsamen, die Musik führenden Atem; b) in der aufeinander angewiesenen Interpretationsarbeit; und c) im Gestalten und Reagieren im Moment, spieltechnisch und interpretatorisch.

a) Während der Pianist sein mehrstimmiges Musizieren mit einer einzigen Atemführung gestaltet und kontrolliert, sind die Streicher genötigt, sich auf alle vom Atem geführten und sinnfällig gemischten Aktionen zu einigen, d.h. sie wie einer zu vollziehen: das Anfangen und Schließen, die Entwicklung von Dynamik, Artikulation, Gestaltung von Linien, die Binnengliederung der Phrasierung. (Zur Übereinstimmung innerhalb der Streichergruppe kommt freilich noch die Verständigung mit der anderen 'Gruppe', dem Pianisten, hinzu.)

b) Die vorbereitende Interpretationsarbeit - also das Proben - verlangt von der Streichergruppe Versuche und Entscheidungen für bestimmte Spielweisen als (homogene) Gruppe. Das setzt Versuche und Abwägungen voraus, die zwischen den Beteiligten ausgehandelt werden müssen. Vom Konzept der Komposition aus müssen sie erproben und sich einigen, was sie klanglich, harmonisch, artikulierend, phrasierend und formbildend der anderen Gruppe - dem Klavier - anbieten wollen. Sie müssen sich darauf einigen, wie sie ihm gegenüber treten wollen.

Möglichkeiten der Absprachen in der Streichergruppe seien an zwei Beispielen demonstriert:

NB 24

- Dvorak III, T. 192 ff. - Zu Erproben sind in dieser Darstellung des Chorals: die Art und Dichte des Vibratos, die Lautstärke des Pizzikatos in der Vl. 2, die Art der Cäsuren nach jeweils vier Takten, die Lautstärke- und Klangbalance zwischen der melodietragenden Bratschenstimme (mehr verstecken oder zurückhaltend begleiten?), die Betonungsfolge (oder auf Schwerpunkte verzichten?), die dynamische Gesamttendenz der 2 mal 4 viertaktigen Zeilen, deren zweite 'Strophe' noch dazu anders zu registrieren ist. Zusätzlich ist zu erörtern, welche Rolle das Klavier übernehmen soll - die eines Glockenspiels oder den Gesang ein wenig verunklarend, mit der Achtelbewegung ein Moment von langsamer Muße oder Meditation in die Atmosphäre hineinmischend?

NB 25

- Mozart I, T. 65 ff. - Hier hat jedes der drei Instrumente eine charakteristische Funktion gegenüber den beiden anderen zu übernehmen: Während das Cello dem geschäftigen Treiben zunächst - in halbtaktigem Maß - Ruhe und Stetigkeit entgegensetzt (für Bedächtigkeit sorgt), sich dann aber - vor der deutlichen Kadenzführung - einmal (die Ruhe auch in der Geschwindigkeit betonend) demonstrativ an der Beweglichkeit der anderen beteiligt, regt die Bratsche (oder steigert sogar?) das leichtfüßige oder geschmeidige Melodiespiel an. Die Violine setzt auf dieses doppelte Begleitsystem die melodische Gestalt

- tänzerisch, mehr gefühlvoll mit geschwinden Schleifern, ausdrucksvoll sprechend ...? Auch der formbildende Verlauf dieser 10 Takte (bevor das Klavier sich beteiligt) bietet alternative Gestaltungsmöglichkeiten an: - auf die Schlußkadenz zuspähen, deutlich drei Charakterbilder unterscheidend, den forte-Ausbruch zu Beginn der zweiten Halbzeit in die Entwicklung einfügen oder als Kontrast setzen ...?

