

Schlagen, streichen, bürsten, werfen...

Mario Bertoncini, der Entdecker des Klavierinnenraums

von Reinhold Friedl, aus: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2000, S. 22f.

Das Klavier war von Anbeginn eine seltsam hybride Mischung aus Schlag- und Saiteninstrument. Als Flaggschiff der wohltemperierten Stimmung entwickelte er sich kometenhaft zum Simulationsinstrument per se: Wer kein Orchester parat hatte, griff in die Tasten; umgekehrt spricht die Unterscheidung der Komponisten in zwei Lager - jene, die am Klavier komponierten und jene, die den Schreibtisch bevorzugten - Bände. Das kommende Ärgernis aber war, wenn nicht voraussehbar, so doch dem Instrument eingeschrieben: der verklingende Ton und die mangelnde Möglichkeit, den einmal angeschlagenen Klang zu beeinflussen. Und wenn auch der Klavierklang sich emanzipierte und wesentlich wurde für ganze Werkstrukturen - von Liszt über Chopin bis hin zu Skrjabin und Debussy -, so schien doch im Nachhinein der Rollenwechsel des Instruments, angesichts der Hinwendung zum Klang als wesentlichem Aspekt der kompositorischen Gestaltung, spätestens seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vorbestimmt. Das musikalische Material war dem Klavier zusehends fremd geworden, die anderen Instrumente lernten Klänge oder Kombinationen, die mit dem Klavier nicht mehr simulierbar waren - schlicht: Spätestens seit Debussy wurde Klangfarbe gestaltendes Moment.

Der zur Disposition stehende Abgesang des Instruments hätte mithin nicht einmal Gesang sein können, vielmehr erzeugte erst die Wendung der Schwäche in eine Qualität das radikal perkussive Aufbegehren: "Betrachte das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend", schrieb Paul Hindemith in die "Gebrauchsanweisung" zu seinem Klavierstück "1922". Die alte Pianisten-Schule freilich, die Lebenszeiten investiert hatte, das Klavier "zum Singen" zu bringen, war erbost: "Die verächtliche Behandlung des Klaviers, auf dem man mit Fäusten herumpaukt, dessen Pedale rhythmisch getrampelt werden, nenne ich ein Vergehen", schrieb Arthur Rubinstein (1) und notierte zu Strawinsky: "Es ist vielleicht nicht abwegig anzunehmen, daß seine abschätzige Beurteilung des Klaviers als eines Schlaginstrumentes mit seiner Unfähigkeit zusammenhing, das Klavier zum Singen zu bringen".(2)

Henry Cowell hatte bereits im zarten Alter von fünfzehn Jahren ein Klavier öffentlich mit Fausthandschuhen traktiert und als Erster Anfang der zwanziger Jahre den Griff in die Saiten des Flügels gewagt. Mit Fingerkuppe oder -nagel wird quer über die Saiten gestrichen, und durch stummes Halten einiger Tasten mit der zweiten Hand werden ausgewählte Akkorde aus dem glissandierenden Klang "herausgefiltert". Trotz des großen Charmes jener Stücke ist die angewandte Technik wenig wandelbar und damit kaum entwicklungsfähig.

Auf seinen Lehrer Cowell berief sich John Cage, dessen "präpariertes Klavier" - worauf Pierre Boulez 1949 hinwies - "anstelle dessen, was wir reine Töne nennen könnten, Frequenzkomplexe bietet".(3) Das heißt aber nicht nur, dass Geräusch und Klang hier Thema werden, sondern auch, dass "die Problematik darin liegt, daß von vorneherein jedem Klang eine Individualität gegeben wird".(4) Klangliche Variation wird unmöglich, da die Präparation während des Spiels nicht veränderbar ist.

