

## Über ein Prélude von Sergej Rachmaninow

Bach hat angefangen!

Als er mit den beiden Bänden des Wohltemperierten Klaviers das Neuland beschrift, Präludien und Fugen in sämtlichen Dur- und Molltonarten zu komponieren, legte er den Grundstein für ähnlich enzyklopädisch ambitionierte Projekte nachfolgender Komponisten und positionierte die Messlatte hoch. Zwar geriet die Fuge, die bei Bach noch unmittelbar an das Präludium gekoppelt war, modebedingt bald aus dem Fokus des schöpferischen Interesses – das Präludium wurde als Gattung verselbständigt und diente bald nicht mehr zwingend dem musikalischen Vorbereiten eines zweiten Stückes – doch eröffnete Bach mit seinen beiden Zyklen eine andauernde Gattungstradition der Klaviermusik, und es wäre zweifelsohne grob ungerecht, wollte man die Präludien des Wohltemperierten Klaviers tatsächlich nur als untergeordnetes Beiwerk zur Fuge sehen, als ein aus improvisatorischer Praxis resultierendes Vorbereiten einer ihnen nachfolgenden Hauptsache. Gerade durch die Vielfalt von Formideen, Kompositionstechniken und Gefühlsregungen, die sich in Bachs Präludien zeigen, erweist sich nicht nur seine Sorgfalt, sondern auch die Fähigkeit, oftmals abstrakte kompositorische Aufgaben mit Leben, Sinn, Weisheit und Menschlichkeit zu füllen, da in den Stücken des Wohltemperierten Klaviers sich sowohl unterschiedlichste kompositions- sowie spieltechnische Ansätze ausgetüfelt finden lassen, als auch die verschiedensten Lebenssituationen musikalisch dargestellt zu sein scheinen. Wir erleben schon in den Präludien alle möglichen Arten der menschlichen Empfindungen, und eben diese Ernsthaftigkeit, mit der Bach diese Gattung mit Eigenleben füllt, sie aus der dienenden Funktion befreit, ist die Grundlage für eben jenes Eigenleben, welches sie später in den großen Prélude-Zyklen von Chopin, Rachmaninow oder Debussy entwickelt. Bei Schostakowitsch, Paul Hindemith oder Krzysztof Meyer gesellt sich allerdings wieder, bewusst am Beispiel des Wohltemperierten Klaviers anknüpfend, die Fuge dazu. Aber auch in diesen Zyklen präsentiert sich das Präludium als Kompendium des Nachdenkens über Tonartencharakteristiken, instrumentenspezifische Spieltechniken, kompositorische Probleme und Darstellung unterschiedlichster Seelenzustände.

Das Präludium oder Prélude ist also seit Bach nicht mehr (nur) Vorspiel zu einer anderen musikalischen Form, sondern als Charakterstudie Spiegel menschlicher Lebenserfahrung.

Ich möchte hier beispielhaft das Prélude Ges-Dur, op. 23 Nr. 10 von Sergej Rachmaninow näher analytisch beleuchten und zeigen, wie in dieser Gattung kompositorische Idee, strukturelle Disposition, instrumentaltechnische Überlegungen und semantischer Gehalt ineinander greifen.

Zwar sind die 24 Préludes Rachmaninows nicht ursprünglich als ein Zyklus entstanden – das berühmte erste Prélude Cis-Moll schrieb der 19-jährige Komponist als Einzelwerk op. 3 Nr. 2, dann folgte nach einer kompositorischen Krise, die aus dem Misserfolg seiner ersten Sinfonie resultierte, quasi als Heilung dieser schöpferischen Wunde u. a. die Sammlung der zehn Préludes op. 23, und schließlich zur Vervollständigung die dreizehn Stücke des op. 32 – doch weisen die Préludes in der Gesamtschau durch die dramaturgisch durchdachte Aufeinanderfolge der unterschiedlichen Charaktere, durch gelegentliche motivische Querverweise (man beachte beispielsweise das Motiv des *Siciliano-Rhythmus*’, welches mehrere Préludes miteinander verbindet, auch wenn seine Verwendung verschiedene Charaktere hervorbringt) sowie durch immer wieder intelligente Reihung der Tonarten eine zyklische Anlage auf (das schicksalhafte Cis-Moll des ersten Préludes wird am Ende in ein triumphales und vor Selbstbewusstsein strotzendes Des-Dur gewendet; immer wieder sind Dur- und Moll-Vertreter desselben Grundtons, Quintverhältnisse oder parallele Tonarten miteinander gekoppelt). Das Ges-Dur Prélude nun schließt die Sammlung op. 23 ab – charakterlich auf das vorausgehende vir-

