

Die Arbeit, die man Kunst nennt

Foto: PR



Der im tschechischen Brunn/Brno geborene Josef Bulva ist einer der interessantesten Pianisten unserer Zeit. Nach Anfängen als Wunderkind wurde er mit 21 Jahren in der CSSR zum „Staatsvirtuosen“ ernannt, blieb mit 29 im Westen, wo er vor allem in München wohnte, zog sich mit 53 Jahren einen irreparablen Trümmerbruch der linken Hand zu, lebte in Monaco als erfolgreicher Börsenspekulant, fand dann doch einen Arzt, der seine Hand reparierte, und feierte mit 67 Jahren ein großes Comeback auf den Konzertbühnen der Welt. In einem Gespräch entstand die Idee, ihn zu bitten, seine Gedanken zum professionellen Klavierspielen und zum Musikbetrieb niederzuschreiben.

Rhythmus

Die **dritte Folge** des Essays über professionelles Klavierspielen und den Musikbetrieb.

Von Josef Bulva

Die Musik soll ins Herz und in die Seele gehen. Diesen Transport organisieren einige Aktivisten. Die wichtigsten von ihnen heißen Melos und Rhythmus – sie sind die einzigen vollkommenen, finalen Mittel, die dem Komponisten zur Verfügung stehen, wenn er der Welt das Seinige anvertrauen will. Um das Hineintransportierte in der Seele zu verinnerlichen und im Herzen wahrzunehmen, benötigen wir erstens die Entdeckung von Hertz, Heinrich, die die Definition von Tiefen und Höhen regelt. Zweitens müssen, da das Tonmaterial in aufeinanderfolgenden eindeutigen Begriffseinheiten mitgeteilt wird, die Zeiträume zwischen

ihnen definiert werden. Das 1946 von Frank Libby präsentierte Gerät macht es ziemlich genau möglich.

Weil Tonmaterial schriftlich geliefert wird, ist der Blick auf die Genauigkeit sowie zur Physik statthaft. Er informiert uns über Dialektik und Divergenzen. Gewiss, man kann die Distanzen zwischen akustischen Signalen messen und festlegen – z.B. die der vier Viertelnoten im 4/4-Takt. Damit konstruiert man eine ins gewählte Tempo eingebettete Orientierung, Grundbasispuls genannt. Parallel zu diesem verläuft eine zweite Mitteilungsschiene, die aus den unterschiedlichsten Zeitdistanzen gebildet ist und die den labilen Namen Rhythmus trägt. In der Interaktion

zwischen Grundbasispuls und Rhythmus entsteht in diesem Bereich der Musikwiedergabe die Kunst.

Der Grundbasispuls darf durch den Rhythmus beeinflusst werden. (Hier liegt übrigens auch eine der Verführungen zum Sinnieren über Musik und Mathematik, eine Art astrologische Abteilung, die jedem Mathematiker Gräuel verursacht; das Zählen von Schwingungen ist nicht Mathematik.)

Der Rhythmus wiederum ist beeinflusst von den Gegebenheiten der Wahrnehmung tonaler Musik im Okzident, vom Wirkungsgrad der Harmonie in ihr, von der Irritationsfähigkeit der Intervallgrößen sowie von der Plausibilisierung des Musikinhalts durch den Interpreten.

Bei so vielen Einflussvarianten haben wir endlose Möglichkeiten der Auslegung. Nicht alle sind dienlich, manche können das Œuvre des Autors entstellen. Wie sie in der Wahrnehmung tonaler Musik wirken, lässt sich gut am Beispiel des 3/4-Takts eines Walzers erläutern. Seine drei Schläge pro Takt im gleichen Abstand gespielt, also exakt mit dem Grundbasispuls koordiniert, wäre kein Walzer. Ein Walzer ist ein Walzer, wenn die Distanz zwischen dem ersten und dem zweiten Schlag kürzer ist als die zwischen dem zweiten und dem dritten – etwa so, wie sich die Körper eines walzertanzenden Paares zueinander verhalten. Leonard Bernstein mit seinem charmanten Sinn für das Biologische dozierte zu diesem Thema: „Die beiden ersten Schläge verkörpern das Vorhaben, der Dritte kommt halt irgendwann, wenn er kommt.“ Den exakten Abstand zwischen den ersten beiden Schlägen kann man nicht festlegen. Ergo: Das einzige Richtige, die Wahrheit, gibt es hier nicht.

