

D 894
KLAVIERABEND
IN G-DUR

5. JUNI 2019 | 19:00
Wiener Volksliedwerk

D 894

KLAVIERABEND IN G-DUR

Eröffnungskonzert der Konzertreihe »Schubert im Spektrum der Tonarten« | 2019 – 2022
im Spiegelsaal des Wiener Volksliedwerks

Begrüßung

Susanne Schedtler (Geschäftsleiterin des Wiener Volksliedwerks)

Gabriele Geml (Vorstand des Vereins .akut)

Potpourri um G-dur mit folgenden Werken:

THEODOR WIESENGRUND ADORNO

Rüsselmammuts Heimkehr [1941]

FRANZ SCHUBERT

»Wiener Damen-Ländler« D 734 [1826]
Grätzer Galopp D 925 [1827]

GÉRARD PESSON

Trois pièces pour piano [2008]

MAURICE RAVEL

Pavane pour une infante défunte [1899]
Assez doux, mais d'une sonorité large

FRANZ SCHUBERT

Sonate in G-dur D 894 [1826]

I. *Molto moderato e cantabile*

II. *Andante*

III. Menuetto. *Allegro moderato* – Trio

IV. *Allegretto*

Han-Gyeol Lie, Klavier

Notizen zum Programm

»Schade! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässiget wird«, schreibt der Namensverwandte von Franz Schubert, der Musiktheoretiker C. F. D. Schubart über den Ton G bzw. über die Tonart G-dur am Ende des 18. Jahrhunderts.

Während sich G-dur sehr einfach lesen lässt, ist die Tonart auf dem Klavier nicht leicht zu spielen. Lediglich mit einem Kreuz # versehen, gestaltet sich der Dreiklangsriff von G-dur technisch durchaus prekär – die Finger staken auf drei weißen Tasten, zu nah am Boden, zu nah am Holz.

Ebenso flach und direkt wie der Spieleindruck ist der Höreindruck – Schatten oder Schattierungen sind dem G-dur fremd. Es ist keine Tonart, die den Zuhörer in eine besondere Stimmung zu versetzen vermag wie am heutigen Abend die meist in G gesetzten Wiener Damen-Ländler demonstrieren werden. Vielmehr ist G-dur die Tonart der musikalischen Alltagssprache, dessen Mangel an besonderen Klangreizen gerade seinen (undamenhaften) Charakter ausmacht. Das eher unspezifische Timbre ließe an sich viel Raum, für komplexere Tonarten und ihre schillernden Modulationsgänge. Doch in den meisten G-dur-Stücken genügt und vergnügt sich die Tonart auch ohne die anderen Tonarten aufs Angenehmste – nur mit sich und ihrem neutralen Selbst.

G-dur sei »die erste Stufe ueber dem Stande der Natur«, schrieb J. J. W. Heinse 1795 und lieferte damit im Rahmen seiner Tonartencharakteristik die vielleicht aufschlussreichste Aussage zu dem Ton. Die erste Stufe nach dem Naturstand, sprich C-dur, hieße, frei im System der Diatonik gedacht: Ein Uhr Mittags im Quintenzirkel. Durchschnittsblauer Himmel mit ein paar Quellwolken. Es ist weder zu warm noch zu kalt, der Boden ist zwar hart, aber nicht gefroren. Mit G-dur schlägt damit die perfekte Stunde für eine erste schubertische Landpartie, die eben so lange dauert bis es c-moll dämmert (wie in der Durchführung des 1. Satzes der Schubertsonate).

Das eine Kreuz #, das G-dur trägt, müsste also wie ein Emblem der Tonalität in ihrer ersten Stunde gelesen und vorgetragen werden. Akut entziffert könnte man auch meinen: das G-dur

setze einen musikalischen Hashtag, der die Farbe Blau nicht im Pantone-Farbcode, sondern als neuartigen Schubertcode markiert: #D894.