c) Die Verständigung und Abstimmung zwischen den einzelnen Streicherstimmen - als der einen klanglich und in Hinsicht auf die Gesellschafts- und Arbeitsform definierten Gruppe - muß im Moment vollzogen werden und gelingen. Hierfür sind notwendig: ein Höchstmaß an Hörsensibilität für das eigene Tun und jenes der anderen (sowie zusätzlich für das des Klaviers), ein hohes Maß an Blickkontakt (sowohl auf die Spielwerkzeuge als auch Blicke des Einverständnisses), ein hohes Maß an Einfühlung in die Musizierweise der anderen (sowohl in ihre speziellen Aufgaben als auch in ihre allgemeine Musikauffassung). Der Pianist muß sich demgegenüber mit der internen Abstimmung seiner vielstimmigen Aufgaben abmühen. Dies kann er zum Teil - eher als die anderen - bereits im Vorgriff auf den Augenblick. Seiner Doppelfunktion gemäß und was das Zusammenspiel mit den anderen betrifft, gilt jedoch auch für ihn das Gebot des Reagierens und Gestaltens im Augenblick.

IV

Rollen und Funktionen des Klaviers in der Klavierkammermusik

Seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts verlor die - noch gar nicht so alte - strikte Rollenzuweisung der Instrumente innerhalb des musikalischen Satzes, die an das Kastenwesen des absolutistischen Systems erinnert, allmählich ihre einschränkende Geltung. Die Rollen- und Aufgabenverteilung im Streichersatz (1. Geige = melodietragende Stimme, 2. Geige und Bratsche = begleitende und harmoniefüllende Mittelstimmen, Cello = zuständig für Markierung des harmonischen Wegs und der Zeitordnung) wurde zunehmend aufgelöst - im wörtlichen Sinne "durchlöchert" - durch die Technik der durchbrochenen Arbeit, durch die Beteiligung aller an den motivisch-thematischen Prozessen und durch das Eindringen von Durchführungstechniken in alle Formteile.

An der zunehmende Rollenvielfalt und am Rollenwechsel in den kompositorischen Prozessen nehmen auch - begünstigt durch die Entwicklung des Instrumentenbaus - die Blasinstrumente teil. Sie waren einerseits schon immer mit virtuos-solistischen Aufgaben gut bedacht worden, in der Orchesterinstrumentation aber lange Zeit auf die Funktion von Harmoniestimmen eingeschränkt.

Das Klavier hingegen brachte in die größer angelegte Klavierkammermusik, deren Geschichte nach übereinstimmender Meinung mit Mozarts Klavierquartetten beginnt, bereits mehrere Rollen mit: als Generalbaßinstrument, als Begleitung in Duo- und Triosonaten; als mindestens zwei von mehreren Stimmen in kontrapunktischer Musik. Außerdem erfüllten die Tasteninstrumente die ihnen angestammte Rolle als autonom-selbstgenügsames Instrument für Sonaten, Fugen, Fantasien u.a. sowie als Soloinstrument im Konzert. Die zuerst genannten

Funktionen gründen sich auf die besondere Eignung von Klavierinstrumenten, harmonische und formale Verhältnisse eindrücklich herauszustellen, oder Ensembles von Melodieinstrumenten durch Entwicklungen und Zeitgestalten zu führen. Ihre musikalische Voll- und Selbständigkeit hingegen prädestiniert die Klavierinstrumente für solistisch-virtuose Aufgaben und für eine interne Rollenvielfalt. Der Vorzug des mehrstimmigen Spielens ermöglicht homophones, polyphones und sich selbst begleitendes Musizieren, Spiel in Oktaven und anderen Kopplungen. Die klangliche Durchsichtigkeit des Klavierspiels erlaubt analytische Ein- oder Durchblicke in die musikalische Struktur.

Die Tatsache, daß die Klavierinstrumente in die Klavierkammermusik bereits mehrere mögliche Rollen einbringen, ist für die dramaturgische Entwicklung der Gattung, aber auch der einzelnen Werke von besonderer Wichtigkeit. Die Eigentümlichkeit dieser Konzepte leben vom Rollenwechsel aller Beteiligten, und ihre Formen beruhen auf dem Prinzip des Rollenwechsels innerhalb jeden Satzes.

