

Dokumentations 1992:
EPTA - Sektion der Bundesrepublik Deutschland, 73.-86. p.

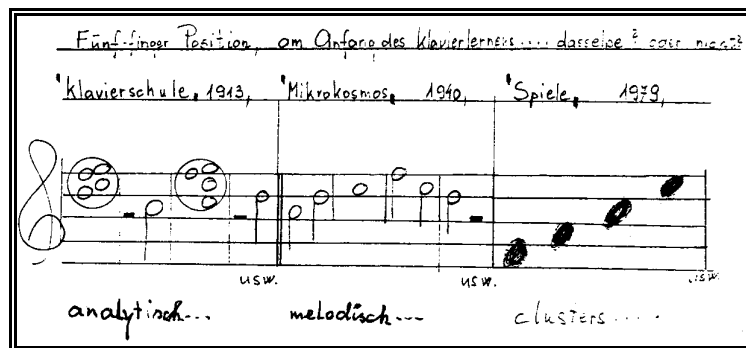
Klavierpädagogische Aspekte des 20. Jahrhunderts in Ungarn

So kurz vor der Jahrhundertwende kann man sich nur schwer der Aufgabe entziehen, zu untersuchen, welche Ansichten über die Klavierlehre in unserem Jahrhundert herrschen, und zum anderen auch zu versuchen, die Tendenzen, die das heutige Geschehen auf dem Gebiet der Klavierpädagogik in Ungarn bestimmen, aufzuzeigen.

Ich möchte Ihnen hier die wichtigsten Ergebnisse der ungarischen Klavierpädagogik im 20. Jahrhundert darlegen und hoffe, dass diese Informationen Ihr Interesse finden und Ihre Kenntnisse über dieses Thema ergänzen werden.

I.

Die Klavierpädagogik zu Beginn des 20. Jahrhunderts - analytisch- pädagoische Annäherung



Um die Klavierpädagogik zu Beginn dieses Jahrhunderts zu verstehen, ist es notwendig, auf das 19. Jahrhundert zurückzugreifen. Aufgrund der Beobachtung des Spiels der grossen Virtuosen dieser Ära begann man sich eingehender mit der Funktion des Mechanismus des Klavierspiels und den Möglichkeiten seiner Weiterentwicklung und Vermittlung zu beschäftigen. Es ist allgemein bekannt, welchen grossen Einfluss Liszt mit seinem virtuosen Spiel und seinen Klavierkompositionen auf die Entwicklung der Technik des Klavierspiels ausübte. Bei der Untersuchung dieser Entwicklung machte man die Beobachtung, dass „Liszt beim Spielen nicht bloss seine Finger, Handgelenke und Arme betätigte, sondern seinen ganzen Körper in Anspruch nahm.“ Zur Förderung seiner eigenen Technik unterwarf sich Liszt in seinen Jugendjahren einem strengen Training, um seine Fertigkeit auf die höchste Stufe der Vollkommenheit zu bringen. Im Alter von zwanzig bis dreissig Jahren - zwischen 1830 - 40 - hatte er einige Schüler, von denen er dieses strenge technische Training auch forderte. Eine von diesen Schülern war Gräfin Valerie Boissier, deren Mutter in den Klavierstunden Aufzeichnungen machte. In dem kleinen, 1930 erschienenen Büchlein mit dem Titel „Franz Liszt als Lehrer“ - Tagebuchblätter von Auguste Boissier -, ist darüber zu lesen, wie der junge Liszt unterrichtet hat.^{a)} Anhand seines Werkes „Technische Studien“, das er zwischen 1870 - 86 in den letzten Jahren seines Lebens zusammengestellt hat, das aber erst nach seinem Tode erschien, können wir sehen, mit welcher Sorgfalt er die vollkommene Ausarbeitung jedes Fingers und jeder Spielart unternimmt.^{b)}

Das Wesentliche und Entscheidende in seiner Lehrmethode war: durch sein Vorspielen und seine Interpretation des Stückes, Inhalt und Schönheit der Musik zu vermitteln. Er verlangte von seinen Schülern plastischen und genauen Vortrag, Leidenschaft und einen schönen, singenden Ton!^{c)} In seiner Sammlung „Technische Studien“, bestehend aus drei Bänden, hat er für das Üben keine analytisch-mechanischen Anweisungen gegeben, sondern fasste seinen Rat zusammen: „Es erweist sich als nützlich, die Finger, das Gehör und das Verständnis gleichzeitig zu üben, und zusammen mit dem Mechanismus auch die der Musik innewohnende Dynamik und den Rhythmus zu studieren. Dementsprechend sollten diese ersten Studien auf allen Stufen der Tonstärke geübt werden: crescendo - vom pianissimo bis zum fortissimo, diminuendo - vom fortissimo bis zum pianissimo.“^{d)}