Beim Rhythmus sieht es mit der Wahrheit ähnlich aus – hier gibt es nicht die eine, auch nicht zwei Wahrheiten, woran wir uns dank des US-Präsidenten gerade gewöhnen, sondern drei. Die erste Wahrheit ist das störungsfreie „Im-Rhythmus-Füh-

len“ – welches im breiten Volksempfinden wurzelt und zur Abrundung der Schärfe im Profil neigt. Die zweite Wahrheit ist ein exakt mit dem Grundbasispuls koordinierter Rhythmus, dessen Anwendung manchmal überraschend, ja unruhestiftend wirkt. Die dritte Wahrheit liegt – mit einem Gruß an Bertrand Roussel – im genau ungenauen Rhythmus.

Wie unterschiedlich die Wahrnehmungen des „Im-Rhythmus-Fühlens“ sein können, dokumentierte Dietrich Fischer-Dieskau, als er mir von seiner Zusammenarbeit mit Horowitz erzählte. Er zu H. immer wieder: „Please, let this music fly freer.“ H. fortwährend: „You are not in time.“ Das Schlusswort kam vom wesentlich älteren H.: „Listen, we both are famous, thus let us kinda kick up our heels and then stop together.“

Russland hat der Welt einiges an Genialem geschenkt, vieles an Gutem, sich selbst Joschka Dschugaschwilis Sozialismus und den Musikinterpreten das – in der slawischen Empfindungsart verankerte? – Verweilen auf dem ersten Schlag des Taktes. Das kann manchmal bekömmlich klingen, ist je-

hektikt. Noch Schlimmeres verursacht derartiges in den Takten 25 bis 31, die aus vier ineinander verschachtelten Zweitaktformationen konstruiert sind. Jene Manier führt dazu, dass Pianisten die Passagen der Doppelgriffe drillen – was hier nie zum Ziel führt –, statt den Sprung zwischen dem ersten Achtel und den Doppelgriffen in die Hand zu pauken (Takte 26 und 28). Die Demontage erklingt dann im Takt 29, der im Ausdruck auf Takt 30 zielen muss. Klappt dies nicht, ist die Diktion samt Chopins apollinischer Logik futsch – wie man bei Aufnahmen von Horowitz und Michelangeli nachprüfen kann.

Die Einwirkung der Harmonie auf den Rhythmus entsteht durch die Reflektion ihrer Spannung und Entspannung im Fluss der tonalen Musik. Die hieraus resultierende Tendenz, das

Beim Rhythmus gibt es nicht die eine Wahrheit. Sondern drei

doch im professionellem Bereich meist destruktiv. Warum das so ist, lässt sich am besten an einer Polonaise darlegen. Bei ihr führt ein solches Verweilen zu einem Bonanza-Effekt. Und bei einer der bekanntesten Polonaisen, Chopins op. 22, verursacht dieser Brauch zudem noch eine naive technische Komplikation: Das Aussingen-Lassen des g“ in Takt 17, also das Verweilen auf dem ersten Schlag, raubt die Zeit im Grundbasispuls. So bleibt weniger Zeit, das nachfolgende as“ und g“ kantilenhaft vorzutragen – die darauffolgenden sechs Sechzehntel sind zum Fast-Verschluckt-Werden verurteilt, die noble Eleganz des Motivs wird ver-

Anspannende mehr ausklingen zu lassen und das Entspannende streng beim Wort zu nehmen, ist menschlich, aber meistens verräterisch. Ein wunderbares Investigationsterrain hierzu liefert das Seitenthema aus dem ersten Satz der Waldsteinsonate: Ließe man dort die Akkorde nach dem „Gefühlsverlangen“ ausklingen, würde man im achten Takt im halben Tempo des ersten Taktes landen. Leider – wenn es hier „im Rhythmus“ klingt, dann ist der Grundbasispuls attackiert. Hier die richtige Kombination zu schaffen, ist verdammt schwer – viel schwerer als das Gebubbel danach. Vor allem deshalb, weil der Akkord des dritten Schlages in den ungeraden Takten nicht eckig, sondern weich aus dem Vorherigen kommend klingen muss.