Eine Durchsicht der Klavierkammermusik ergibt etwa folgende Systematik der Rollen und Funktionen des Klaviers:

- - (Reste von) Generalbaßspiel,
- - solistisches Spiel, sowohl
 - im Stil von Klaviermusik als auch
 - im Stil des Solokonzerts,
- - Funktion als Orchester-Ersatz (Orchestersound, orchestermäßige Auffüllung),
- - Rolle als 'Gruppe', die gegen die Gruppe der Streicher antritt (mehrchöriges Musizieren)
- - gleichberechtigter (bzw. die anderen gleichberechtigende) Kammermusikpartner
- - 'Führungsrolle' im Ensemble - Sie kann in unterschiedlichen Rollen und Funktionen wahrgenommen werden, z.B. in deutlich markierter Begleitung, im kammermusikalischen Musizieren, in Soloteilen.
- - Begleitung (auch Selbstbegleitung) mit einer Fülle verschiedener Funktionen und Wirkungen,

Die Rolle des Klaviers als eines Begleiters muß eigens ausdifferenziert werden. Sie kann die rhythmische Führung oder Akzentuierung übernehmen - etwa mehr Tänzerisches betonend oder einen wiegenden Untergrund anbietend. Sie kann den harmonischen Weg und den harmonischen Rhythmus markieren; sie kann Farbe geben, Klarheit oder Verunklarung einbringen. Häufig hat sie die Aufgabe, das Geschehen in eine bestimmte Atmosphäre (Kulisse, Landschaft) einzufügen (oder mit ihr zum umhüllen) - festliche, komische, dramatische, erhabene, innige oder andere Atmosphären.... Für die Fülle der verschiedenen Rollen, welche die Begleitung übernehmen kann, bieten sich die atmosphärischen und Charakter-darstellenden Möglichkeiten des Klaviers in besonderer Weise an.

Die Rollen, die den verschiedenen Instrumenten zugewiesen werden, entstanden oder entstehen aus verschiedenen Quellen: aus der historischen Entwicklung von Spielweisen, aus spieltechnischen Möglichkeiten, aus der Vorstellung der Komponisten von den Instrumenten und aus dem Umgang der Komponisten mit ihnen, aus dem Charakter der Ausführenden. So ergibt sich in Mozarts Klavierkammermusik eine Rollenvielfalt und ein Rollenspiel, das deutlich aus szenischen Vorstellungen des Opernkomponisten und des Liebhabers feingliedriger Motivarbeit gespeist ist. Dvoraks Instrumentation und Rollenverteilung orientiert sich hingegen einerseits an der Klavier-Kammermusik-Mode der mehr dominierenden als partnerschaftlichen Rolle des Klaviers, die er bei Brahms, Schumann, Mendelssohn u.a. kennengelernt hatte. Andererseits übernimmt er, wie ich noch zu zeigen versuche, Merkmale des Musizierstils seiner heimatlichen Volksmusik.

Freilich treten diese Rollen in unterschiedlichen Mischungen und Folgen auf, d.h. sie werden gleichzeitig wahrgenommen, sie sind nicht eindeutig bestimmbar, sie gehen ineinander über. Eine exakte Rollenzuweisung ist nur selten möglich. Darin liegt auch gerade der Reiz der Aufgaben des Klaviers, und darin offenbart sich andererseits auch der Interpretationsspielraum, den es - gemeinsam mit den anderen - zu gestalten gilt.

Die Betrachtung der Werke auf die Rollen und Rollenwechsel der Beteiligten hin erfüllt zwei nützliche Funktionen. Sie bietet sich einerseits als ein wichtiger Aspekt für die historische und für die systematisch-vergleichende (die analytische, stil- und personalstilistische) Untersuchung der Klavierkammermusik an (für die ich in der musikwissenschaftlichen Literatur keine Anregungen gefunden habe). Und sie kann als hilfreiche Anregung herangezogen werden, um die den Werken zugrundeliegenden Form-, Klang- und Dramaturgiekonzepte durchsichtig und lebendig vorzustellen, mit anderen Worten: als Anregung für die Interpretationsarbeit. Richtet man das Augenmerk auf die jeweiligen Rollen, auf Rollenwechsel, Rollentausch und Rollenmischungen, so ergeben sich wichtige Hinweise auf die dynamische und klangliche Gestaltung, auf die Art und Konstellation der Kommunikation zwischen den Beteiligten, auf das Verhältnis von anführen und folgen, auf begleiten und 'Im Vordergrund stehen', auf Dialogsituationen, auf nachahmen und kontrastieren, kurz: auf ein Musizieren, das den vorgegebenen Text als Grundlage für eine aufregende (Theater)-Vorstellung nutzen kann.

