

Wie sieht es ein Komponist?

OLGA KROUPOVÁ

Wenn wir uns eines musikalischen Stückes annehmen mit der Intention, es zu interpretieren, stoßen wir bereits am Anfang auf ein unumgängliches Hindernis. Das in Noten verschlüsselte Werk verrät uns auf den ersten Blick relativ wenig von seinem Inhalt. Als ob es nicht reichen würde, dass wir es weder akustisch noch optisch (wie im ganzen als auch im Detail) erfassen können, wird implizit mit unserer persönlich gewollten individuellen Auseinandersetzung mit dem Stoff gerechnet. Wie sollte jedoch eine solche konkret aussehen?

Ist es ein sukzessives Durchlesen der einzelnen Noten, das uns einen Zugang zu der inneren Struktur des kompositorischen Aufbaus ermöglicht, oder eher ein Zusammenspiel mehrerer einzeln geführter Floskeln oder Stimmen? Gibt es zwischen denen eine gewisse Interaktion, falls ja, wie sieht sie konkret aus? Wir können uns der Problematik je nach der erreichten Stufe unserer musikalischen Ausbildung nähern, indem wir zu den allgemein bekannten musikalischen Begriffen greifen, d.h. zum Beispiel zu Melodie, Harmonie, Kontrapunkt, Gliederung, Form, Instrumentation usw.

Im Fall eines Vokalstückes können wir etwa von dem vorhandenen Text oder dem Libretto ausgehen, um uns einige nützliche Informationen zum Verständnis einer Vertonung zu beschaffen (Abb. 1). Könnte sich diese Herangehensweise etwa als weniger vorteilhaft, sogar als irreführend erweisen? Und wenn ja, warum?

Bei einigen Stücken aus unterschiedlichen Epochen ist es tatsächlich nachvollziehbar, sich dieser Methode teilweise zu bedienen, jedoch erweist sie sich in der Mehrzahl eher als nachteilig. Sie verschleiert die musikalische Verständlichkeit. Vor allem kann man dann völlig unmerklich das Stück selbst – nach dem Motto: „alles über einen Kamm zu scheren“ – in eine Richtung lenken, es zwingen, sich ausschließlich unserer textlichen Auslegung anzupassen. Also zum Beispiel der von uns textlich interpretierten Betonung oder Hervorhebung einiger Worte, dem Nachempfinden eines textlichen Höhepunktes (der sich im Übrigen mit dem musikalischen Höhepunkt durchaus nicht

The image shows a musical score for a piece titled "Not Too Fast". It is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal melody and piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The second system contains the vocal melody and piano accompaniment for the next two lines. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *legato*. The tempo/mood is indicated as "Not Too Fast".

Not Too Fast
p
 Were I a lit - tle bird, and had two ti - ny wings,
 Wenn ich ein Vög - lein wär' und auch zwei Flüg - lein hätt',
Not Too Fast
p legato
 I'd fly to you, I'd fly to you.
 flög' ich zu dir, flög' ich zu dir.
cres. poco a poco

Abb. 5: Notenbeispiel

decken muss) – ohne im Voraus erschließen zu wollen, was die eigentliche, immanente Intention des musikalischen Geschehens tatsächlich wäre und was diese von uns letztlich abverlangen könnte. Sicher gibt es auch solche textlichen Vorlagen, die keine Vertonung wünschen oder gar zulassen, weil sie ihrer Vollkommenheit nur als gelesener oder gesprochener Text gerecht werden. Da erweist sich diese Herangehensweise als einwandfrei und vor allem durchaus begründet.

Wir alle kennen die erlernte Hilflosigkeit von Interpreten, die sich gezwungen sehen, um jeden Preis nach allen erdenklich möglichen

außermusikalischen Mitteln zu greifen. Warum erlernte Hilflosigkeit? Es ist eine trügerisch angeeignete Verhaltensweise, die auf der Hoffnung basiert, dass sich das Stück durch Auslegung des Textes dann auch automatisch musikalisch von alleine offenbart und alle seine verschlüsselten Botschaften mühelos preisgibt. Dies kann verheerende Konsequenzen für das Stück haben: Es kann vollkommen missverstanden, regelrecht missbraucht werden für eine irrtümliche Auslegung einer falsch ausgewählten Absicht.

Anstatt sich ausschließlich auf der musikalischen Ebene mit dem Stück vertraut zu machen, ihm auf diesem Weg regelrecht abzuverlangen, mindestens das Nötigste über sich preiszugeben, um auf diese Weise zu einer qualitativ mehr oder weniger annehmbaren *musikalischen* Interpretation zu gelangen, geht man möglicherweise irreführende Wege in Richtung einer interpretatorischen Unverständlichkeit. Das Fazit ist ein Torso dessen, was ursprünglich ein Juwel hätte sein können. Ist es dann nicht von vornherein mindestens unsererseits verlorene Mühe?