Die episch lange Schubertsonate in G #D894 auswendig zu spielen, ist mit dem sehr profanen Glück verbunden, das immer dann eintritt, wenn sich der unbequeme Boden eines G-dur-Dreiklangs unter den Fingern auftut. Doch dann, wenn dieser einmal, wie in der Coda des 1. Satzes der Sonate, über 9 Takte anhält, hat man das Gefühl, das G-dur genau in diesem Moment zu verlieren; als riefe man über das G hinweg den Grundton G, während man ihn unter seinem Boden mechanisch wiederholt bis er tatsächlich verschwindet.

Schubert sublimiert das profane G-dur, in dem er es z.B. mit extremen Dynamiken zwangsschattiert. In keine der späten Sonaten schreibt er die Kluft von *ppp* und *fff* öfter und offensiver hinein. Er gibt dem G-dur-Klang eine Dreidimensionalität, die ihm selbst nicht eignet. Zudem besitzt der 1. Satz eine recht ungewöhnliche Taktart für einen Kopfsatz einer Sonate: Er ist in einem 12/8 Takt gesetzt, die eine punktierende Dreiermetrik in einen Vierertakt miteinschließt (3 Achtel in 4 punktierten Vierteln). Die Musik wirkt langsam, der Puls aber ist es nicht. Daraus ergibt sich ein Durchschnittstempo von ca. 60 M.M., ein Moderato par excellence – weder zu langsam noch zu schnell. Hinter diesem gemäßigten G-dur-Moderato wiederum strickt sich ein sehr ambivalentes Zeitmaß, das die Grundbewegungsformen von Schubert gegenläufig zur Gleichzeitigkeit bringt: Stehendes scheint zu schreiten, Schreitendes zu tanzen und Tänzerisches wird immer wieder zum Stehen gebracht.

In dieser metrischen Gegenläufigkeit gefangen, konnte ich im Thema auf einmal zwei bedeutungskonträre Gattungen heraushören (die auch im Menuett eine Rolle spielen werden), nämlich *Wiegenlied* und *Trauermarsch*. Was beide miteinander verbindet, ist allerdings die Monotonie der Bewegung – das gleichförmige Pendeln der Wiege und der Gleichschritt im Marschieren aufs Grab zu. G-dur (das weder die gängige Tonart für das eine noch für das andere Genre ist) bringt beide Formen mit einer Selbstverständlichkeit zusammen, als gehörten sie immer schon zum selben Stand der Natur. Und plötzlich wird das G-dur an manchen Stellen kissen- und grabesweich, verminderte Akkorde beginnen sonnenhell zu

strahlen und aus jeder Tonart steigt eine andere heraus, übersteuert oder ermattet in der falschen Farbe der vorherigen.

Kein Zufall ist es, dass Ravel das gleiche G-dur wie Schubert verwendet, um seine *Pavane* zu setzen (die in Wirklichkeit eher ein *Tombeau* ist) – ein Schlaflied auf eine bereits entschlafene Prinzessin, das im Gewand eines langsamen aristokratischen Schreittanzes daherkommt. Drei Dinge rücken dieses Frühwerk von Ravel in Schuberts Nähe: die Rondoform, die Affinität zur Medianten (Terzverwandte) und der entrückte Naturton. In der Orchesterfassung wollte Ravel das Thema in Naturhörnern gesetzt haben. In den Kitschton der *Décadence* denkt Ravel sich also den Hornlaut der Natur hinein und plötzlich versteht man, warum G-dur seine Lieblingstonart gewesen ist - sie spiegelt, wie Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz über Ravel schrieb, die Konstruktion seiner *Melancholie*, die »helle und gläserne der enteilenden Zeit«. Während später für den mittelalten Adorno 1941 im Exil das G-dur die utopisch verklärte, doch regressiv verwehrte Heimatszuwendung darstellen wird (*Rüsselmammut's Heimkehr*), bedeutete G-dur für den jungen Ravel eine tonartliche Zurück-zur-Natur-Maßnahme, die den elegischen Kitsch des Sujets und seiner Zeit suspendieren sollte. Dafür liebte er diesen blauäugig-kalten Ton, mit dem er seine Akkorde kindheitsklar polierte, im reinen Schein des G-dur, als gäbe es keine Patina über dem Dreiklang um 1899.