Somit scheint das präparierte Klavier geradezu das Paradebeispiel für die von Adorno ins Spiel gebrachte These zu sein, dass Material und Technik untrennbar mit dem Werk verbunden sind, wenn nicht gar dieses bereits definieren. Werke für präpariertes Klavier konnten sich daher kaum etablieren. Der Abschied von der Ära der bürgerlichen Klangkommode war endgültig besiegelt: Auch hier tat sich keine Perspektive für ein weites, neues Repertoire auf.

Dass das Klavier das Singen dann doch noch lernte, sei's um einen poetischen Abgesang zu zelebrieren, sei's um zu neuen Höhenflügen anzusetzen, blieb bisher seltsam unbemerkt. Kaum zu trennen war diese Entwicklung von der Rückwirkung der elektronischen Musik auf instrumentale Spieltechniken, auf die beispielsweise auch Helmut Lachenmann mit seiner instrumentalen *Musique concrète* anspielt.

Mario Bertoncini, der von Beginn an zur Gruppe "nuova consonanza", die Anfang der 60er Jahre von Franco Evangelisti gegründet worden war, gehörte und der nicht nur als Pianist unter Dirigenten wie Bruno Maderna oder Ernest Bour konzertierte, sondern auch bei Gottfried Michael König elektronische Musik studiert hatte, war auf die Idee gekommen, anhaltende Klänge im Flügel zu erzeugen. Alle wesentlichen Techniken neuer, variabler Klangerzeugung im Innern der Flügel - wie Streichen der Klaviersaite mit Bogenhaaren, selbstständig ricochierende Gegenstände auf den Saiten, hohe Pfeiftöne durch Reiben der Saite, mittelbares Anregen der Saiten über fest verbundene, gespannte Bogenhaare, Plastikschnüre oder Drähte - hat er im 1964 in der Römischen Nationalgalerie uraufgeführten Werk "Cifre" (1964-67) entwickelt und ausgearbeitet. Durch die enorme Spannung der Klaviersaite ist der gestrichene Ton wesentlich obertonärmer als der eines herkömmlichen Streichinstruments. Dies ermöglicht zum einen eine viel größere Verschmelzung mehrerer, gleichzeitig gestrichener Töne zu einem homogenen Klang, zum anderen können einzelne Obertöne durch die Wahl der Strichstelle sehr sauber herausgespielt werden.

Ende der 60er Jahre patentierte Bertoncini zudem das "Bertoncini-Rad", eine durch einen kleinen Elektromotor angetriebene Gummischeibe, mit Hilfe derer stehende Obertöne auf den Basssaiten des Flügels erzeugt werden, die geradezu unglaubliche Lautstärke und Schärfe erreichen können. Er komponierte nur das Solo-Klavierstück "an american dream" für dieses Klangerzeugungsgerät, nahm aber bereits die installativen Aspekte auf, als er mehrere dieser Rädchen für "scratch-a-matic" an einem Flügel festmontierte. Eine Installation mit mehreren dieser Flügel in einer Parklandschaft folgte unter dem ironischen Titel "Il Cimitero degli Elefanti". Die verlängerte Klaviersaite mittels daran verknöteten, durch den Raum gespannten Draht hatte er bereits kurz nach "Cifre" realisiert. Bevor diese Vokabel noch in aller Munde war, hat Bertoncini damit bereits Klanginstallationen verwirklicht.

Da Bertoncini Professuren in Europa (u. a. Hochschule der Künste Berlin) und Amerika (McGill University Montreal) innehatte, wurden seine Ideen und Techniken vielerseits aufgenommen. Horatiu Radulescu radikalisierte die Idee des gestrichenen Klaviers in seinen "sound icons": hochkant stehenden Flügeln, die, obertönig gestimmt, von mehreren Spielern gestrichen werden. "Clepsydra" (1982) ist das reinste Stück dieser Art, in dem eine stehende Klangwolke, die die Spieler an drei Flügeln erzeugen, sich allmählich verdünnt und schließlich in einem anderen Klangspektrum wieder aufleuchtet. Die Strichweisen der um die Saiten

gelegten Bogenhaare oder kolophonierten Angelschnüre sind differenziert nach Strichweisen und Anregungsarten.

