

INTERNATIONAL VIOLA D'AMORE SOCIETY e.V.

20. Internationaler Viola d'amore Congress 5.-12. Juni 2022 Musikakademie Rheinsberg

Anmerkungen zu seinem Filmprojekt «Janáček-Quartett» am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) von Pierre-Henri Xuereb

Janáček: Das Streichquartett Nr. 2 mit Viola d'amore

Das Angebot, ein Werk aus dem Barock, der Klassik oder der Romantik in seiner Originalfassung aufzuführen, ist seit vielen Jahren üblich. Das Privileg, ein Werk achtzig Jahre nach der Uraufführung der Originalfassung in überarbeiteter Form aufzuführen, kommt seltener vor.

Das hier vorgestellte Quartett wurde aus mehreren Gründen umgeschrieben: Zunächst, weil das „Mährische Quartett“, das das Stück uraufführte, es nicht in seiner ursprünglichen Fassung für zwei Violinen, Viola d'amore und Cello, sondern in der traditionellen Besetzung mit Viola anstelle der Viola d'amore aufführen wollte. Janáček arrangierte sein eigenes Stück und fügte Ergänzungen hinzu, die von den Interpreten (dem Mährischen Quartett) vorgeschlagen wurden. Das Stück wurde schließlich 1938 veröffentlicht.

Führende Musikwissenschaftler haben sich mit der Originalversion dieses Meisterwerks befasst. Eine geplante Ausgabe beim Bärenreiter Verlag soll das Stück in seiner ursprünglichen Version mit Viola d'Amore zugänglich machen.

Um dieses Werk heute in einem Konzert aufzuführen zu können, habe ich zunächst lange über die Machbarkeit der Viola d'amore-Partie nachgedacht und dann – angesichts des ernsthaften Interesses, das Janáček diesem Instrument zeitlebens entgegenbrachte – nach einer geeigneten Skordatur gesucht, mit der sich der Wunsch des Komponisten erfüllen ließ. Die mehr oder weniger empirisch gefundene Skordatur, die mir die Erwartungen des Komponisten am besten wiederzugeben schien, ist, ausgehend vom höchsten Ton: d' – g' – d' – as – des – c (was einen Ambitus ergibt, der vom tiefsten Ton der Viola bis zu ihren höchsten Tönen reicht, welche denen der Violine sehr nahe kommen).

Manchmal denke ich an die berühmte Geschichte eines Lehrers für Streichinstrumente, der das Instrument eines Schülers absichtlich verstimmte, und ihn aufforderte, richtig zu spielen. Bei einer Skordatur "Typ Janáček" befindet man sich in einer etwas ähnlichen Lage ...

Mit der oben erwähnten Skordatur kann das Thema des zweiten Satzes ohne Saitensprünge gespielt werden, was für die Kontinuität der Phrasierung natürlich besser ist. Außerdem verleiht die Klangfarbe der leeren Saiten 4 und 5 (As, Des) dieser Passage einen betörenden Charakter.

Doppelgriffe und dreistimmige Akkorde sind einfacher als auf einer Viola zu spielen.

Akkorde in Quartan (reine und übermäßige), reinen Quinten und kleinen Sekunden ermöglichen sehr oft für ein und dieselbe Note mehrere mögliche Fingersätze und damit mehr Klangmöglichkeiten, was zu einem zusätzlichen Reichtum an Klangfarben und Möglichkeiten für sehr nuancierte Fingertremoli führt, die der Viola d'amore eigen sind.

Die Resonanzpole des gesamten Instruments werden vielschichtig, unterstützt durch die Stimmung der Aliquot-Saiten, die die gleiche Stimmung wie die Spielsaiten haben.

Die Melodien des dritten Satzes, sowie am Ende des Quartetts, stehen in der Kontinuität des "barocken" Gebrauchs der Viola d'amore, hauptsächlich auf den beiden hohen Saiten, wobei gerne hohe Lagen genutzt werden. Das Ganze klingt „durchsichtiger“ als auf einer Viola.

Skordatur und Viola d'amore waren schon immer ein gutes Paar (Biber, Vivaldi, Klaus Huber, Giuliano D'Angiolini...). Es sind übrigens Werke, die von den Komponisten für eine besondere Stimmung konzipiert wurden und damit das Repertoire des Instruments am meisten geprägt haben.

Das komplette Hörvermögen wird dank der Tatsache, dass bei den Komponisten (und damit auch beim Interpretieren!) ein sechs- oder siebensaitiges Instrument mit unterschiedlichen Skordaturen verwendet wird, ständig gefordert und weiter entwickelt. Auf der Suche nach den besten Fingersätzen für eine Passage werden parallel zur Arbeit des Innenohrs eine Art "Mini-Mechanismen" in Gang gesetzt, die (auf immer raffiniertere Weise) versuchen, die "richtigen" Tonfolgen in Verbindung mit den bestmöglichen Fingersätzen zu erreichen.