tuose, verbohrt etüdenhafte Prélude in Es-Moll sanft verinnerlicht reagierend – bevor mit dem folgenden C-Dur-Stück in tonartlichem und wesenhaftem Kontrast das Opus 32 eröffnet wird. Zwar weist op. 23 Nr. 10 durchaus einige spieltechnische Kniffligkeiten auf (dazu weiter unten mehr), doch erkennt man in diesem Stück, dass es Rachmaninow nie um die bloße Zurschaustellung inhaltsleerer Virtuosität geht (noch deutlicher wird dies beim technisch ganz einfachen und sehr „zart-naiven“ Prélude H-Dur op. 32 Nr. 11). Die Klaviertechnik ist nicht Selbstzweck, sie wird oft zum Stimulus für die strukturelle Erfindung. Inhalt und kompositorische Integrität stehen darüber hinaus im Vordergrund!

Rachmaninow wird ja gerne nachgesagt, er sei ein besserer Filmkomponist gewesen, der sich oft gefährlich nah an den Grenzen zum Kitsch bewegte. Vielleicht lässt sich dieser Vorwurf tatsächlich auf einzelne seiner Werke beziehen, doch scheint er mir bei den Préludes gerade nicht zu greifen, denn ich denke, die Sorgfalt, mit der Rachmaninow die Schönheit seiner melodischen Einfälle (gerade auch in diesem Prélude) in strukturelle Vielschichtigkeit einzuarbeiten versteht, ist Garant dafür, dass man in diesen Strukturen immer neue Details und Zusammenhänge zu Tage fördern kann, dass also immer ein Rest von Unergründlichkeit und Unerklärbarkeit übrig bleibt, der sich dem zu schnellen und oberflächlichen Verstehen verweigert und so eine Vielzahl von Deutungen zulässt, welche letztendlich ein Werk von Qualität, Geschmack und Können auszeichnen und es der Sphäre des Kunsthandwerks oder des Kitsches entheben. Nicht zuletzt sei darauf verwiesen, wie wenig sich Rachmaninow als Pianist selbst allzu sentimentale, weichzeichnende Freiheiten erlaubte, wie viel Wert er auf ein klares, strukturell bewusstes und analytisches Spiel legte. Das merkt man auch kompositorisch seinen besten Klavierwerken, nicht zuletzt den Préludes, an.

Analyse kann sich aus verschiedenen Perspektiven ihrem Objekt nähern, kann Vorgefundenes beschreiben, um sich dann die Frage der Deutung zu stellen; oder man hat bereits eine klangliche Vorstellung, ein inneres Bild oder eine Ahnung vom Sinn einer Komposition und versucht, dies anhand einer tiefer gehenden Analyse zu verfolgen, zu vertiefen, ins Bewusstsein zu bringen oder auch zu verwerfen. Im Falle dieses Préludes, welches ich immer wieder spiele und übe, erwuchs in mir beim Spielen das Gefühl, es verlange von mir eine bestimmte Art der Interpretation. Diese ist dadurch geprägt, dass ich fortwährend das Bedürfnis habe, die dritte Zählzeit vieler Takte zu dehnen. Der  $\frac{3}{4}$  Takt weist hier in meinem Empfinden ein inneres Spannungsverhältnis auf, das den üblichen Betonungsverhältnissen einer traditionellen Takt-hierarchie entgegenläuft. Die Schwerpunkte liegen sehr häufig auf der Drei, und das von Anfang an und in einer Weise, dass man gar nicht so gerne zur Eins des folgenden Taktes weiter schreiten möchte. Bei genauerer Betrachtung stellt man fest, dass hierfür die rechte Hand verantwortlich zu machen ist, denn die Kantilene der linken Hand scheint isoliert betrachtet in ihrer klaren Auftaktigkeit selbstverständliche Verhältnisse innerhalb eines  $\frac{3}{4}$  Taktes zu bestätigen. Mehr noch: sie ist in ihrer periodischen Regelmäßigkeit – zwei mal vier Takte mit einem halbschlüssigen Vordersatz und einem zur fünften Stufe modulierenden Nachsatz geradezu klassisch zu nennen (wobei, wenn man schon von Periodizität spricht, sowohl Vordersatz als auch Nachsatz in sich wiederum eine für den Satz typische Takt- und Motivaufteilung aufweisen, also Phrase, Phrasenwiederholung, Entwicklung mit Kadenzierung im Verhältnis 1 + 1 + 2). (NB 1)