Vier Beobachtungen scheinen mir unter dem Aspekt des Rollenspiels für die Interpretation von Klavierkammermusik von Bedeutung zu sein:

- 1) Welche Rollen kommen vor - in welcher Weise und bei wem?
- 2) Welchen Einfluß haben die Rollen auf einzelne Passagen (z.B. bei ihren Wiederholungen) und für den dramaturgischen Zusammenhang?
- 3) Gibt es historische Anknüpfungen oder übernommene Rollentypen (in Reinform oder verändert)?
- 4) Gibt es eine Abhängigkeit zwischen dem Personalstil (also: dem Komponisten) und dem kompositorischen Umgang mit Rollen und Funktionen ?

Ich versuche Möglichkeiten der Rollenzuweisung an einigen Beispielen aus den ausgewählten Kompositionen zu zeigen. Die vorgenommene Zuordnung zu bestimmten Rollen ist freilich willkürlich und möglicherweise ein Angebot zum Widerspruch. In vielen Fällen ist kaum zu entscheiden, ob von Mehrchörigkeit, vom Klavier als Orchestersound oder von Begleitung die Rede sein kann. Die Festlegung auf eine bestimmte Rolle ist jedoch weniger wichtig als die (subjektive) Überlegung, welche Rolle dem Klavier bei einer bestimmten Stelle in einer bestimmten Interpretation zugewiesen werden soll. Daß jedoch überhaupt über Rollen, Rollenverteilung und Rollenspiel nachgedacht wird, ist für das Konzept einer Interpretation und für lebendiges Musizieren unverzichtbar.

NB 26

1) **Klavier in der Rolle als stützendes Generalbaßinstrument: Mozart I, T. 112 ff.**

NB 27

2) **das Klavier als Klanggruppe im mehrchörigen Spiel:**

a) sukzessive Mehrchörigkeit - **Mozart: I, T. 18 ff.; I, T. 133 ff.; Dvorak: I, T. 213 ff.**

NB 28

b) simultane Mehrchörigkeit - **Mozart: III, T. 1 ff. ; mehrere Stellen im letzten Satz -**

NB 29

3) **das Klavier als (Konzert)-Solist: Mozart: I, T. 28 ff. III, T. 60 ff.; III, T. 217 ff. ;**

NB 30

Dvorak: I, T. 153 ff. (Beginn der Dfg) ; II, T. 66 ff.; IV, ab T. 47 -

NB 31

4) **das Klavier als Auffüllung des Klangs zum Orchestersound:**

Mozart: I, T. 239 ff.; III, T. 9; III, T. 38 ; III, 351 ff.;

NB 32

Dvorak: I, T. 21 ff.; I, T. 119 ff.; II, T. 152 ff.; IV, Anfang - alle Satzschlüsse

5) **das Klavier als Kammermusikpartner** (durchbrochene Arbeit, Motivspiel als Dialog:

Der Kammermusikstil Mozarts und Dvoraks unterscheiden sich erheblich voneinander - sowohl in der Kompositionstechnik als auch in der Art der musikalischen Kommunikation und im Charakter der Musik. Mozarts kammermusikalisches Komponieren ist vom Gespräch zwischen den Beteiligten bestimmt, dargestellt durch motivische Arbeit, die auf die Instrumente verteilt ist, durch Zuwerfen, Aufnehmen, Ergänzen oder Wiederholen der Gesprächsbeiträge. Dieser Kammermusik wird szenisch dargestellt und erlebt.