Wie wir sehen, befasste sich Liszt selbst nicht damit, eine Lehrmethode des Klavierspiels darzulegen, die dann hätte verbreitet werden können. In späteren Jahren aber haben sich seine Schüler schon mit der Analyse der zum schönen und virtuosen Anschlag nötigen Bewegungen ihres Meisters befasst. Einer der Lieblingsschüler Liszts war der Ungar Stephan Thomán (1862 - 1940). Er war einer der ersten, der das bewusste Unterrichten des Klavierspiels eingeführt hat. Auf dem Gebiet der Schulung der Klaviertechnik machte er analytische Beobachtungen. Seine aus sechs Heften bestehende, 1906 veröffentlichte Ausgabe „Die Technik des Klavierspiels“ umfasst grundlegende Übungen für das Erlernen des gleichmäßigen und virtuosenspiels. Für das Üben von Tonleitern empfahl er verschiedene Anschlagsmethoden, auch experimentierte er mit den Möglichkeiten, Oktaven in verschiedener Weise auszuführen. Für das Erreichen vollklingender Akkordtöne machte er den Vorschlag, die Akkorde mit freifallendem Arm, mit der Hilfe des Arm- und Handgewichts zu spielen. Den grössten Wert aber legte er auf einen ausgeglichenen Anschlag und auf einen korrekten Vortrag der Klavierwerke.^{e)}

Die einzelnen Hefte von Thomán's Fingerübungen kamen an der Königlich-Ungarischen Musikakademie in Verwendung. Dieses Werk wurde in den Lehrplan aufgenommen, und es wurde für jede Klasse vorgeschrieben, welche Etüden aus den einzelnen Heften zu üben waren.

Béla Bartók, der ein Schüler von St. Thomán war, über seinen Lehrer: „Thomán lehrte mir die richtige Haltung der Hände und jene verschiedenen, natürlichen und zusammenfassenden Bewegungen, die die neueste Pädagogik seither förmlich in ein System gefasst hat, die aber auch Liszt schon instinktiv angewendet hatte, so dass Thomán, Liszts einstiger Schüler, sie von seinem grossen Meister selbst abschauen und aneignen konnte.“^{f)}

Ein anderer ungarischer Schüler Liszts war Árpád Szendy (1865 - 1922), der nicht nur die Klaviertechnik, sondern auch die gespielten Stücke auf eine bis dahin ungewöhnliche Weise analysierte. Er hat am Anfang des Jahrhunderts in Ungarn mit seinen instruktiven Notenausgaben Neues erschafft. Auch heute noch benutzen die Musikschüler in Ungarn seine Ausgabe der Czerny-Etüden. Das grundlegende Prinzip seiner Pädagogik war, dass der Vortrag jedes Stückes bis zu den kleinsten Einzelheiten im vorhinein bewusst geplant werden müsse.

Auch die Notenausgaben zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind voll von dynamischen und agogischen Bezeichnungen und Hinweisen. Mit ihren vielen Erläuterungen lenken sie die musikalische Konzentration viel zu sehr auf die intellektuelle Ebene, wodurch die musikalische Intuition beeinträchtigt wird. Diese instruktiven Notenausgaben sind „das Resultat einer pädagogisch-zentrischen Musikanschauung.“ (M. Varró)^{g)} Ich bin überzeugt,

dass unter diesen Umständen, beeinflusst von Liszts erlebnisreichem Spiel und unter der Wirkung seiner suggestiven Ausstrahlung, nur dieser Weg gangbar war, und dass die ihm folgende, am Anfang des Jahrhunderts wirkende Generation der Virtuosen und Musikpädagogen die Klaviertechnik wie auch die Klavierliteratur ausführlich analysieren musste, um alles logisch verständlich und lehrbar zu machen.

Was diese, für die Jahrhundertwende charakteristische analytisch-pädagogische Annäherung betrifft, muss aber betont werden, dass diese Meister im Unterricht stets alles vorgespielt haben. So wurde das vom Stück instinktiv vorgestellte Bild im Kopf des Musikers nicht zersplittert, sondern eher noch bereichert, weil man auch begründen konnte, weshalb der Vortrag gut gelungen war. Meiner Meinung nach ist es gefährlich, wenn ein Lehrer einem durchschnittlich begabten Schüler ein Klavierwerk nur analytisch nahebringt. Erlauben Sie mir bitte, Ihnen meine Ansicht hierüber darzulegen:

1. Jeder, ob Amateur oder Professionist, der ein Musikstück spielen, ein Notenbild wiedergeben will, tut es mit gewissen zielführenden Bewegungen. Nachdem er das Stück auf irgendeinem Niveau erfasst hat, wird die Musik unter seinen Händen als das Resultat der Zusammenwirkung nicht bloss geistiger, sondern auch emotioneller und willensbestimmender Faktoren erklingen. Ein niveauvoller Vortrag will den Inhalt mitteilen und darstellen, d. h., die Technik wird somit durch die Intensität der musikalischen Vorstellung beeinflusst. Der qualitative Unterschied zwischen Vortrag und Vortrag liegt im Gestaltungsvermögen des Interpreten, und darin, ob seine Bewegungen geeignet sind, die musikalische Form des Stückes überzeugt wiederzugeben.

2. Wenn man noch die nervenbiologischen Gesetzmässigkeiten in Betracht zieht, dass z. B. der nerven biologische Hintergrund einer- so $\uparrow\downarrow$ vorgestellten Bewegung nicht gleich dieser sein wird, ergibt sich die eindeutige Folgerung, dass die Aufgabe des Lehrers nicht nur darin besteht, darauf hinzudeuten und zu erklären, um was es sich in einer Komposition hinsichtlich Struktur, Rhythmus, Melodie und Harmonie handelt, sondern, dass er die Phantasie des Schülers anspricht und versucht, dessen kreative Kräfte zu wecken. Nur mit einer solchen Technik ist die Gestaltung eines Musikstückes gewährleistet.