In Polen entstanden einige Inside-Piano-Werke im Umfeld des Warschauer Herbstes: Witold Szaloneks "mutanza" (1972) für Klavier solo brachte erstmals springende Metallkugeln auf die Saiten und lässt das Quietschen kolophonierter Fingerkuppen auf dem Resonanzboden des Instruments mit rhythmischem Bürsten der Bass-Saiten dialogisieren; Zygmunt Krauses "Stone Music" (1973), in der die in "Cifre" angelegte Idee, abgerundete Gegenstände auf den Saiten des Mittelsregisters wippen zu lassen, mithilfe von Steinen ausgeführt wird, erzeugt faszinierend zirpende Klangfelder, der Flügel scheint schließlich - sind die abgerundeten Steine einmal ins Wippen geraten - ganz von alleine zu spielen.

Beachtenswert ist Lachenmanns "Guero" (1970), das ebenfalls in "Cifre" bereits angelegte Klangerzeugungen - obwohl Lachenmann nur Bertoncinis Arbeit bei *nuova consonanza* bekannt war - verfolgt: Werden in "Cifre" mit Gummi- und Holzstäben perkussive Texturen durch Streichen über die Stimmnägeln, die gedämpften Saiten hinter dem Steg oder die Tasten erzeugt, so beschränkt sich der Spieler in "Guero" auf Finger und Fingernägel, spielt zudem "pizzicati", indem er mit dem Fingernagel die überlappende Elfenbein- oder Plastikverblendung der Tasten oder die Stimmnägeln anreißt.

Mittlerweile sind zahlreiche Werke jüngerer Komponisten entstanden, die auf das in "Cifre" angelegte Material zurückgreifen wie etwa Yung-Kyung Lee, die in "strings" eine sehr puristische Streichtechnik entwickelt. Die amerikanische Komponistin Laurie Schwartz integriert mittels auf den Saiten rollenden Kugeln industrie-artige Metallsounds in ihre Stücke und das Ives-Ensemble weiß in seinen Cage-Interpretationen mittlerweile auf natürlichste Weise mit Streichklavierklängen umzugehen. So bleibt offen, ob das Klavier - wie Bertoncini nahe legte - den Abgesang in den "Elefantenfriedhof" ("Il Cimitero degli elefanti") angetreten hat ...

Anmerkungen

- (1) Arthur Rubinstein: Mein glückliches Leben, Frankfurt/Main 1986, S. 710.
- (2) ebd., S. 707.
- (3) Briefwechsel Boulez - Cage, Hamburg 1997, S. 33.
- (4) ebd, S. 38.

Mario Bertoncini im Gespräch

mit Reinhold Friedl, aus: Neue Zeitschrift für Musik 1/2000, S. 24f.

* Herr Bertoncini, Sie haben Anfang der sechziger Jahre mit ihrer Komposition Cifre für mehrere Klaviere gewissermaßen das Kompendium der neuen Klaviertechniken, des sogenannten "Inside-Pianos", vorgelegt. Wie kamen Sie speziell zu der heute verblüffend einfach anmutenden Idee, Klaviersaiten mithilfe von um die Saiten gelegten Bogenhaaren zu streichen?

Zuerst einmal war da meine Fixierung auf anhaltende Töne, die aber sicherlich nicht nur meine persönliche war: In dieser Zeit - Anfang der sechziger Jahre - wurde das eine allgemeine Sprache. Es war die Zeit, in der die Musik horizontal zu laufen schien.

* Ist das richtig? War es nicht Anfang der sechziger Jahre so, dass ein Großteil der Komponisten noch serielle Techniken bevorzugte?

Nein, es war die Epoche des Postserialismus; ich war jünger als die Komponisten der seriellen Musik. Ich habe natürlich serialistische Erfahrungen gemacht, aber meine Arbeit war bereits eine Reaktion auf diese Epoche.