Da die Vielzahl der Saiten mehrere mögliche Fingersätze zulassen, führen sie zu einer (sehr ausgiebigen) Untersuchung jeder noch so kleinen Stelle, die der Interpret machen muss, um die Partitur zu "beherrschen". Ich könnte diese Arbeit mit der des Vibratos vergleichen, das leider immer noch zu oft als ein Wasserhahn gesehen wird, den man auf- oder zudreht, während jede Note in jeder Partitur ihre eigene Vibrato-Dosierung haben sollte (von möglichst unauffällig bis hin zu fast übertrieben).

Das "Entziffern" auf einem Instrument, das je nach dem gespielten Werk besonders gestimmt ist, ist äußerst schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Es ist interessant, die exponentielle Geschwindigkeit zu beobachten, mit der sich diese Mechanismen, die sich auf eine solche Stimmung beziehen, im Körper und im Gehirn etablieren.

Gleich dem Anfänger, der manchmal eine recht lange Lernzeit benötigt, wie begabt er auch sein mag, so lernt auch der Interpret hier, allerdings im Schnelldurchlauf. Das Skordatur-Spiel lehrt einen zweifellos, aufgrund der erzielten Fortschritte und der Geschwindigkeit, mit der diese Fortschritte erzielt werden, sich selbst besser kennenzulernen – mit unvermeidlichen Schritten und Fragen, die man sich unbedingt stellen muss.

Das wunderbare Instrument, das die Viola d'amore ist, erlaubt es also nur mit Mini-Mechanismen zu arbeiten, wobei jeder Akkord einen dazu zwingt, einen Mechanismus zu entwickeln, den seine eigene Logik veranlasst. Tonleitern zu spielen, ist auf der Viola uninteressant, da eine solche Arbeit es uns nur ermöglichen würde, ein genaues Wissen über die Griffe mit einer bestimmten Stimmung des Instruments zu entwickeln – ein Wissen, das uns ohnehin für eine andere Stimmung nichts nützen würde, wenn ein anderer Komponist eben eine solche Stimmung wünschen würde.

Mit jeder neuen Skordatur werden einige scheinbar schwierige Doppelgriffe oder Tonfolgen einfach und andere scheinbar einfache Tonfolgen werden schwierig. Diese scheinbare Komplexität/Einfachheit stellt einen praktisch unerforschten Reichtum dar – zumindest zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Man kann sich vorstellen, wie enttäuscht Janáček war, als er die Partituren von Massenets Opernsolos für Viola d'amore erhielt (ich denke an den *Jongleur de Notre-Dame*, der langsame, schnelle und Flageolett-Arpeggien in D-Dur verwendet, aber ohne großen instrumentalen Erfindungsreichtum). Wenn man an die Subtilität von Bibers *Partita* einige hundert Jahre zuvor denkt (gestimmt in c-Moll mit sechs Saiten), versteht man, dass Janáček versuchte, technische Möglichkeiten jeder Art, die der Viola d'amore zu eigen sind, auszunutzen: Die Verwendung des Altissimos (schrille Töne), schnelle Bariolagen, dreistimmige Akkorde, ein Spiel mit Polytonalität, welche sich leicht aus der Skordatur ergeben.

Das, was Janáček durch ein solches Quartett zum Ausdruck brachte, kann hinsichtlich der Interaktion der beteiligten Klangfarben in eine Reihe mit Bach's sechstem *Brandenburgischen Konzert* gestellt werden, in dem Gamben, Violen und Celli miteinander musizieren. Die reichen Klangfarben einer Viola d'amore, die inmitten moderner Violinen und eines Violoncellos manchmal zerbrechlich wirkt, ist umso einzigartiger, wenn sie mit einer anderen Instrumentenfamilie gemischt wird. Es ist zweifellos diese Mischung von Klangfarben, die Janáček interessierte und die insbesondere diesem *Quartett* seinen besonderen Reiz verleiht.