Aber wie verhält sich die rechte Hand dazu? Sie ist schließlich die erste Äußerung des Stückes, beansprucht daher ein Wahrnehmungsvorrecht. Wenn man diese Figur lediglich hört – homophoner Akkordsatz eines repetierten Ges-Dur-Akkordes, dessen untere Stimme vom Ton *des'* im Tetrachord zum *ges'* hochsteigt, dabei das *f'*, also den Leitton, wiederholt und dadurch das Gefühl eines Vorhaltes zum Grundton aufkommen lässt – dann vermutet man, die Noten nicht kennend, drei Achtel Auftakt zu einer Eins, welche durch den Vorhalt gewichtet und definiert wird (NB 2).



Unterstützt wird diese Vermutung natürlich ganz konkret durch das Crescendo zum Vorhalt hin und das Diminuendo bei seiner Auflösung, außerdem dadurch, dass dieser wiederholte Ges-Dur-Akkord zunächst in einer instabilen Form als Quartsextakkord beginnt, um dann auf der vermeintlichen, durch den Vorhalt beschwerten Eins in die Grundstellung eines Ges-Dur-Dreiklangs zu münden. Der aufsteigende Tetrachord *des-ges* impliziert eine latente aber nicht ausgesprochene Akkordfolge Dominante-Tonika. Dieses sanfte An- und Abspannen ermöglicht ein ruhiges Atmen, wodurch der  $\frac{3}{4}$  Takt in zwei gleich lange Hälften geteilt wird: je drei Achtel einatmender Auftakt, je drei Achtel (ein Achtel + 1 Viertel) ausatmender Abtakt. Dieses Modell kennt man beispielsweise vom zweiten Satz der Klaviersonate C-Dur KV 330 von W. A. Mozart, wo das Atmen für einen klassisch ausgewogenen, entspannt pulsierenden Charakter sorgt (NB 3).

**Andante cantabile**

Aber der Blick in die Noten zeigt, dass dieses Ziel der Bewegung, dieser Schwerpunkt gar nicht eine Eins ist, sondern der dritte Schlag des Taktes, also derjenige, der im Dreivierteltakt für gewöhnlich der leichteste ist (wenn es sich nicht um eine Mazurka handelt). Diese Verschiebung scheint mir aber bedeutsam, was besonders dann zum Tragen kommt, wenn die linke Hand mit der Kantilene einsetzt (in Tenorlage wie ein Cello): Da, wo in der rechten Hand der Vorhalt *f-ges* in die Grundstellung von Ges-Dur mündet, setzt jene mit einem *des'* ein, ergänzt also die rechte Hand wieder zu einem Quartsextakkord, dem etwas Schwebendes eignet, zumal keine Auflösung im Sinne eines Dominantquartsextvorhaltes folgt, sondern die Melodie einfach im Quintfall zum *ges* auf die Eins des nächsten Taktes hinunter sinkt.