* War die kompositorische Konzentration auf wenig Klangmaterial Zeichen einer neuen Klangsinnlichkeit?

Es war, überhöht formuliert, die Identifikation mit einer bestimmten Klangpalette, die automatisch selbst Kompositionstechnik wurde, "all pervading", die musikalische Totale durchdringend. Diese neuen Klänge waren nicht Effekt oder periphere Klangfarbenkonstellation, sie waren tatsächlich eine Art Komposition, das Material an sich Gestus eines selbstständigen kompositorischen Denkens.

Damals war ich sehr stur, ich hatte den Anspruch, ein bestimmtes Material nur in einem einzigen Stück zu exponieren und es dann nicht mehr zu verwenden. Viel später, in den neunziger Jahren - mit dreißig Jahren Abstand -, habe ich die Techniken wieder aufgenommen, beispielsweise in "Solo" [raumbezogenes Werk für Flügel und Saiteninstallation, UA Podewil Berlin, 1994], einer Installation, die direkt aus meiner alten Erfahrung mit "Cifre" stammt. Nur wird hier der Klang - durch mit dem Klavier verbundene Saiten - aus dem Bauch des Klaviers in verschiedene Resonanzonen des Raumes projiziert.

* Nochmals zurück zu meiner ersten Frage: Wie kamen Sie auf die Streichtechniken der Klaviersaiten?

Ich wollte anhaltende Töne. Ich begann mit einem Stück für Chor, "Voci soli", wo die Sänger in einem scheinbaren Kontinuum singen, indem sie abwechselnd einsetzen, die Stimmensätze aber "verdeckt" sind. Bereits im elektronischen Studio in Holland hatte ich mit Vorliebe Klangbänder produziert, mich aber nicht getraut, so etwas als "Stück" zu veröffentlichen.

Als ich dann 1962 nach Rom zurückkam, habe ich, da ich Pianist bin - und ja auch als Solist unter Dirigenten wie Bruno Maderna oder Ernest Bour konzertierte -, angefangen im Bauch des Klaviers zu suchen. Ich hätte sonst nur Formeln, Zwanghaftes erzeugt und keine Ideen.

Die entwickelten Techniken und Erfahrungen habe ich dann in die Gruppe "nuova consonanza" eingebracht. In dieser Anfangszeit - ich war ja mehrere Jahre in dieser Gruppe - haben diese Techniken die Musik der Gruppe nachhaltig geprägt. In einigen Stücken - dokumentiert unter anderem auf einer bei der RZ-Edition veröffentlichten LP - spielt die gesamte Gruppe gestrichene Töne im Klavier. Ich habe dann diese "Kuriositäten" unterbrochen und angefangen mir zu überlegen, wie ich wirklich anhaltende Töne, ohne Strichwechsel, im Klavier erzeugen kann. Ich hatte schon die Idee mit dem Rad, mit einem

großen Rad allerdings. Das war natürlich sehr problematisch, aber schließlich hat es mithilfe eines durch einen Elektromotor angetriebenen kleinen Gummirädchens funktioniert.

Und endlich habe ich diesen praktischen Trick gefunden, die Bogenhaare mit einzelnen Saiten zu verbinden - damals habe ich auch Harfensaiten benutzt -, um durch Reiben der mit den Klaviersaiten verbundenen Saiten "stehende" Töne zu erzeugen. Diese Reibetechniken hatte ich ursprünglich 1963 für Becken entwickelt und dann sofort aufs Klavier übertragen. Genauso war es mit den Pfeiftönen am Ende von "Cifre": Sie entstehen durch das Reiben der Saiten mit Cowbells und sind ebenfalls als Spieltechnik vom Becken auf das Klavier übertragen.

* Wie schätzen Sie heute dieses Klangmaterial kompositorisch ein? Tragen diese Techniken und die damit verbundenen Klangwelten noch Möglichkeiten für andere Stücke, vielleicht anderer Komponisten in sich? Oder sind Ihre damaligen Werke sozusagen mit dem Material "identisch"?