3. Es ist kein Zufall, dass man wieder zu den Urtext-Ausgaben zurückgefunden hat. Ein analytisch kommentiertes Notenbild kann ausserordentlich störend wirken, denn wenn man viele noch so zutreffende Zeichen niedergeschrieben sieht, kann man die Musik unmöglich selbst entdecken, man sieht vielmehr eine Aufgabe vor sich, die man „machen muss“, aber nicht erleben kann. Es hängt alles davon ab, ob wir imstande sind, die gesehenen Zeichen in die Erlebnissphäre der persönlichen Entdeckung einzuschalten.

Béla Bartók und Ernest Dohnányi (1877 - 1960) waren beide Schüler von Thomán, Ernest Dohnányi war Komponist, Dirigent und ein hochgeschätzter Klaviervirtuose. Auch er hat eine Sammlung von Fingerübungen mit dem Titel „Tägliche Fingerübungen für fortgeschrittene Pianisten“ herausgegeben (1929, 1959). Darin heisst es u. a.: „Man übe nicht mit den Fingern, sondern durch die Finger mit dem Kopf“^(h). Sein Schüler Vázsonyi bemerkt in seinem Buche „Dohnányi Ernő: „Im Unterricht hielt er das Vorspielen des zu lernenden Stückes für ausserordentlich wichtig.“⁽ⁱ⁾ Auch die Schüler von Béla Bartók äusserten sich diesbezüglich: „Alles was er vorspielte wirkte glaubwürdig in seinem Vortrag - das ideale Tempo, die Dynamik, Linienführung, Gestaltung“ usw.“^(j) „Oft spielte er den einen oder anderen Teil des Stückes zehnmal wieder, bevor er mit seinem Spiel zufrieden war.“^(k)

Während am Anfang des Jahrhunderts, fast zwei Jahrzehnte hindurch, der technische Drill im Klavierunterricht dominierte, begann allmählich eine andere Ansicht heranzureifen. Ausgelöst durch die Reformpädagogik und die psychologischen Untersuchungen bei Kindern und Jugendlichen trat jetzt das Bemühen, ihre spontanen Äusserungen zu beobachten, ihre Phantasie, Geschicklichkeit und kreativen Fähigkeiten zu fördern in den Mittelpunkt. In Ungarn war es Margit Varró, die 1929 mit ihrem Buche „Der lebendige Klavierunterricht“ eine neue Ära in der Klavierpädagogik einleitete und die bis dahin gewonnenen psychologischen und musikphysiologischen Ergebnisse systematisierte und methodologisch begründete.¹⁾ Erst in Kenntnis der früheren Methoden des Klavierunterrichts kann man den Titel und die Aktualität ihres Buches verstehen.

Die Entwicklung des Gehörs

In den zwanziger Jahren war die Schulung des Gehörs der wichtigste Aspekt innerhalb des Musikunterrichts. Stand man anfangs dieser Methode skeptisch gegenüber, so war man jedoch bald davon überzeugt, dass die Leistungen selbst bei mittelmässig begabten Schülern erheblich anstiegen.^{m)} Die Neuartigkeit von Margit Varró (1881 - 1978) Methode bestand darin, dass sie versuchte, die *a)* musikalisch-ästhetische Erziehung, *b)* die Lehre der Technik, und *c)* der Psychologie ⁿ⁾ im Unterricht zusammenzufassen und einheitlich zu entwickeln. Das Grundprinzip der musikalisch-ästhetischen Erziehung von M. Varró war die Entwicklung des Gehörs.^{o)} Ihre Beobachtungen bezeugten, dass die Schulung des Gehörs zum Wahrnehmen des Rhythmus, der Melodie und der Harmonie verhilft. Ohne entwickeltes Harmoniegefühl kann man Musikwerke weder richtig verstehen, noch gut vortragen. Das Hören der Harmonien und das Erfassen ihrer tonalen Zusammenhänge sind die wichtigsten Komponenten des musikalischen Gehörs. M. Varró fordert engste organische Einheit zwischen Theorie und Praxis, und darum ist in den ersten ein bis zwei Jahren des Klavierunterrichts das Vertrautmachen mit dem theoretischen und strukturellen Aufbau des zu spielenden Stückes nach dem Gehör ein wesentlicher Teil jeder Unterrichtsstunde. Sie betont bei der Arbeit am Stück immer wieder die Notwendigkeit, nach eingehender Beschäftigung mit Rhythmus, Melodie und Harmonie, tonaler Ordnung und Struktur auch die gesamte Form des Stückes nicht aus dem Auge zu verlieren. Margit Varró störte damit keineswegs das musikalische Gefühl des Kindes, sondern verhalf ihm dazu, sich in den Inhalt des gerade zu lernenden Stückes einzuleben und sein persönliches Erlebnis mit speziell musikalischen Mitteln auszudrücken. In dieser Weise entwickelte sie das musikalische Gefühl und das ästhetische Bedürfnis des Schülers. Sie gab ihm Klavierunterricht und Musikunterricht zugleich, sie förderte das Erlernen der technischen Fertigkeiten parallel und einheitlich mit dem musikalischen Verständnis.