Ich möchte bewusst nicht *hinunter fällt* schreiben, denn der schwebende Charakter dieses Quartsext-Akkordes auf die Drei scheint den freien Fall zu bremsen, der Melodie Flügel zu verleihen, da alles Gewicht schon hier auf ihr liegt, die nachfolgende Eins aber völlig entlastet scheint. Dadurch wird der Melodie, die für sich genommen durch ihre Auftaktigkeit sehr zielstrebig wäre, ihr Ziel genommen. Es scheint, als wäre es gar nicht nötig, die Eins zu erreichen, als würde mehr Wert auf das unterwegs Sein als auf das Ankommen gelegt (NB 4).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of five measures. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a melodic line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system also consists of five measures, continuing the piece. The right hand continues with chords, and the left hand continues with the melodic line. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo).

Ich habe also durch diese Beobachtung das Gefühl gewonnen, dieses Prélude wolle sich dem zielstrebigem Vorwärtsgehen, welches Musik ja sein kann, entziehen, wolle den Zeitfluss ein wenig anhalten, einfrieren. Diesem Gefühl dient m. E. auch, dass die erste andere Harmonie, die sich zum Ges-Dur dazugesellt, das terzverwandte B-Moll ist (T. 4). Die plagale Klangverbindung des Terzstiegs besitzt keinen funktionalen Zwang, keine Folgerichtigkeit wie ein Terz- oder Quintfall. Auch so äußert sich Schweben. Durch das B-Moll wird beispielsweise auch zugelassen, dass der melodische Sextfall vom *des'* zum *f* nicht dominantisch in den Leitton führt, welcher sich streng genommen nach oben ins *ges* auflösen müsste. Das *f* ist hier die Quinte von B-Moll und kann nach unten ins *es* weiter gehen, verliert seine zwingende Richtung (auch wenn die rechte Hand dazu wieder mit dem Ges-Dur-Quartsextakkord beginnt).

Aber das Prélude ist absolut nicht frei von zielgerichteten Entwicklungen. Vielleicht kann man sagen, dass sich nach diesem Beginn, der nicht zielstrebig sein will, Entwicklungen hindrängen in den Moment, worin man so gerne verharren möchte.

Musiktheoretisch trocken ausgedrückt, folgt nun den ersten periodischen acht Takten eine Sequenz aus zwei mal vier Takten, die jeweils in einem Quintfall und einer Dominant-Tonika-Verbindung gipfeln. Nach der Vermollung der Dominante Des-Dur, mit der diese acht Takte beginnen, und wodurch dieses Des-Moll einen subdominantischen Charakter erhält, führt ein Es-Dur-Septakkord nach As-Moll. Das Ganze wird eine Stufe tiefer sequenzierend wiederholt und endet in Ges-Dur. Zugrunde liegt also eine klassische VI-II / V-I Sequenz, motivisch wie die Periode der ersten acht Takte in die Taktlängen 1 + 1 + 2 aufgeteilt und klar die Melodik des Beginns aufgreifend und weiterentwickelnd (wobei die Entwicklung wieder in der Tonika Ges-Dur endet, während die Periode ja in die fünfte Stufe modulierte. Darin liegt eine gewisse – wohl aber nicht überzubewertende – Paradoxie, dass die geschlossene Form der Periode hier harmonisch öffnet, die thematisch öffnende Form der Sequenz aber einen harmonischen Schluss herbeiführt). Auch in anderer Hinsicht, beginnt das Prélude, sich zu entwickeln: Zu Beginn fanden wir eine relativ klare Trennung zwischen Melodie und harmonischer Begleitschicht. Dass in dieser schon melodisches Potential steckte (durch den aufsteigenden Tetrachord) provoziert vermutlich die sich nun zur „Cellokantilene“ dazugesellende „Violinstimme“, welche sich ab Takt 12 mit Auftakt aus der begleitenden Funktion der

rechten Hand herauslöst und in ein frei imitatorisches oder kanonisierendes Spiel mit der Hauptstimme begibt (NB 5).

