

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.

Dynamik

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

Von Josef Bulva

Einer der zivilisationszerstörenden Faktoren ist die Zerstörung der Kommunikationskultur, die die Abteilung Volksverdummung mitrepräsentiert. Doch die „Verdummenden“ denken sich kluge Erfindungen aus, die ihre Existenz letztlich auch ohne Zivilisation sichern werden.

Diese Erkenntnis eines widersprüchlichen Verhaltens muss man im Hinterkopf behalten, wenn man über die Dynamik in der Musik sinniert. Denn: Würde man nur mit Fakten zu kommunizieren versuchen, in der Sprache der Wissenschaft, präzise artikulierend, dann fände man nur wenige Zuhörer. Das Gleiche gilt für die Beziehung zwischen einem Autor und seinen Lesern. Ergo muss man

Narrative und Metaphern verwenden, da sich nur im Brennpunkt zwischen ihnen und den Fakten Gedanken effizient präsentieren und vermitteln lassen. Wenn das Gedankengut nun in Tonmaterial besteht, dann gilt für dessen Präsentation das gleiche Gebot.

Die Dynamik ist der einzige Teilbereich der Musikwiedergabe, der in seinem Wesen kaum Fakten aufweisen kann, weil ihm das Messbare, die Zeit als Faktenlieferantin nicht zur Seite steht. Die Angaben des Komponisten zur Dynamik in der Notenschrift sind, final gewürdigt, richtungweisend, auf Proporz basierend jedoch keinesfalls final. Gewiss, wir haben den großen A. Graham Bell, dessen Name Pate stand für die Dezibel-Angaben. Doch hinterließ er sowohl für die Theorie,

als auch für die Praxis der Musikwiedergabe nur eine *Hilfs*-Maßeinheit. Und Professor Heinrich Barkhausen, dem wir eine Orientierung im Bereich der Lautstärke zu verdanken haben, schuf das Entscheidendste auch nicht. Er sezierte die Lautstärke in Phon. Doch eine finale Skalierung ist etwas anderes, weil der Mensch zugleich der Zuhörer ist. Das, was so schön nach einer Lösung klingt, die Lehre von der Einstufung der Lautstärke von null bis 150 Phon, ist nicht das, was die Wahrnehmung von Lautstärkeunterschieden in unserem ontologischen Instrumentarium organisiert.

Im Klartext: Ein 20 Phon starker Ton (Signal) wird durch unsere Ohren nicht als ein um 10 Phoneinheiten lauterer gegenüber dem 10 Phon starken Ton wahrgenommen, sondern als ein sechs Mal lauterer. Die Distanz von 50 auf 60 Phon registrieren wir dagegen als eine Verdopplung der Lautstärke. Aber 100 Phon registrieren wir gegenüber einem gemütlichen Leise von 40 Phon als eine 64 Mal größere Lautstärke. Vernünftige Menschen gehen in die Disko mit Ohropax in den Ohren. Es gibt keine Möglichkeit, die Lautstärken der Musikwiedergabe faktengebunden, richtig zu qualifizieren und zu kategorisieren – deshalb die Anregung zu Beginn meiner Zeilen.

Wer liefert zumindest eine Orientierung? Der Interpret. Er muss die approximativen Angaben des Autors mit seinen Fertigkeiten, seiner Erfahrung und mit seiner „Kunst, zu verkaufen“ verschmelzen und dadurch die Dynamik in seiner Interpretation ausformulieren. Was steht in seinem Pflichtenheft? Erstens muss er für seine Interpretation die Distanz zwischen Leisestem und Lautestem in Abhängigkeit zum Inhalt der Kompositionen, die er zu spielen hat, sowie zur Akustik des Raumes festlegen. In den gut 400 Sekunden von Chopins op. 25 Nr. 15 eine Lautstärke zu erreichen, die jener in der Kulmination der Kadenz des ersten Satzes von Rachmaninows

d-Moll-Konzert gleichkommt, ist ein nicht seltener Fehler. In den alten Arenen von Orange oder Verona ist ppp geschenkt, der entsprechende Kontrast im fff nicht machbar.