NB 33

Mozart: I, T. 23 ff. ; I, T. 81 ff. ; I, T. 148 ff. II, T. 26 ff. ; III, T. 200 ff. - siehe auch die "mehrchörig komponierten Passagen, z.B. III, T. 170 fff. und 192 ff.

Der Kammermusikcharakter bei Dvorak hingegen ist mehr von jener Kompositionstechnik des Stimmen- und Rollentauschs bestimmt: Ein Instrument übernimmt die Aufgabe eines anderen, spielt bald Melodie, bald Begleitung, wechselt die Art der Begleitung, setzt eine neue Melodie über

oder unter die erste... Es handelt sich um ein (quasi freies) Musizieren, das vom Zuhören aufeinander, vom Nachmachen, vom wechselnden "Drankommen" und von der Freude an diesem Wechselspiel lebt. Bekannt ist dieser Musizierstil (siehe die Anmerkungen zu den Kompositionskonzepten) aus der Volksmusiktradition und aus dem Jazz.

NB 34

Dvorak, jeweils nur sehr kurze Passagen: I, Beginn der Dfg. T. 153 ff. (siehe aber Nr. 3 !); II, T. 84 ff. und T. 178 ff.; II, 256 ff. ; T. 284 ff.; III, T. 134 ff.;

6) das Klavier als Begleitinstrument:

Es ist wichtig und reizvoll, jeweils die besondere Art, die Aufgabe und die Wirkung der Begleitung zu beachten, d.h. festzustellen, was sie mit der "Musik", mit der Melodie oder mit dem "Treiben" der anderen gerade "tut" - ob sie den Charakter verändert, ob sie beschleunigt, die Musik gemütlich macht, nervöser, schwärmerischer, tänzerischer oder anders. Dies ist vor allem für die Interpretation von Bedeutung.

NB 35

Mozart: I, T. 32 ff. (?); I, T. 124 ff.; T. 231 ff.; T. 197 ff. ;III, T. 9 ff (?) T. 208 ff.;

NB 36

Dvorak: (hier erfüllt die Begleitung viele verschiedene Funktionen)
I, T. 1 ff (Glockenspiel); T. 98 (tanzmäßig akzentuierend); T. 239 (füllend und vorantreibend); II, T. 184 (rh. Bewegung + harmon. Bgl.); III, T. 79 (ebenso); T. 192 (Bewegungsbegl.).

V

Anmerkungen zu den (Kammermusik) -Konzepten der hier ausgewählten Werke

Eine zusammenfassende Betrachtung des Versuchs, die Rollen und Aufgaben des Klaviers zu beschreiben und zu unterscheiden, fördert einige prinzipielle Unterschiede zwischen den Kompositionen zutage. Sie legt auch Ausblicke frei auf das unterschiedliche kompositorisch-dramaturgische Konzept der beiden Werke. Diese Ausblicke wiederum bieten Anregungen für ein Interpretationskonzept.

Beim Versuch, in Mozarts Klavierquartett die Aufgaben und Rollen des Klaviers zu beschreiben, fällt dreierlei auf. Einerseits ist in Mozarts Komposition- wenn man veruchsweise den aufgestellten Katalog der möglichen Rollen zugrundelegt - eine Fülle verschiedener Rollen auszumachen, andererseits wird die Musik durch schnellen und häufigen Rollenwechsel belebt, und drittens sind viele der Rollen, die dem Klavier zugewiesen werden, mehrdeutig bzw. Rollenmischungen. In der ersten Passage des ersten Satze stellt Mozart diese dreifache Rollentechnik programmatisch, gleichsam wie ein Inhaltsverzeichnis des Kommenden vor (Mozart I, T. 1 - 36).