Was sind das also für Aspekte, mit deren Hilfe man sich einem Stück auf einer ausschließlich musikalischen Ebene nähern kann? Wenn man die Musik als eine Art Sprache versteht, geht man logischerweise davon aus, dass sie sich all der Mittel bedienen kann, welche zur Entstehung des mitzuteilenden Gedanken notwendig sind: so z.B. Wortwahl, die sich hinter dem Wort versteckende Begrifflichkeit, Aufbau der Floskeln und daraus resultierender Satzbau, Rechtschreibung usw. Wenn man sich jedoch nicht mittels einer ersten semantischen Schicht der Sprache verständigen bzw. derer bedienen kann (hierbei bezieht sich ein konkretes Wort auf einen konkreten Begriff, wie es bei Musik eben *nicht* der Fall ist), welche sind dann diejenigen Elemente, mit deren Hilfe wir in der Musik eigentlich kommunizieren können?

Meistens liegt einem Stück ein prägendes Phänomen zu Grunde, eine Art musikalische Zelle¹, die eine genetische Information beinhaltet und mit sich trägt. Sie wirkt sich auch im weiteren Verlauf als außerordentlich dominant, sogar formend für das Stück aus. Schließlich versteht sie sich ihrer Aufgabe, diese Information an das wachsende Gewebe weiter zu leiten. Es kann sowohl eine markante harmonische

¹P. Eben: Frühlingslied (s. S. 119)

Verbindung sein², die fortwährend vorkommt und in Interaktion mit der formalen Gliederung ggf. eine aufschlussreiche Rolle für die Tektonik des Werkes spielt, oder eine ausgeklügelte motivische oder kontrapunktische Arbeit³, als auch eine ungewöhnliche Handhabung der Instrumentation⁴, (in diesem Fall der Benutzung des musikalischen Kolorierens entweder innerhalb des eigentlichen musikalischen Geflechts oder mittels verschiedener Lagen des jeweiligen Instruments), um nur einige Möglichkeiten zu nennen.

Wie wir sehen können: die Suche nach den Determinanten eines Stückes birgt schier unerschöpfliche Möglichkeiten. Je mehr innere Zusammenhänge wir auf diese Weise imstande sind wahrzunehmen und in unserer Interpretation zu berücksichtigen, umso mehr gelingt es, uns der Identität des Stückes und der Intention des Komponisten zu nähern. In wie weit uns dieses Vorhaben tatsächlich gelingt, sei dahingestellt.

Ein Werk ist (sollte) in seiner Einzigartigkeit vollkommen (sein). Es braucht uns nur bedingt. Es wird ohnehin weiter existieren, wenn es auch nicht unbedingt erklingt. Ist es eben doch nicht unsere Aufgabe, das anfänglich diffuse Bild, auf dem unser vermutliches Verständnis für das Stück basiert, zu vervollkommen, uns die allergrößte Mühe zu geben, all das, was uns ein Stück über sich bereits (sogar bereitwillig) wissen lässt, tatsächlich wahrnehmen zu wollen, indem wir lernen, es zu entschlüsseln, zu lesen und letztendlich zu begreifen?

Jedoch, was uns ein Notentext preisgibt bzw. an Informationen zur Verfügung stellt, ist lediglich eine Bedienungsanleitung zu dem, was es uns ermöglicht, sich ausschließlich dem wahren Inhalt eines Stückes zu nähern. Man darf nicht außer Acht lassen, dass jede Epoche nur ein bestimmtes Arsenal an Möglichkeiten für eine tatsächlich vollkommen zutreffende Niederschrift mit sich bringt und uns zu Verfügung stellt⁵ – je nach dem Entwicklungsstand der Praxis, und der aus einer Epoche resultierenden Musiktheorie, die aber gewaltig hinterher

²A. Dvořák: Klänge aus Mähren: Die Gefangene (s. S. 121); B. Bartók: Vier slowakische Volkslieder: Hochzeitslied aus Poniki; ungarisches Volkslied: Herbstlied (ursprüngliche Fassung und Bearbeitung von P. Gambás: Erdő, erdő); finnisches Volkslied: Über den Berg

³O. di Lasso: Oculus non vidit; P. Eben: Frühlingslied

⁴P. Eben: Frühlingslied

⁵O. di Lasso: Oculus non vidit (s. S. 117)

hinkt. Die Musiktheorie einer Epoche ist letztendlich diejenige, die den Stil erst im nachhinein kanonisiert. Sie ist das Resultat einer mühsamen Entwicklung, vielen Bejahungen und Verneinungen, die dann theoretisch aufgearbeitet, zusammengefasst werden.