In Hinsicht auf die Technik ^{p)} hielt sie es für besonders wichtig, unabhängig vom Alter der Schüler, bereits am Anfang des Klavierunterrichts die Entwicklung zur Unabhängigkeit der Hände voneinander zu fördern. Und zwar in Bezug auf: 1. Bewegungsrichtung, 2. Rhythmus, 3. Anschlag und 4. Dynamik. Zu diesen vier, praktisch alles umfassenden Gesichtspunkten kommt noch ein weiterer hinzu, und zwar die Ausdehnung des Spielraumes auf dem Klavier: „Diese Gesichtspunkte können erfolgreich in der 5-Fingerposition ausgearbeitet werden“ - fügt Varró hinzu. Die Hand befindet sich nicht immer auf ein und derselben Stelle der Tastatur. Es handelt sich hierbei um eine Kombination der Bewahrung von Handhaltung mit einer gewissen Bewegungsfreiheit, womit die im Musikstück enthaltenen musikalischen Gedanken in elastisch-technischer Ausführung verwirklicht werden können. Die Ausarbeitung der von Varró festgestellten Gesichtspunkte ist - meiner Meinung nach - die Grundforderung des Klavierunterrichts und, in motorischer Hinsicht, der Schlüssel zum guten Klavierspiel. Es ist das Verdienst von M. Varró, die Methodik der ersten drei Jahre des Klavierunterrichts auf psychologischer Basis aufgebaut zu haben.^{r)} Eine ihrer wichtigsten Forderungen war die Aktivierung der musikalischen Vorstellungskraft und die Betätigung der Phantasie des Kindes, um seine Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen. In den ersten ein bis zwei Jahren unterrichtete sie vorwiegend in kleinen Gruppen von zwei bis drei Kindern. Dadurch konnten sich die Kinder gegenseitig beobachten, überwachen und kritisieren, konnten sich gemeinsam betätigen, z. B. vierhändig spielen. Varró wollte vor allem die persönlichen Eigenschaften der Schüler, seien es Kinder oder Erwachsene, Anfänger oder Fortgeschrittene, Talentierte oder weniger Begabte, ermitteln und kennenlernen und im Unterricht nicht nur Kenntnisse vermitteln, sondern mit den Schülern intensiven Kontakt halten. Man kann sagen, dass die Fühlungnahme zwischen Lehrer und

Schüler und zwischen Schüler und Musik - in psychologischer Hinsicht - für sie die wichtigste Aufgabe war.

Béla Bartók

Bartók hat für den Klavierunterricht mehrere Zyklen geschrieben. Die Sammlung „Für Kinder“ (1908/09), „10 leichte Klavierstücke“ (1908), „Die erste Zeit am Klavier“, die mit Alexander Reschowsky geschriebene Klavierschule (1913) und den aus 6 Heften bestehenden „Mikrokosmos“ (1926 - 1939), wovon Band I - III für den Unterricht bestimmt sind. Bartók kannte M. Varró persönlich, hatte eine hohe Meinung von ihrer klavierpädagogischen Arbeit, und es lag ihm viel daran, mit ihr speziell über musikpädagogisch - methodische Fragen Gedanken auszutauschen und ihre Ratschläge in das Werk miteinzuwoben.

I know Mrs. M. Varró's work as a piano-teacher and an expert in the theory of piano-teaching for many years and I feel she is one of the best in this field in our days.

Her book on piano-teaching has quite an extraordinary value and will never become out of date. — I had also many occasions to observe her excellent piano-teaching.

Budapest, 22nd Nov., 1938.

Béla Bartók

Professor at the Royal
Hungarian Academy of Music.

Ungefähr 13 Jahre arbeitete Bartók mit Unterbrechungen an diesem aus 153 Stücken bestehenden Mikrokosmos. Dazu Bartók: „Die Stücke des Mikrokosmos bilden die Synthese jener musikalischen und technischen Probleme, die von früheren Klavierwerken aufgeworfen, doch in vielen Fällen nicht, oder er nur zum Teil gelöst wurden. Die ersten Bände wurden mit pädagogischer Absicht geschrieben, das heißt, um die Musikschüler mit leichten zeitgenössischen Stücken zu versehen. Das erklärt die Einfachheit der in ihnen angewandten Mittel.“⁽⁴⁾ In künstlerischer wie technischer Hinsicht ist das Werk zu einem Kompendium seiner Klaviermusik geworden. Sein Schreibstil reicht von der Pentatonik bis hin zur halbstufigen Bitonalität, von der zweistimmigen Homophonie bis zur raffinierten Polyphonie der komplizierten Imitationstechnik, von der Sechzehn-Takt-Periode einfacher, halber Noten bis hin zu den Stücken, die auf metrischen Modellen der Bulgarischen Rhythmen fassen. Darüber hinaus findet der Spieler ein umfangreiches spieltechnisches Vokabular in den Stücken für

das Spiel mit Legato, Staccato, Portato, in gebrochenen Akkorden, Terzen, Sexten, Doppelgriffen etc. Zweifellos würde eine Analyse jedes Stückes ein Lehrbuch der technischen Grundsätze der Musik unseres Jahrhunderts ergeben. Viele seiner Stücke rufen die Stimmung der Musik anderer Völker ins Gedächtnis: „Südslawisch“, „Siebenbürgisch“, „Russisch“, „Im Morgenland“, „Ungarisch“, „Auf der Insel Bali“, „Bulgarischer Rhythmus“

Über die „10 leichten Stücke“ schreibt Bartók: „Bei diesen Stücken hatte ich pädagogische Ziele vor Augen, nämlich, um den Schülern leichte zeitgenössische Musikstücke zur Verfügung zu stellen. Deshalb die in ihnen angewandten noch einfacheren Mittel.“^{s)}

II.