Doch eigentlich ist es viel interessanter, G-dur jenseits seiner sublimierten Komponierweise zu betrachten. Das G-dur eines edel-exotischen Indigos oder des Brokatblaus der Infantin von Velásquez, das Ravel ebenfalls vorgeschwebt haben mag, wird im letzten Satz des heutigen Konzerts, dem Rondo der Sonate von Schubert, regelrecht von den unteren musikalischen Klassen überrannt. Die enteilende Zeit und die damit verbundene Trauer ist dem Rondo ebenfalls ein Anliegen, doch in unerwarteter, für Schubert aber typischer Weise. Schuberts *Melancholie* in G-dur ist (wie auch bei Gustav Mahler, insbesondere in seiner 4. Sinfonie in G-dur) die der aufgerissenen, lärmigen und weggaloppierenden Zeit. Die Bodennähe des G-dur wird hier fröhlich ad absurdum geführt, indem so lange auf der Tonart herumgetrampelt wird, dass man sich in einem Rausch der Wiederholung wieder von ihr abzuheben beginnt. Ländlerepisoden vermengen sich mit Galoppeschüben, das Rondo lässt Hineingejodeltes, Gestampftes und jede Menge Getrappel in kurzen Ausschnitten rotieren.

Zwischen diesem popsongartigen Potpourri, einer Art avantgardistischem Best-Of der Gebrauchsmusik von Schubert, taucht immer wieder der wichtigste Protagonist des Konzertes auf: der gemeine Specht. Er klopft auf das G-dur-Holz, mit einer solchen Lust und Beharrlichkeit, die fröhlich macht und durch den Stumpfsinn des Rondo-Reigens aufhorchen lässt.

Mit seinem penetranten Geklopfe weist er das Klavier, wie auch Gérard Pesson mit seiner Patafix-Präparierung, auf seinen Naturzustand hin – auf das Trommelnde, das Hölzerne, Unsangbare mit Signalwirkung. Der zu Schuberts Zeiten schlanke Ton des Hammerklaviers (mit seinem kontrastreichen Knie-Dämpfpedal) und die mechanisch nachgedämpfte Saite des präparierten modernen Flügels korrespondieren auf anachronistische Weise, indem sie den modernen Klavierklang aufheben.

Der Specht, der kein Singvogel ist, steht nicht nur für das Naturhafte, sondern eben auch für das Mechanische, die Lust an der künstlichen Wiederholung und die damit einhergehende Zerstörung der Konstruktion. Schon deshalb ist er der perfekte Vermittler und gleichzeitig auch der Distinktionsvogel zwischen der Wiener und Pariser Ästhetik über das Programm hinweg. In Ravels *Pavane*, nur am Anfang deutlich hörbar, klopft etwas vorindustriell spieluhrartiges durch seinen Abgesang; in Pessons *Pièces* wechseln sich kolonial angefärbte, archaische Trommelrhythmen (*Il faut chercher un son mat, comme un balafon africain*) mit dem Tippgeräusch eines mittelständischen Stenotypisten in der Manier von Satie ab (*précis détaché, mécanique, sans variation de dynamique*) und immer wieder schlagen die Stücke dabei gegen die harten Kanten des vitalen Gs an.

Der schubertische Blauspecht, der sich abwechselnd mit Hufen, Fanfaren und accelerierenden Naturhörnern schmückt, ist dagegen über all diesen Klassendükel erhaben. Abgehoben und volksnah zugleich markiert er vibrierend und in aller Ruhe sein musikalisches Revier in G-dur.

Han-Gyeol Lie, Juni 2019



*Eine Veranstaltung von .akut – Verein für Ästhetik und angewandte Kulturtheorie
in Kooperation und Koproduktion mit dem Wiener Volksliedwerk
www.vereinakut.at | www.wienervolksliedwerk.at*