Man könnte sich das etwa so vorstellen, als möchte man ein relativ modernes Stück, das auf einer sehr präzise angelegten und komplexen Zeitstruktur basiert und gerade deswegen zu einem regelrecht florierenden Taktwechsel neigt (der Komponist überlässt also nichts dem Zufall, versucht gewissermaßen jede emotionale Regung genau zu erfassen, indem er sie detailliert auskomponiert), mittels einer Schubertschen Niederschrift zu notieren. Schon die Tatsache eines üppi-gen Taktwechsels wäre bei Schubert stilistisch weder zulässig noch vorstellbar. Das heißt, Schubert wäre gezwungen, den musikalischen Fluss so zu gestalten, dass er ihn vereinfacht, ihn in eine geregelte Taktstruktur setzt, eventuell mit agogischen Angaben (wie z.B. *calando*, *ritenuto*, *accelerando* usw.) versieht oder etwa mittels einer spezifischen, zum Beispiel hemiolischen Bogenführung – mit derer Hilfe man die Akzente versetzen kann – die beabsichtigte Unregelmäßigkeit zum Ausdruck bringt.

Andererseits ermöglicht uns die Tatsache einer Mehrdeutigkeit einer Niederschrift einen persönlichen kreativen Einsatz bezüglich unserer Interpretation. Uns ist die Option gewährleistet, unsere Erkenntnis über die von uns entdeckten, durchaus grundverschiedenen Zusammenhänge aus unterschiedlichen Blickwinkeln gleichzeitig oder sukzessiv zu erleuchten. Je mehr wir diese Fähigkeit pflegen, unseren Sinn für diese Art der Entdeckungsreise zu schärfen, bei der man nach dem indirekt Ausgesprochenen oder Unausgesprochenen in einem Werk sucht und es vielleicht findet (in diesem Bezug ist es egal, ob auf einem kognitiven oder emotionalen Weg), um so mehr nähern wir uns einer höchst künstlerischen Aussage. Hier wäre es richtig am Platz zu erwähnen, was es also alles beinhalten mag, wenn man im Bezug auf einen Interpreten das Adjektiv „musikalisch“ in Betracht nachzieht. Nicht nur der Besitz der technischen Geläufigkeit, also einer Art der instrumentalen Beweglichkeit oder Equilibristik, sondern auch die Gabe, sich mit den eben erwähnten Tatsachen auseinander zu setzen und sie folglich auch zu realisieren. Nur dadurch ist es überhaupt möglich, ein einziges Stück auf verschiedene Weise zu interpretieren.

Wir sollten nicht vergessen, dass wir heutzutage mit den Ergebnissen vieler Epochen reichlich beschert sind und dass wir uns derer ganz spontan bedienen dürfen – manchmal leider auch regelrecht wahllos. Was uns als Ertrag der Jahrhunderte andauernden Entwicklung zu Füßen liegt, ist ein Resultat unzähliger, oft für eine bestimmte Zeit zum Teil von vornherein verlorener Kämpfe im Dienste kompositorischer Freiheit und Unabhängigkeit. Die Musiktheorie als geschlossenes Denksystem wehrt sich gegen solche unzulässigen Neuerungen im Rahmen eines Stils und lässt sie nur ungern zu. Diese Ausnahmen, oft statt „Novum“ als Fehler betrachtet, sprengen den Rahmen des theoretisch Möglichen, heben die bis dato geltenden Regeln auf, ohne zu bemerken, dass die Ausnahmen zu Regeln werden und den Stil bereichern, bzw. weiterentwickeln.

Wenn wir also ein Stück einer anderen als unserer, nach dem letzten Stand der Dinge eruiertes Epoche interpretieren wollen, sollten wir uns diesbezüglich einige Gedanken machen. Versuchen wir uns in diese Zeit zu versetzen, um herauszufinden, was damals wohl als stilgerecht galt und vor allem, was der Stil imstande war, zu jener Zeit über sich preis zu geben.

Die Melodien und Chorsätze, die uns im Rahmen unseres Workshops für eine kompositorische Annäherung zur Verfügung dienten, deckten absichtlich ein sehr breites Feld der Musikkultur ab, von der Renaissance bis zur Moderne reichend. Es ist verständlich, dass solch eine enorme Spanne an aufgestellter Problematik in der Kürze der uns zur Verfügung stehenden Zeit nicht bis zum letzten Detail ausgeschöpft werden konnte. Deshalb haben wir bei einigen Beispielen die entsprechende Thematik und die aus ihr resultierenden Fragen nur leicht angestoßen oder die Aufmerksamkeit der Teilnehmer auf durchaus kontroverse, auf den ersten Blick völlig unvereinbare Zusammenhänge gelenkt. Unser Ziel war dabei die Teilnehmer zu ermutigen, sich selbst bezüglich der Musik auf eine unkonventionelle Weise Fragen zu stellen, indem man einerseits versucht, die Errungenschaften unseres jetzigen Wissensstandes zu hinterfragen, andererseits diese zu verallgemeinern, um sie künftig jederzeit neu abrufen zu können.