In kurzem Wechsel erklingen: ein Tutti-Orchestersound, eine solistische Passage (je zweimal), sodann kammermusikalisches Motivspiel mit abschließendem Schlußtutti, mehrhöriges Musizieren im Wechsel sowie in der Gleichzeitigkeit,

vermischt jedoch mit individueller Belebung der einzelnen Instrumente, und schließlich wieder solistisch-virtuoses Spiel, das zugleich das wechselnde Motivspiel der Streicher begleitet und antreibt.

Die von Mozart benutzte Technik des Umgangs mit dem Klavier - Rollenvielfalt, Rollenwechsel, Rollenmischung - erzeugt ein hohes und bewegtes Handlungstempo. "Schlag auf Schlag" ist auf der Bühne des Geschehens etwas anderes und Neues los. Die Inszenierung lebt von Überraschungen, Wechsel der Tätigkeit und des Verhaltens, der "Einstellungen" und Interaktionskonstellationen (der Gedanke der Verwandtschaft von Mozarts Inszenierungskunst mit jener von Harry Kupfer drängt sich auf.)

Das dramaturgische Tempo wird freilich ebenso durch den Umgang mit den musikalischen Einfällen, Gestalten und Satztechniken angetrieben: Das pathetische Anfangssignal des ersten Satzes ist dauernd, in unterschiedlichen Versionen und Varianten und überraschend präsent (z.B. im Hauptmotiv der Dfg.). Das Signal wird nicht nur im großen Finale (des Satzes) breit entfaltet, sondern ruft neue gegensätzliche Figuren, Motive, Charaktere und Wendungen hervor, oder besser: fordert sie zum Mittun heraus. Zusammengenommen inszeniert Mozart eine Musik von hohem Ereignistempo, Ereigniswechsel und Rollenspiel.

Atmosphäre und Charakter dieser Art von Musik scheint mir angemessen beschrieben mit der Bezeichnung "Witz" in ihrer ursprünglichen Bedeutung als geistvolle, präzise und (ein wenig ironisch) lächelnde Klugheit.

Betrachtet man Rollenzuweisung und Rollenspiel des Klaviers in den anderen Sätzen, so zeigt sich, daß Mozart - grob gedeutet - insgesamt drei verschiedene dramaturgische Konzepte realisiert: Ist im ersten Satz das Klavier weitgehend in die Inszenierung des dramatischen Rollenspiels partnerschaftlich integriert (freilich als eine von zwei Gruppen, s.o. !), so führt der langsame Satz eher in die Szene eines ruhigen, nachdenklichen und auf gegenseitiges Zuhören und Eingehen gestimmten Dialogs (mit gelegentlichen gemeinsamen Zusammenfassungen). Wenn auch hier die Aufgaben und Rollen wechseln, so ist der überwiegende Eindruck doch der des (sonatenmäßigen?) Sprechens 'für sich selbst', wechselnd im reizvollen Unterschied der beiden Klanggruppen mit ihren verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten: Perlenketten gegen Flächengestalten. Die kammermusiktypische Ausnahme hiervon tritt (sechsmal) in der Refraingestalt auf (z.B. T. 26 ff.). In ihr verordnet Mozart dem Ensemble einen Rollenwechsel, in welchem vier Aufgaben: Melodiespiel, eine rasche Figuration, Begleitfiguren unterschiedlicher Art und langsame Harmonieführung in veränderlicher Verteilung auszuführen sind (s.o. NB 21).

Das Konzept des letzten Satzes entspricht am ehesten einem Solokonzert; nicht nur, weil das Klavier hier häufiger und virtuoser als Solist zu Wort kommt, sondern auch, weil die Aufgaben der Streicher - außerhalb der Tuttipassagen - sich auf begleitende Einwürfe beschränken. Auch kommt in diesem Satz noch am ehesten simulierte Orchesterwirkung vor.

Überblickt man das ganze Werk, so scheint es, als ob Mozart in diesem ersten bedeutenden und anspruchsvollen Werk (vgl. den Bericht des "Anonymus" 1788 - siehe die Anmerkungen) der Klavierkammermusik drei Inszenierungskonzepte vorführt: die buffoartig belebte Opernszene, den sonatenhaften Dialog und das sprühende Finale eines Solokonzertes. Die - freilich ein wenig grob gezeichneten

- Hinweise zum Rollenspiel und zum dramaturgischen Konzept können Grundlage der Überlegungen für ein Interpretationskonzept sein - vielleicht für ein ganz anderes.