Die Klavierpädagogik nach dem zweiten Weltkrieg

In der Klavierpädagogik und der musikalischen Erziehung sind in Ungarn nach dem 2. Weltkrieg bemerkenswerte Umwandlungen zu verzeichnen. Zoltán Kodály's Ideen nehmen nicht nur Einfluss auf die Musikpädagogik, sondern auch auf den Instrumentalunterricht. Seine Vorschläge, beim Kind bereits im Kindergarten mit einer systematischen Schulung und Erziehung der musikalischen Fähigkeiten vor dem Erlernen eines Musikinstrumentes zu beginnen, wurden nun realisiert. Man führte die Musikvorschule ein und baute das Musikschulnetz aus, dessen Aufgabe es war, die Schüler - so weit es möglich war - nach einem Unterrichtsprogramm zu unterweisen. Es wurden zwei neue Klavierschulen publiziert, deren Lehrstoff sich aus pentatonischen Kinderliedern, Volksliedern und ungarischer Volksmusik zusammensetzte. Nach dem Beispiel Bartóks schrieben etwa zwanzig ungarische Komponisten leichte Klavierstücke für diese neuen Klavierschulen. Ausserdem erfuhr die Klavierliteratur in den Jahren zwischen 1948 - 1960 eine substanzvolle Komplettierung.

Drei weitere Komponisten möchte ich hier nennen, die sich in diesen Nachkriegsjahren hohe Verdienste im Musikleben und der Musikpädagogik Ungarns erworben haben: Franz Farkas (1905), Stephan Szelényi (1904 - 1972) und Paul Kadosa (1903 - 1983).

Farkas,^{v)} der von 1948 - 1975 Komposition an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest unterrichtete, war der Lehrer von Kurtág, Ligeti und Durkó u.a. Von seinen für die Jugend geschriebenen Klaviersüicken sind besonders die „Alte ungarische Tänze“ betitelten Stücke und seine Volksliedbearbeitungen bekannt.

Stephan Szelényi ^{v)} wurde in Komposition von Kodály und im Klavierspiel von Székely ausgebildet. Er schrieb ein Lehrbuch für Musiktheorie, eine Modulationslehre, eine Geschichte der ungarischen Musik und hat sich als Liszt-Forscher verdient gemacht. Ich möchte jetzt aus dem Werk ^{v)} „40 kleine Klavierstücke für Anfänger“, die er für die Musikschule geschrieben hat, spielen.

Paul Kadosa studierte wie Szelényi bei Kodály und Székely, war Mitglied der „Internationalen Gesellschaft Neuer Musik“ und ab 1948 bis zu seinem Tode Klavierprofessor an der Franz-Liszt-Akademie. Zu seinen Schülern zählen Andreas Schiff, Zoltán Kocsis, Desider Ránki u. a. Als Pianist und Lehrer hielt er die Propagierung der zeitgenössischen Musik für seine wichtigste Aufgabe. Sein Lehrprinzip: „Mein Verdienst ist lediglich, dass ich mich bemühe, die in meinen Schülern verborgene Begabung nicht zu verderben.“

Es wurde folgende Literatur vorgestellt:

Szelényi: „40 kleine Klavierstücke für Anfänger“

Kadosa: „24 leichte technische Studien (1965)“

Farkas: „Alte ungarische Tänze“

III.

Die Klavierpädagogik gegen Ende des 20. Jahrhunderts

Die Generation junger Komponisten der 60er Jahre bewirkte auch einen wesentlichen Wandel in der ungarischen Klavierpädagogik. Sie wandten sich von der Volkslied- und pentatonzentrischen Tonwelt der Nachkriegsjahre ab und bedienten sich der in Europa üblichen Kompositionstechniken. Dies hatte auch Auswirkungen auf die Klavierpädagogik; die Lehrer mussten sich mit den daraus resultierenden Ausdrucksmitteln und Notationsformen auseinandersetzen, wozu sie nicht immer bereit waren. So machte z. B. die ungewohnte Notierungsweise Schwierigkeiten, die zudem noch bei vielen Komponisten individuelle Varianten aufweist. Auch die ungebundene, den Taktstrich entbehrende Niederschrift verursachte anfangs rhythmische Schwierigkeiten. Dadurch fehlt die Grundeinheit der Zeitmessung und das visuelle Zeichen der metrischen Pulsierung, ohne die der Vortrag eines Stückes in lebendigem Rhythmus nicht möglich ist. Die Vorstellung der Zeitdauer der Töne und des Klanges auf dem Klavier ist ungeheuer wichtig, da wir wissen, dass der Ton akustisch er stirbt, wenn man - um einen musikalischen Vorgang zu verwirklichen - ihn psychisch nicht miterlebt. So wie ein Geiger einen Ton lang vibrieren lässt, muss der Pianist dasselbe in seiner Vorstellung tun. Die intuitive Einfühlung ist bei der heutigen Musik genau so wichtig, nur muss ihr eine grössere geistige Arbeit vorangehen.