Dies ist das Signal für ein kontinuierlich sich ausdifferenzierendes Satzgeflecht, das die anfängliche Homophonie zur komplexen Polyphonie aufbricht, den Satz quasi verflüssigt. Ein wenig vorweggreifend seien hierzu die weiteren Stationen benannt: Ab Takt 35 mit Auftakt werden drei selbständige Stimmen polyphon geführt: Wieder ist die (reprisenhafte?) Cellokantilene das Fundament, die zu Beginn im Akkordsatz aufgehende Melodiebewegung (Tetrachord) hat sich verselbständigt, im Diskant wird die frei imitierende Violinstimme von Takt 12 ff als kontrapunktische Gegenstimme weiterentwickelt und zum bislang höchsten Ton des Stückes –  $b''$  – geführt (T. 41). Dazu gesellen sich noch Rudimente der anfangs 3-4 stimmigen Akkordbegleitung (NB 6).

Den polyphonen Höhepunkt (und den somit anspruchsvollsten klaviertechnischen Teil) finden wir von Takt 49 mit Auftakt bis Takt 56, bei dem keine Stimme mehr eine rein akkordische Begleitfunktion übernimmt. Besonders kunstvoll ist die kontrapunktische Mittelstimme in

Oktaven (raffiniert auf beide Hände verteilt), welche eine expressive Seufzerkette aus Achtelnoten in den Satz hineinwebt (NB 7).

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a complex texture with eighth-note patterns and triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) across both staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes, while the lower staff provides a rhythmic and harmonic accompaniment.

So vollgriffig und klanglich ausgeweitet diese Passage als pianistischer Höhepunkt allerdings auch sein mag, dynamisch ist sie wieder ins Piano zurückgenommen. Damit ist der Höhepunkt der Steigerung in Hinsicht auf den kontrapunktischen Polyphonisierungsgrad gleichzeitig wieder ein Schritt zurück. Das Ziel soll wohl nicht mit dem Holzhammer eingebläut werden, sondern es wird wieder ein wenig ausgebremst. Diese Momente des Ausbremsens gibt es immer wieder: Sie waren für die Anfangstakte charakteristisch, wo der allzu ungehinderte Zug von der Drei auf die Eins des nächsten Taktes unterbunden werden soll. Besonders deutlich wird dies aber auch in den Takten 19 (mit Auftakt) ff, denn hier ist eine klassische Steigerung auskomponiert, deren traditionelle Mittel zur Spannungssteigerung (steigende Chromatik in der Unterstimme der latent zweistimmigen Melodie, Entwicklung des Tonraums aus der Tiefe in höhere Lagen, Abspaltungstechniken, Verkürzung der Motivlängen, Hemiolen als größter Moment der Verdichtung in den Takten 26/27, Steigerung der Dynamik und des Grundtempos) eigentlich klar auf das Erreichen eines bestimmten Zieles hinarbeiten (NB 8).

*poco a poco accelerando*

The image shows a musical score for a bass line in 3/4 time. The key signature has three flats. The score includes several performance instructions and annotations:
 

- poco a poco cresc.* at the beginning.
- Ges-Dur Dreiklang (sorgt noch für Stabilität)** above the first few notes.
- jetzt auch oben Chromatik** above the later notes.
- Chromatik** below the first few notes.
- Bremse Chromatik oben hört auf** above the final notes.
- rit.** (ritardando) markings above the final notes.
- Hemiolen!** below a group of notes.
- ff** (fortissimo) dynamic marking.
- 3** (triplets) below the final notes.
- Tempo I** above the first few notes.
- rit.** and **a tempo** markings above the final notes.
- Below the staff, there are fingering numbers:  $\begin{matrix} 6 \\ D^4 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4 \\ D^2 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} 6 \\ 3 \\ T \end{matrix}$ .