Das dramaturgische Konzept in Dvoraks Klavierquintett geht von anderen Voraussetzungen aus und legt eine völlig andere Art des Musizierens nahe. Die Versuche, Rollen und Aufgaben des Klaviers zu unterscheiden und bestimmten Passagen zuzuordnen, scheitern zu großen Teil, und zwar einerseits, weil nur wenige verschiedene Rollen auszumachen sind, vor allem aber, weil die deutliche Zuweisung verschiedener Rollen Schwierigkeiten bereitet. An vielen Stellen scheint es kaum möglich, zwischen begleitenden, solistischen, konzertierenden und als Orchesterklangfüllung dienenden Rollen (begründbar) zu unterscheiden. Die Ursachen für diese Einsicht sind in Dvoraks Konzept zu finden. Drei Momente, so glaube ich, machen das kompositorische Konzept aus:

1)

Zwar gibt es in dieser Musik eindeutig melodische Gestalten, sehr viele sogar. Aber die begleitenden Stimmen sind selbst so charakteristisch ausgeführt (in ihrem melodischen Figurenwerk, in ihrer Motivik, in ihren rhythmischen Figuren und formalen Anlage), daß sie der Melodiestimme Paroli bieten, an Selbständigkeit nahekommen, häufig Widerpart leisten und in Konkurrenz treten. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Umstand, daß Dvorak häufigen Stimmenwechsel vorschreibt. (Beispiele Dvorak I, T. 359; III, 48).

Die Aufwertung und Anreicherung des Begleitapparates haben zur Folge, daß die Unterschiede zwischen Über- und Unterordnung (Figur und Grund), zwischen Haupt- und Nebenstimmen tendenziell aufgehoben oder gemildert werden. Dies hat auch zur Folge, daß an vielen Stellen nicht eindeutig ist, ob solistisches, virtuos oder begleitendes Spiel gemeint ist. Hierzu paßt allerdings, daß im Solokonzert des 19. Jh. virtuos-solistische Passagen oftmals Begleitfunktionen erfüllen.

2)

Die Annäherung der Melodie- und Begleitstimmen, ein Phänomen, das in vielen Kompositionen von Dvorak auffällt, führt zu einer Betonung des "Atmosphärischen" als dem (oder einem) Hauptanliegen des Dvorakschen Konzepts. Die Werke vermitteln und erzeugen mehr den Eindruck von "Landschaft", "Bild", "Stimmung", "Befindlichkeit" - eben das nennen wir "Atmosphäre" - als (wie bei Mozart) inszeniertes musikalisches Handeln, als Dialogsituationen oder Diskurse. Hierzu trägt die Vielfalt der Begleitmuster, Begleitkombinationen mehrerer Stimmen und des Wechsels der Begleitsysteme bei, für die Dvorak Spezialist ist (Beispiele: Dvorak I, die verschiedenen Begleitungen der ersten Melodie: T. 1 ff.; T. 29 ff.; T. 61 ff. T. 93 ff.; T. 98 ff. T. 103 ff. in den Streichern ... - oder die verschiedenen, die Beleuchtung verändernden Begleitmuster der Dumkamelodie im 2. Satz).

3)

Dvorak scheint eine bestimmte Tradition des Musizierens zum dramaturgischen Konzept seiner Komposition zu erheben, die von quasi freiem und spontan miteinander kommunizierendem Verhalten der Beteiligten lebt. Das dichte rhythmisch und figural belebte Gewebe der Begleitstimmen und der häufige Wechsel und Tausch der Stimmen untereinander erinnern an jene Musizierformen, die eine musikalische Vorlage mit spieltechnischen Einfällen und spontanen Ideen versehen, sie mit figuralen und rhythmischen Mustern begleiten und alle Stimmen zu einer Musik von individueller Gemeinsamkeit verbinden. Diese Art des Musizierens kennen wir z.B. aus dem Jazz - mit wechselnden Soli, mit improvisierend ausgefüllten harmonischen Mustern und - spontan reagierend - der gemeinsamen "Erfindung" des Stückes während des Musizierens.