Das Formen der musikalischen Gesten, die Fähigkeit, Stille zu schaffen, das weiche, unaufdringliche, lebendige Ertönenlassen der die klassischen Harmonien ablösenden Cluster, das Spielen in lebendigem, organischem Rhythmus... usw. sind Grundbedingungen für den Vortrag eines zeitgenössischen Stückes und auch das Anliegen der Komponisten. György Kurtág erklärt es am besten, was der lebendige, organische Rhythmus bedeutet: „... solange ein Ton noch einen Ausklang hat, ist es überflüssig, weiterzugehen. Ist er aber schon ausgeklungen, kann ich ihm darauf antworten. Wenn ich nämlich in der Musik etwas sage, muss ich auf irgendeine Weise darauf reagieren. Wenn ich es zulasse, dass das musikalische Material wirke, dann wird es sich irgendwie entfalten.“^{x)}

Aus diesem Bedürfnis, eine Verbindung mit dem musikalischen Klang herzustellen, wurde ein neuer „Mikrokosmos“ in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ins Leben gerufen, und zwar die aus vier Heften bestehenden „Spiele“ (1973 - 1976) von György Kurtág (geb. 1926). Die „Spiele“ begannen vor ungefähr 16 Jahren ihren Eroberungszug. Mich dünkt, als hätten 50 Jahre vergehen müssen, bevor wir uns die bereits schon am Jahrhundertanfang entdeckten, kinderpsychologischen Erkenntnisse zu eigen gemacht haben. Treffender kann die Grundidee und das Anliegen dieses Werkes nicht ausgedrückt werden als es der Komponist im Vorwort dieser Reihe formulierte: „Freude am Spiel, an der Bewegung - mutiges, rasches Durchlaufen der ganzen Klaviatur gleich am Anfang des Klavierlernens, ohne umständliches Herumsuchen der Töne, ohne Abzählen der Rhythmen - solch eine, anfangs noch unbestimmte Vorstellung brachte diese Sammlung zustande.“ Worin sich dieses Werk grundsätzlich von der traditionellen Klavierliteratur unterscheidet, ist also, dass am Anfang des Klavierlernens die letzte, auskristallisierte Form des Stückes nicht angegeben

wird, und man von nur beiläufig notierten, ungefahren Tonhöhen ausgeht. Die Zufälligkeit ist erlaubt, der Verfasser bietet die Möglichkeit an, sich nicht hemmen zu lassen. Mit den beiläufig angegebenen Tonhöhen kann man die ganze Klaviatur in Besitz nehmen.

The image shows two pages of musical notation for the piece "Virág az ember..." (Flowers We Are, Frail Flowers...).
 Page A (left) is titled "Virág az ember... (1a)" and contains three lines of lyrics: "Blumen die Menschen, nur Blumen... (1a)", "Flowers We Are, Frail Flowers... (1a)", and "Virág az ember... (1a)". The notation consists of a piano part with approximate pitch contours indicated by dashed lines and dots. Dynamics include "pppp" and "(con Piel)".
 Page B (right) is titled "Virág az ember... (1b)" and contains the same three lines of lyrics. The notation is more detailed, showing specific notes and dynamics like "(con Piel)".

Die im ersten Heft auf der linken Seite der Notenblätter in nur ungefähr angegebenen Tonhöhen notierten Tonbilder werden mit der auf der rechten Seite befindlichen traditionellen, genauen Niederschrift ergänzt. Mich überwältigt es immer wieder zu sehen, wie es Kurtág gelingt, die Kinder zu befähigen, dem Klavier Töne zu entlocken, sie zu gestalten und so zu einem Teil ihrer eigenen Welt werden zu lassen. Dies kann bereits im allerersten Anfang erfolgen, mit der Handfläche, dem Unterarm, mit Clustern etc. Kurtág verlangt schon von den Vorschulkindern, beim Spielen der Stücke mit Leib und Seele schöpferisch mitzuwirken.

Zwischen 1974 - 1978 entstand noch eine weitere, ebenfalls aus vier Heften bestehende Reihe mit dem Titel „Notizblätter“ von Josef Soproni (geb. 1930). Bei der Publikation handelt es sich nicht um einen Klavierlehrgang; der Wunsch des Verfassers ist eher, ein ABC der neuen europäischen Kompositionstechniken zu vermitteln. Wir können in diesen Stücken die Modelle des musikalischen Denkens des 20. Jahrhunderts kennenlernen.