Pierre-Henri Xuereb

Übersetzung: Manon Wilhelm

Alain Poirier, Directeur du Conservatoire de Paris (2000-2009), sagte zum selben Projekt

« Ich befasse mich mit dem Wort 'Expressionismus' [...]. Obwohl er sich nie darauf bezog, ist Janáček tatsächlich der einzige große Komponist, bei dem man diesen Begriff vollständig und in seiner wörtlichen Bedeutung anwenden könnte: Für ihn ist alles Expression, und keine Note hat ein Recht auf Existenz, wenn sie keine Expression ist. Daher das völlige Fehlen von "technischen" Dingen wie Übergängen, Entwicklungen, kontrapunktischer Füllmechanik, Orchesterroutinen (dafür aber eine Vorliebe für neuartige Ensembles, die aus einigen Soloinstrumenten bestehen), etc. Für den Ausführenden ergibt sich daraus: Da jede Note Expression ist, muss jede Note (nicht nur ein Motiv, sondern jede Note eines Motivs) ein Höchstmaß an expressiver Klarheit besitzen. Noch diese Präzisierung: Der deutsche Expressionismus ist durch eine Vorliebe für exzessive Gemütszustände, Delirium und Wahnsinn gekennzeichnet. Was ich bei Janáček als Expressionismus bezeichne, hat nichts mit dieser Einseitigkeit zu tun: Es ist ein reiches emotionales Spektrum, eine übergangslose, schwindelerregend enge Gegenüberstellung von Zärtlichkeit und Brutalität, von Wut und Frieden. «

Es gibt nur wenige Kommentatoren, die wie Kundera in *Les Testaments trahis* („Die verratenen Testamente“), Janáčeks Kunst so treffend zusammengefasst haben: Der persönliche Expressionismus des Komponisten, wie er von dem Schriftsteller definiert wurde, findet seine Anwendung in den Bühnenwerken, insbesondere in den letzten Werken *Die Sache Makropoulos* oder *Aus einem Totenhaus*, in denen die Fertigkeit der musikalischen Dramaturgie von einer Musik getragen wird, die auf Unterbrechungen, unerwarteten Wiederholungen und jenen Momenten plötzlicher Ergriffenheit beruht, in denen die Musik den Text verstärkt, so stark letzterer auch an sich sein mag. Bemerkenswert ist, dass diese besondere Aufmerksamkeit, die in den Opern durchaus im Kontext steht, weniger eine dramatische Absicht ist, die durch die Vertonung eines theatralischen Arguments diktiert wird, als vielmehr eine tatsächliche Art, sich auszudrücken, unabhängig vom Genre, bis hin zu diesem letzten *Zweiten Quartett*. Obwohl die Gattung des Streichquartetts die andere Seite der Musikproduktion vom achtzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert verkörperte – die der sogenannten "reinen" oder "absoluten" Musik, führt Janáčeks Komposition die gleiche Qualität der Unvorhersehbarkeit des Diskurses fort, der immer auf Überraschung und ständiger Erneuerung beruht, im Namen, wie Kundera es treffend formuliert, einer "maximalen expressiven Klarheit".

Die Gelegenheit, das *Zweite Quartett* in dieser Originalfassung aufzuführen – in gewisser Weise eine Neuschöpfung eines der wichtigsten Werke des Komponisten – ist ein außergewöhnliches Ereignis und eine einzigartige Gelegenheit, Janáčeks so facettenreiche Musik wiederzuentdecken, was ohne die musikwissenschaftliche Hilfe von Lenka Stranska und die redaktionelle Hilfe von Miroslav Srnka vom Bärenreiter Verlag, die diese Uraufführung am Pariser Konservatorium ermöglichten, nicht möglich gewesen wäre. Die Idee, diese Aufführung einem Quartett aus professionellen Musikern – Sylvie Gazeau, Sébastien Richaud, Jérôme Pernoo – anzuvertrauen, zusammengeführt durch die Fürsorge und den Enthusiasmus von Pierre-Henri Xuereb, dem großen Fürsprecher der Viola d'Amore und künstlerischen Leiter dieses Konzerts, wäre ohne ihren Einsatz und ihr gemeinsames Interesse, dieser immer faszinierender werdenden Musik zu dienen, nicht möglich gewesen. Die Kombination der Quellen und der Edition mit einer analytischen Lesung von Jean-François Boukobza, einem weiteren großen Kenner von Janáčeks Werk, hat sich bei dieser Präsentation gut bewährt: Die Aufführung wurde so besser begleitet und ihr ist dadurch ein ganz besonderer Wert und Sinn zugemessen worden. Schließlich leisteten Anne Bongrain, Leiterin des Forschungs- und Verlagszentrums des Konservatoriums, Cécile Grand, Leiterin der Abteilung für Musikwissenschaft und Analyse, und Catherine de Boishéraud, Leiterin der Abteilung für audiovisuelle Medien, wertvolle Hilfe zur Durchführung dieses Abends.

Allen sei herzlich gedankt für ihren Einsatz zugunsten einer der großen Kammermusikausgaben des zwanzigsten Jahrhunderts.

Alain Poirier

Übersetzung: Manon Wilhelm