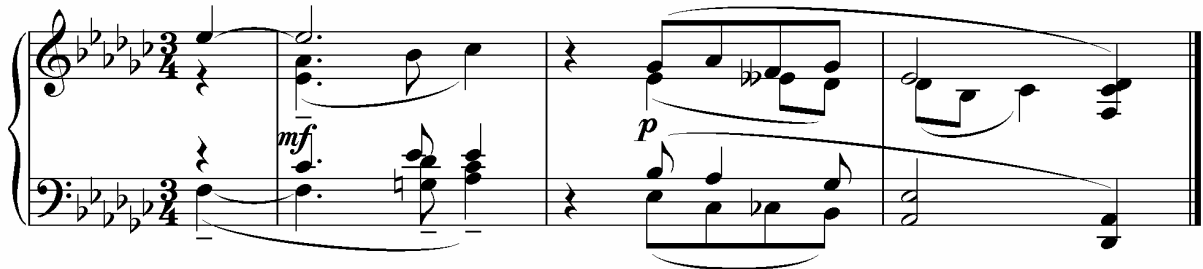
Doch der Takt 30 bremst mit einem Ritardando das Tempo und mündet beim Tempo I (eigentlich ein untrügliches Zeichen für das angekommen Sein) in einem fast vier Takte prolongierten Dominantquartsextvorhalt, der natürlich auch noch nicht wirklich am Ziel ist, denn er bedarf der Auflösung. Das eigentliche, das Erreichen des Ges-Dur im Takt 35, kommt, wo die Steigerung längst wieder abgebrochen wurde. Und: Vor der Steigerung wurde Ges-Dur kadenziiert, die Steigerung selbst führt letztlich – zu nichts anderem als wieder Ges-Dur? Die Entwicklung verläuft so etwas ins Leere, und der Dominantquartsextvorhalt, der als Bremse für die Steigerung wirkt, scheint wieder sagen zu wollen: Warum denn überhaupt irgendwo ankommen? Das Schweben im Nirgendwo ist doch viel schöner!

Ich greife nochmals das Fragezeichen auf, welches ich oben hinter das Wort *reprisehaft* gesetzt hatte. Kann man den Moment Takt 35 als Reprise bezeichnen? Liegt hier die Wiederaufnahme eines A-Teiles innerhalb einer ABA-Form vor? Mir fehlt für ein B ein Moment des Abgesetztseins, des dezidiert Anderen, das sich nach vorne und hinten unterscheidet. Am ehesten mag man dies vielleicht noch im Moment des Steigerns erkennen, doch liegen die Wurzeln der Entwicklung bereits in den ersten Takten enthalten. Auch bringt die Entwicklung nichts Neues, sondern arbeitet mit dem bekannten Material, führt wieder zu Punkten zurück, die eigentlich hinter sich gebracht wurden. Auch dies scheint mir dafür zu sprechen, dass dieses Prélude eigentlich in einem Zwischenbereich verharren, gar nicht vorwärts- oder gar ankommen will. Also wurde der A-Teil gar nicht eigentlich verlassen, nur innerlich bewegt. Er kann so gesehen gar nicht als Reprise zurückkehren. Man kann hinsichtlich der Binnengliederung der Phrasen auch zu einem anderen Schluss kommen als die vorher konstatierte Aufeinanderfolge einer achttaktigen Periode, einer achttaktigen Sequenz und der anschließenden entwickelnden Abspaltung. Bezogen auf die klassischen Formkategorien Periode und Satz ist es durchaus auch möglich, die Takte 3-6 als Phrase, die Takte 7-10 als intensivierende Phrasenwiederholung eines Satzes zu sehen, dessen Motivik nun in der Sequenz zunächst in 2 weiteren Viertaktern weiterentwickelt wird, um schließlich in den Takten 19-34 weiter in seine Bestandteile aufgespalten zu werden. So gesehen kann man die gesamte Strecke bis Takt 34 als einen großen Satz betrachten, der nicht zur dreiteiligen Liedform taugt. Folgt man dieser Deutung, kommt man wieder zu dem Schluss, dass die gesamte Entwicklung letztlich zu nichts Neuem führt, keinen Übergang schafft, sondern bei sich selbst bleibt um des unterwegs Seins willen.