Folgende Stücke wurden vorgestellt:

1. *Cluster*
2. *In Wolken gehüllte, improvisative Tonkulissen. Die Glockentöne werden in der Zeitfolge ausgelöscht... musikalische Aufgabe. Stabiles Akkordmodell.*
3. *Polyphone Reflexion*
4. *Ein Akkordmodell, das das Material mit erregender Rhythmik in Bewegung setzt.*
5. *Ruhe und Bewegung*
6. *Im rezitativischem Charakter*
7. *Ruhe und Bewegung, Akkordmodell*
8. *Düsteres Herbstbild*
9. *Akkordmodell*

Aus den vielen, für Klavier geschriebenen Stücken von Josef Sári (geb. 1943) möchte ich jetzt eines der beliebtesten Hefte vorstellen: „Schritt für Schritt... für Klavier zu 4 Händen“. Dazu Sári: „In den ersten zehn Stücken fehlen die dynamischen Anweisungen absichtlich. Dadurch wollte ich die Schüler dazu anleiten, auf Grund des Titels bzw. des Charakters der Stücke selbst die Entscheidungen hinsichtlich der Lautstärke zu treffen.“ Diese Stücke sind wesentlich darauf ausgerichtet, die Gefühlswelt und Phantasie der Kinder zu entfalten. Die Stimmen sind sowohl räumlich als auch akustisch so angelegt und aufeinander abgestimmt, dass man nicht erkennt, welcher Spieler die einander so naheliegenden Töne anspielt. Auch die schwerere Partie geht dem Kind ins Ohr und setzt sich dort als Erlebnis fest. Es muss auch die in der Begleitung gespielten Töne der Melodiefortsetzung gut kennen, sonst kann es seine Partie musikalisch nicht ausführen.

Abschliessend möchte ich aus der im Druck noch nicht erschienenen Reihe „Die Geschichte der Kugel“ von Zsolt Durkó (geb. 1934) einige Stücke vortragen. Dieses Werk erhielt erst 1991 seine endgültige Form. Es besteht aus fünf Bänden mit 60 Stücken. Diese bilden eine einzige grosse, aber durch die verschiedenen Stücke bedingten Pausen voneinander getrennte Form. Das musikalische Geschehen in den Stücken - die Verkürzungen und Vergrösserungen - sollen das Gefühl erwecken, als wären sie auf einer Kugelschale verteilt angeordnet. Der ungemein mannigfaltige Charakter der Stücke dient dazu, das Erlebnis mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen. Durkó's Idee ist es, die musikalischen Vorgänge in ein anderes Klanggewand - nämlich kammermusikalisch instrumentiert - zu versetzen.“... so würde die Form nie zur Vollendung kommen, sondern würde unversehens in eine andere übergehen. Nach dieser Instrumentation würde sie mit doppeltem Streichorchester, mit vier Trompeten weitergehen. So käme eine offene musikalische Struktur zustande“, d. h., die eine Variante würde sich - so die Meinung des Komponisten ohne Doppelstrich in eine andere umgestalten.^{zs)}

IV.

Die heutigen 25- bis 30jährigen Komponisten

Zur Vervollständigung des Themas möchte ich Ihnen noch kurz die Meinung der heute 25- bis 30jährigen ungarischen Komponisten über die Musik des 20. Jahrhunderts mitteilen. Vor einigen Monaten ist bei uns eine neue Klavierschule erschienen. Die darin enthaltenen Klavierstücke haben drei junge Komponisten verfasst. Ich habe mit zweien gesprochen. Der eine, D. L., erklärte mir, dass ihm vieles in der Musik dieses Jahrhunderts gefällt, er aber doch seinen eigenen Weg zu gehen wünscht. „Ich bin ein fideler, ausgeglichener Mensch“, sagte er, „nach der Meinung vieler hört man das aus meinen Stücken heraus. Ich tauche mich gern und viel in die Musik der verschiedenen Richtungen

ein, und so gelangt vieles in meinen Blutkreislauf hinein, das ich sozusagen »kombiniere«. Was ich aber von der Musik der Vergangenheit in mir aufgenommen habe, ist unwillkürlich und nicht bewusst geschehen. Ohne mich analysieren zu wollen, will ich gestehen, und das ist vielleicht auch aus meiner Musik zu ersehen, dass ich gute Jazzmusik liebe und auch Bartóks Musik mir vor allem des Rhythmus wegen gefällt. Was die Polyphonie anbelangt - nun, mir steht das Fugato näher als die Fuge, vielleicht weil es nicht so streng ist. Ich vertraue darauf, dass alles was ich selbst bin, in meiner Musik zum Ausdruck kommt. Über ihren Wert wird dann die Zeit urteilen.“

Der Andere, B. K., sagte: „Ich würde mich zu jenen zählen, die nicht erneuern und auch die Sammlung der musikalischen Mittel nicht vermehren wollen, sondern die ihre Musik mit menschlichem Inhalt zu füllen vorhaben. Ich leide darunter, dass - meiner Ansicht nach - diese Mittel für mich nicht ausreichen. Ich mag es nicht, wenn traditionelle Musikinstrumente nicht bestimmungsgemäss gebraucht werden und dulde auch das des leeren Experimentierens wegen zusammengebrachte elektronische Klangbild nicht. Dabei leide ich darunter, dass das, was ich mache, konservativ ist. Ich ziehe eine strenge Grenze zwischen dem, was ich vom musikpädagogischen Standpunkt aus komponiere und was ich sonst schreibe, in dem Sinne, dass mich beim Schreiben der Musikstücke für die Klavierschule weder Kompositionsregeln, noch mein eigener Stil beeinflussen. Was ich dort schrieb, weicht weit ab von meinen Prinzipien als Komponist. Die Stücke enthalten Volksmusik, Diatonie und in mannigfaltigem Stil Geschriebenes. Sie sind meinen pädagogischen Erfahrungen entnommen, die ich, wohl nicht auf dem Gebiet der Musiklehre - da ich mich ja bisher als Klavierlehrer nicht betätigt habe -, sondern durch den Umgang mit Kindern gewann, als ich ihre Gefühle und Weltanschauung kennenlernte. Ich habe gern an den für die Klavierschule geschriebenen Stücken gearbeitet, weil ich das Gefühl hatte, dass auch die Kinder sie gerne spielen werden, da sie ein Stück ihrer Welt sind und sie diese also verstehen und geniessen werden.“