Eine nicht viel kleinere Herausforderung stellt der Einfluss der gespielten Intervallgröße auf das Verhältnis Rhythmus/Grundbasispuls dar. Je größer die Intervalle, desto intensiver das Verlangen des Gefühls nach Verlangsamung. Diesem Folge zu leisten bringt leider meistens Chaos. In Chopins op. 35 finden sich im Mittelteil des Scherzo 16 Takte, in denen die

wert, aber nicht überall einsetzbar. Warum nicht? Die Antwort liefert Liszts Sonate in h-Moll, genauer: die erste und die letzte große Oktavengruppe. Beide haben eine tragende Stellung im Werk, müssen sich jedoch in der Anpassung des Rhythmus auf den Grundbasispuls unterscheiden. In der ersten ist eine zu exakte Anpassung kontraproduktiv. Die zweite Gruppe muss indes in exakter Anpassung gespielt werden.

Die dritte Wahrheit über den Rhythmus – „genau ungenau“ – ist für die klügsten und ausgereiftesten Interpreten reserviert und dem Rest der Welt kaum zu definieren oder zu erklären. Ihre Wirkung beginnt bereits damit, dass sich beim Klavierspielen das Instrument für das genaue Exerzieren von ungenauem Rhythmus mit einem in seinem Kern komplett anders klingenden Ton bedankt. Dieser Alchimie verfiel vor etwa 90 Jahren meisterhaft ein gewisser Mister V. H. Deshalb wurde der Klang seines Spiels so einzigartig und mesmerisierend – nicht wegen eines Trimmings seiner Flügel! –, und deshalb blieb sein Legatospiel unerreicht. Gewiss, dies ist nicht alles, um eine grandiose Interpretation gestalten zu können. Einige Pianisten dechiffrierten dieses Enigma auch. Was sie nicht entdeckten, ist das, was Mister V. H. in seiner Einspielung der Sonaten von Scarlatti und von Musorgskys „Bildern einer Ausstellung“ demonstrierte.

Um fair zu sein – als Friedensangebot an die Pianisten: Es gab einen, der nicht nur die Äquilibrium des Genau/Ungenau vollkommen beherrschte, sondern auch sonst alles an Genialität hatte – und lieferte. Deshalb klingt sein Passagenspiel so distinkt, Ton nach Ton artikuliert, deshalb wurde der Fluss seiner Art der Musikkwiedergabe zum Axiom des Musizierens. Für mich ist Mister H. der größte Virtuose und Interpret überhaupt. Allerdings nicht mit Vornamen V., sondern J. Gott sei Dank, das der Buchstabe B der Buchstabe der Musik bleibt. ■

Die dritte Wahrheit ist für die klügsten Interpreten reserviert

Takte 4, 5, 6 schwer „glatt“ zu bekommen sind. Die plötzlich auftauchende Oktave – f‘zu f“ – droht den Rhythmus zu deformieren. Man spürt diese Störung sogar in den Händen – wegen der Synchronisation mit den Achteln in der linken Hand.

Kommen wir zum Auslegungsspielraum der Interpreten, und zwar dorthin, wo sie die größten Handlungsmöglichkeiten haben: in der Phrasierung, deren Mitgestalter der Rhythmus ist.

Die exakte Anpassung des perfekt artikulierten Rhythmus auf den Grundbasispuls – „die zweite Wahrheit“ – ist sinnvoll und wünschens-