Zwei Dinge scheinen mir noch erwähnenswert: Zum einen wächst im Lauf des Stückes die Schwere von Vorhalten, ihre bittersüße Seufzerqualität: Zu Beginn sind sie noch in die Klangfläche des repetierten Ges-Dur eingebettet, werden dann aber allmählich komplexer, mehrstimmiger (Takte 14 und 18 etwa), nehmen in den Takten 41 bis 43 den ganzen Satz kontrapunktisch anspruchsvoll in Beschlag (NB 9) und machen sich dann mit jener bereits erwähnten Mittelstimme ab Takt 49 wieder ganz leicht und biegsam.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. Dynamic markings are placed below the notes: *f* (forte) at the start of the first system, *dim.* (diminuendo) in the second measure of the first system, *p* (piano) at the start of the second system, *mf* (mezzo-forte) in the second measure of the second system, *dim.* in the fourth measure of the second system, and *p* at the end of the second system. Phrasing slurs are placed over the notes in measures 1, 2, 5, 6, 7, and 8. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Zum anderen sind noch die Takte 44 bis 46 wichtig, in denen die Bewegung, die ja ohnehin eine eher in sich kreisende ist, für einen kurzen Moment fast zum Erliegen kommt (Takt 44 wirkt mit seinem plötzlich homophonen Satz und dem Ausweichen zur II. Stufe gleichsam wie ein bittendes Fragezeichen (NB 10).



Wenn ich das Prélude spiele, dehnt sich in meinem Empfinden die Viertel Generalpause unendlich lang und wendet den Blick ins Innere des Stückes oder des Interpreten. Wobei jeder Pianist oder Hörer des Stückes für sich überlegen sollte, ob er in den folgenden Takten eine Antwort auf die Frage oder eher ein – charmantes bis wehmütiges – ihr Ausweichen erblicken mag.

Eine Analyse sollte nicht Selbstzweck sein, sie sollte vielmehr helfen, eine eigene Haltung zu einer Komposition zu entwickeln, die sich in der Interpretation des Werkes niederschlagen kann und die Aura der Aufführung beeinflusst. Dabei darf der Interpret (und sowohl Analyse als auch Aufführen von Musik sind bekanntlich Interpretation!) durchaus auch die kompositionstechnischen Befunde, die musiktheoretischen Ergebnisse seiner Untersuchung des Notentextes, in einen metaphorischen Zugang zum Stück übersetzen. Die Frage muss erlaubt sein, was denn all das Analytierte bedeuten könnte. Freilich muss Musik nicht mehr bedeuten als Töne, klingende Form. Sie muss nicht immer zwingend über sich selbst hinausweisen auf etwas außer ihr Liegendes. Dieser Schritt von der Syntax zur Semantik wird aber fast automatisch beschritten. Man kann es meist erst gar nicht vermeiden, dass durch Musik Bilder und Assoziationen hervorgerufen werden. Umso mehr kann man sich dies für eine persönliche Musizierhaltung durchaus zu Nutze machen. Dabei sei keiner unreflektierten Gefühllichkeit das Wort geredet. Die Pflicht besteht, einem Werk nichts Wesensfremdes aufzupropfen, sondern das eigene Bild vom Werk durch das Ernstnehmen des Notentextes zu befragen und mit diesem bewusst in einen Dialog treten zu lassen.

So will ich zum Schluss das Bild skizzieren, das Rachmaninows Prélude Ges-Dur op. 23 Nr. 10 in mir erweckt: Für mich hat es viel mit Erotik und Liebe zu tun, mit knisternder Erwartung, mit Hinauszögern, auch mit der Angst, den Schwebezustand der Liebe aufgeben und ankommen zu müssen (etwa in der Ernüchterung), mit dem Kreisen um sich selbst, die eigenen Gefühle, um den Partner. Vielleicht ist es so gesehen auch nicht so abwegig, wenn ich beim finalen Dominant-Tonika-Quintfall an typische Tango-Enden denken muss und ihn auch so spiele, wie man oft Tangos schließen hört (auch wenn dies durch den Notentext eigentlich nicht gerechtfertigt wird): Die Spannung der Dominante wird überlang gehalten, will sich nicht in die Tonika auflösen, um dies dann doch nach einer wohligh und quälend langen Ewigkeit zuzulassen (aber nur mittels eines extremen, fast ins Unhörbare kippenden Lautstärkegefälles beim Erreichen der Tonika). In dieser letzten Dominante liegt nochmal der Wunsch, man könne die Zeit zum Stillstand bringen, enthalten.

Franz Kaern, 10./11.12.2007