Es mag sein, dass das was ich jetzt sagen werde - destruktiv klingt, aber heutzutage fange ich an mehr und mehr zu spüren, dass die Ausdrucksmittel der Musik, die wir hier an der Akademie lernen, zu akademisch, also für uns nicht mehr brauchbar sind. Darunter verstehe ich die Arbeiten der heute 50 - 60 Jahre zählenden Generation. Beim Anhören der Werke der heute Vierzigjährigen aber, fühle ich einen völligen Zeitverlust. Ich finde sie ziel- und zwecklos, es ist, als ob in diesen Kompositionen der Reichtum an funkensprühenden Ausdrucksmitteln das Bestimmende wäre, was an und für sich ja gut sein kann, aber weitaus nicht genug, um das vollkommen wiederzugeben, wozu die Musik berufen ist. Eine andere Richtung vertritt die emotionelle Musik, bei der die Komponisten nicht davor zurückschrecken, längst überholte, schon oft gehörte Dinge aufzutischen. Meines Erachtens ist die Zeit der Aleatorik und Chromatik, ja sogar die der Zwölftonmusik, abgelaufen. Sie wurden von vielen Komponisten angewendet und haben ihre Aufgaben schon erfüllt...“

Hatte M. Browning recht, wenn er sagt?:

„Music's throne
seats somebody whom somebody unseats.
And whom in turn - by who knows what new feats
Of strength - shall somebody as sure push down...“ (1887)^{y)}

(Hoch auf dem Throne der Musik - so sagt der Dichter - herrscht jemand, den gar bald ein Anderer ersetzt. Und dieser Andere wird, wer weiss mit welchen Mitteln, ganz sicherlich vom nächsten Anderen versetzt...)

Literaturhinweise

- a) Franz Liszt als Lehrer - Tagebuchblätter von Auguste Boissier. Paul Zsolnay Verlag, 1930.
- b) Liszt: Technische Studien für Klavier - Edition Musica Budapest, 1983.
- c) Veszprémi Lili: Zongoraoktatásunk története (Die Geschichte unseres Klavierunterrichts) Zeneműkiadó Budapest S. 95.
- d) Manuskript - Goethe und Schiller Archiv, Weimar, siehe b) S. 2.
- e) Thomán: Die Technik des Klavierspielens
- f) Bartók Béla Thománról: közli Tóth Aladár, Zenei Szemle 1927.1.sz. (Béla Bartók über Thomán, von Aladár Tóth mitgeteilt)
- g) M. Varró: Der lebendige Klavierunterricht - Simrock, Hamburg 195B, S. 60.
- h) Dohnányi: Tägliche Fingerübungen - Edition Musica Budapest, 1959.
- i) Vázsonyi: Dohnányi Ernő - Zeneműkiadó, 1971.
- j) Bónis: Így láttuk Bartókot - Zeneműkiadó, 1980, S. 144.
- k) Székely Júlia: Bartók Tanár úr (Béla Bartók der Professor) - Dunántúli Magvető, 1957.
- l) Dr. Gombosi Ottó: A gyermekek kompozíciói és az elemi tananyag - (Die Kompositionen der Kinder und der elementare Lehrstoff) Crescendo, 1926, S.16.
- m) Popper Irma: Babonák az akusztikus tanítás körül (Aberglaube betreffs des akustischen Unterrichts) Crescendo, 1926/2.
- n) Varró: L'enseignement vivant du piano (Der lebendige Klavierunterricht)
- „Két világrész tanára“ - Zeneműkiadó, 1991, S. 364.
- o) Varró: Der lebendige Klavierunterricht - Simrock, S. 3. – 38.
- p) Varró: Dynamic Piano Playing – „Két világrész tanára“ S. 508.
- r) Varró: Der lebendige Klavierunterricht - Simrock, S. 199 - 282
- s) Tallián Tibor: Bartók Béla írásai/ I. (Die Schriften Béla Bartóks) I. Zeneműkiadó 1989.
- t) Somfai: Tíz könnyű zongoradarab - rádióelőadás (Zehn leichte Klavierstücke - Radiosendung: L. Somfai), 1989.
- u) Tallián: Bartók Béla írásai/I S. 83.
- v) Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon (Musiklexikon) - Zeneműkiadó, 1979.
- x) Lukács Antal: A mai magyar zeneszerzés... (Die ungarischen Musikkompositionen von heute ...) Parlando 1989/4, S. 18.
- y) Robert Browning: „Parleyings with Charles Avison“ zitiert von M. Varró, „Két világrész tanára“ S. 465.
- z) Breuer János: Tizenhárom óra Kadosa Pállal (Dreizehn Stunden mit P. Kadosa), Zeneműkiadó Budapest 1978, S. 128.
- zs) Parlando, 1990, 12. XXXII./ S. 8.

Mariann Ábrahám