Das habe ich damals gedacht. Jetzt, nach so vielen Jahren, sind diese kompositorischen Ideen vielleicht zurückgekehrt zu ihrem Materialzustand und können deswegen wieder verwendet werden. Ich selber schäme mich nicht, oder besser gesagt: ich langweile mich nicht, diese Materialien aufzunehmen und in andere Perspektiven zu rücken.

* Wie war die Rezeption der römischen Musikszene zu dieser Zeit?

Scelsi zum Beispiel hat ständig meine und unsere Proben beobachtet und gehört und wollte unbedingt, dass ich mit ihm arbeite. Als er mich fragte, ob ich mit ihm arbeiten wolle, habe ich natürlich abgelehnt. Die Beziehung war trotzdem sehr freundschaftlich und meinerseits von Bewunderung für diesen großartigen Musiker geprägt.

* Hatte Scelsi die Absicht, sich zu inspirieren, vielleicht etwas zu "lernen"?

Ich glaube, Scelsi war nicht lernfähig. Das war seine Genialität. Er sagte, er sei nur ein Gefäß, die Ideen kämen vom Himmel - und das stimmte vermutlich auch. Scelsi hat sein ganzes Leben lang Skrjabin und Debussy verehrt. Er hat zwar immer Klavier gespielt, aber er konnte keine zwei Noten eines dieser Komponisten spielen. Das ist schon ein Hinweis, dass dieser Kerl eine eigenartige Reihe von Assoziationen auf seiner wunderbaren Festplatte hatte. Er wollte zwar unbedingt meine Klaviertechniken in seinen Dienst stellen, aber er war nicht fähig, sie selbstständig zu reproduzieren. Klavier war für Scelsi eine eigenartige - leider dilettantische - Tätigkeit.

* Wurden die Klaviertechniken von anderen Komponisten aus dem Umfeld, etwa von Franco Evangelisti, aufgenommen?

Franco hat das nicht aufgenommen, weil er strikt der Auffassung war, dass für ihn - und für alle - der "private kompositorische Akt" unmöglich geworden sei. Deshalb hat er nicht mehr komponiert.

Allerdings hat er mich immer bei "wichtigem Besuch" - beispielsweise gibt es da ein Fernsehinterview beim Norddeutschen Rundfunk - gebeten, diese Techniken zu demonstrieren. Später haben praktisch alle römischen Komponisten diese Techniken zu

verwenden versucht. Aber ich würde sagen, sie haben nicht kapiert, dass diese Klänge, in eine andere Klangkonstellation gebracht, ihre Eigenart verlieren.

Ich habe das ja in Sinfonia "De Respiri" für neun Spieler, Uraufführung Berlin 1997 [Im ersten Teil streichen alle neun Spieler die Klaviersaiten, im zweiten Teil Streichklavier und acht Instrumente], nochmals gemacht. Aber damals habe ich mich geweigert, dies als eine allgemeine Klangpalette - als Orchester - zu betrachten. Denn wozu sollte man sich bemühen, diese Fäden am Klavier anzubringen, wenn man das mit einem Streichapparat fast genauso oder besser haben kann? Das wäre auch unökonomisch.

Das Problem ist geblieben: Dass diese Klänge, die auch theatralischer Verfremdungseffekt sind, im Zusammenhang mit ähnlichen Klängen - etwa dem Streicherklang eines Orchesters - nicht so wirkungsvoll sind.

Siehe:

<https://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?SEITE=1&START=1&AID=560&CFID=9429141&CFTOKEN=80518bd96585832d-A0E71D76-A6A3-81A6-B4E8D6608399B69A>

<https://musikderzeit.de/artikel/schlagen-streichen-buersten-werfen/>

<https://musikderzeit.de/artikel/mario-bertoncini-im-gespraech/>