Dvorak kannte diese Art des Musizierens von den Volks- und Tanzmusikgruppen seiner Heimat und aus anderen südöstlich-europäischen Spieltraditionen. Wie dort z.B. Klarinette, Violine, Cello oder Baß und Cymbal im Wechsel Melodie und Soli übernehmen, während die anderen begleiten - die Muster und Stimmungen im Moment wählend, mit Blickkontakt, in gegenseitiger Anregung und mit deutlicher Zustimmung - so, scheint mir, ist Dvoraks Komposition konzipiert. Freilich ist in ihr der Geist des quasi-freien gemeinsamen Musizierens, des Stimmentauschs, der Einfälle für Begleitungen und atmosphärischen Stimmungen auf das Differenzierteste ausgearbeitet. Die Interpretationsaufgabe besteht darin, jenen Geist des Quasi-Improvisatorischen der Musik, den Geist der Atmosphäre-schaffenden Begleitsysteme, der Tradition des Stimmenwechsels und des Musizierkontaktes lebendig darzustellen. Das Musizieren ist beinahe wichtiger als die Komposition; sie dient eher als eine Vorlage für musikalisch lebendige Kommunikation.

Während das dramaturgische Konzept der drei Sätze von Mozarts Komposition einigermaßen deutlich ist, scheint mir jenes in Dvoraks vier Sätzen weniger eindeutig. Mit Vorsicht läßt sich sagen: Der erste und der letzte Satz sind von der Attitude des sinfonischen Klangs und sinfonischer Dramatik bestimmt. Die Dumka stellt einen Typ von intimer Kammermusik dar, die vom gegenseitigen Zuhören, Unterstützen, Sich-Anregen-lassen, Verändern, Übernehmen ... lebt. Der dritte Satz stellt den Gegensatz zwischen einem ausgelassenen Tanz - mit viel quasi improvisierten Begleitstimmen - und meditativ oder religiös sich aussingender Melodik dar. Die Intimität der Innensätze wird durch die Großartigkeit des Klangs in den Außensätzen umrahmt.

Auf einen bedeutungsvollen Unterschied der internen sozialen Situation zwischen beiden Kompositionen machen die beiden Anfänge aufmerksam: Während Mozarts Quartett-Beginn alle Beteiligten auf der sich öffnenden Bühne versammelt, als ob sie sich - vor dem Eintritt in die Handlung vorstellen wollten, beginnt Dvoraks Quintett, als ob zwei der Beteiligten schon einmal, versuchsweise und sich einspielend, anfangen, unverbindlich eine Stimmung setzend. Die anderen hören zu und setzen dann - in entschiedender Reaktion - gemeinsam ein.

Literatur:

Abert, Hermann: W. A. Mozart (neubearbeitete und erweiterte Ausgabe der Mozart-Biographie von Otto Jahn) Band 2, Leipzig 1921, S. 155 ff.

Anonymus: Ueber die neueste Favorit-Musik in großen Concerten, sonderlich in Rücksicht auf Damen-Gunst, in Clavier-Liebhaberey, in: Journal des Luxus und der Moden, Weimar 1788, S. 231 ff. - zit. nach Otto Erich Deutsch: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Kassel/Leipzig 1961 (Neue Mozart-Ausgabe, Serie X: Supplement, Werkgruppe 34), S. 279 f.

Ludwig Finscher, Gattungen und Besetzungen der Kammermusik - Einleitung zu "Reclams Kammermusikführer" (Hg. A. Werner-Jensen), Stuttgart 1990

Basil Smallman/ Michael Töpel, Artikel "Klavierkammermusik, in: MGG (neu), Band 5, 1996, Sp. 326 - 346