Des Interpreten nächste Aufgabe im Bereich der Dynamikgestaltung besteht darin, eine Antwort zu finden auf die Frage, wie das zu spielende Tonmaterial fürs Klavier geeignet ist und es entsprechend zu disponieren. Es gibt Komponisten, die zu instrumentie-

Der Interpret hat das Recht, dem Komponisten zu helfen

ren wussten fürs Orchester (Wagner, Strauss, Rimski-Korsakow) oder fürs Klavier (Chopin, Rachmaninow). In deren Werken liegt die Dynamikgestaltung fast auf der Hand. Soll man dagegen zum Beispiel im mittleren Bereich der Klaviatur Quarten und Quinten als halbe Noten im Andante fortissimo spielen, dann vertont man eine Holzverladung. Und ein pp von schnellen Läufen, unisono im Bassbereich gespielt, alterniert nach ein paar Sekunden ins Mezzoforte.

Wegen der Entwicklung in der Ästhetik und wegen des Zeitgeistes hat man als Interpret das Recht, dem Komponisten zu helfen. Das versuchte man zu Anfang des letzten Jahrhunderts zum Beispiel damit, dass man während des Spielens mit der rechten Hand der linken nachstolperte. Heute ein Witz. Auch sich an den Großen zu orientieren, kann in die Irre führen: etwa wenn Rachmaninow die Wiederholung des Trauermarsches aus der Chopin-Sonate komplett im ff vorträgt. Franz Liszts Neigung zur Zirkusmusik kann man am Schluss seines A-Dur-Konzerts nicht vernebeln; im Abschluss der ersten Kadenz seines Es-Dur-Konzerts dagegen ist eine Besänftigung möglich, indem man den Schlusslauf ins pp statt ins ff leitet.

Damit kommen wir zu den Crescendi und Decrescendi, die zu den

„wirksamsten“ Ingredienzien der Musikwiedergabe gehören. Der durch Tuberkulose gequälte Chopin litt unter Kopfschmerzen, als er „meine Crescendi“ disponierte und studierte. (Die sogenannten Mannheimer Crescendo-Effekte hallten noch nach, standen freilich im Konflikt mit den Möglichkeiten der damaligen Klaviere.) Die im Rokoko und Barock herrschende Normalität, Dynamik terrassenförmig zu gestalten, wurde zu Beginn der Frühromantik abgelöst durch die Selbstverständlichkeit der allmählichen Änderung der Lautstärke. Dies geschah, weil neue Arten der Vertonung vielfälti-

ger Gefühlswallungen aufkamen, die es als Kultur hochzuhalten galt. Für die Gestaltung der Dynamik bei der Musikwiedergabe brachte das neue Aufgaben mit sich. Es entstanden Kurzperioden von Aufs und Abs, die man in das Gesamte so eingliedern muss, dass jene nicht selbstständig herausragen oder gar dominieren, sondern die gesamte Struktur mesmerisierend festigen.

Diese Aufgabe zu absolvieren wurde schließlich immer schwieriger, und daran sind auch die Komponisten schuld. Zum Beleg ziehe ich noch einmal den vierten Satz aus der dritten Sonate Skrjabins heran: eine großartige, dramatische Musik, die mit Leidenschaft von Eruption und Spannung lebt. Dies führt bei der Wiedergabe notwendigerweise zu hoher Lautstärke sowie zur Erzeugung der unentbehrlichen Tumulthaftigkeit der Hintergrundströmung in der linken Hand. Das klingt laut, wunderschön – gilt jedoch als unspielbar... Nun muss man nicht in jedem klangaggregaten Forte jede Note fokussieren. Nur! – Skrjabin notierte im ganzen vierten Satz zwölf zum Teil inkomplette Takte im ff, einen Takt im fff und nur den Schlusschoral, 14 Takte lang, wünschte er sich im fff vorgetragen. Sonst soll der ganze Satz im pp bis mf gespielt werden. Da weiß man als Virtuose, wie Berufsehre schmerzen kann. ■