

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.

Phrasierung

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

Von Josef Bulva

Phrasierung ist das aristokratische Gewand des Interpreten. – Anfangs dachte ich mir: kein schlechter Spruch – doch leider trifft die Allegorie nicht ganz den Kern. Später entdeckte ich indes, wie man ihn anwenden kann: Eine Robe wird nach den gleichen Kriterien bewertet wie das Phrasieren. So wie die Bekleidung dem Bekleideten seine Problemzonen zu kaschieren hilft und ihn attraktiver macht, so hilft die Phrasierung bei der Musikwiedergabe. Allerdings: Wenn aus dieser Feststellung ein Interrogationsmuster kreiert wird, dann verlangt seine Verwendung nach fachlicher Kompetenz der Beteiligten. Was dem Laien gefällt, kann für den Wissenden wertlos sein. Einfaches

Beispiel: Jedes Kleidungsstück gefällt Männern, solange es einen tollen Frauenkörper bekleidet, der einen wunderschönen Kopf trägt. Diffiziles Beispiel: Dirigenten können wunderbar am Piano musizieren, auch wenn sie Klavier nicht spielen können.

Beschäftigt man sich nach derartigem Muster mit dem Phrasieren, konstatiert man alsbald einen Unterschied im Energieaufwand: Die Untersuchung eines Gewandes ist endlich, die des Phrasierens unendlich. Nun, auch der längste Weg muss irgendwo seinen ersten Schritt haben. Jener bringt uns zu der Frage, ob nicht ein Fehler vorliegt. Die Antwort: nicht selten – weil die Interpreten nicht verbindlich wissen, was zu tun richtig

ist. Eigentlich sollten die Komponisten selbst ein gültiges Handbuch mit den Anweisungen für das Phrasieren ihrer Musik verfassen. Doch leider notierten sie die entsprechenden Zeichen nicht ausreichend und konsequent genug. Folglich machten sich ex post Herausgeber an die Werke. Die Resultate sind bekannt. Glücklicherweise steht alles, was nach Musik klingt, auf der Basis der Tonalität. Dadurch haben wir ein Kriterium zur Hand, mit dem sich Fehler entschlüsseln lassen. Die tonale Musik konsoniert mit dem Geist und der Empfindungsstruktur der Menschen des Okzidents. Jenen ist die Entwicklung des Tonmaterials auf den Achsen Verdichtung/Entspannung und Spannungsaufbau/Erreichen der Klimax natürlich und verständlich.

Die Aufgabe der Interpreten liegt darin, die Konstruktion des Musikinhalts zu erkennen und dem Zuhörer zu vermitteln. Hier passieren die Fehler. Ein erster Fehler: wenn eine Steigerung unrichtig analysiert wurde und sich folglich nicht in der Klimax auflöst oder – schlimmer noch – diese nicht trifft. Leicht ist ein derartiger Fehler im Kopfhema des ersten Satzes der Waldsteinsonate heraushörbar. Es ist konstruiert aus drei Gruppen von je vier Takten, die jeweils einen eigenen Inhalt tragen. Jene drei Gruppen beschwören eine geheimnisvolle Spannung herauf, die sich auf die Zielnote G im Takt 13 hin steigert. Dem Inhalt der ersten Gruppe folgt eine exakte, um eine große Sekunde tiefer gelegte Wiederholung in gleicher Lautstärke. In der dritten Gruppe kommt es zur Ballung einer Aufladung, die sich im leisen G des Taktes 13 auflöst. Dieser Aufbau wird von vielen Pianisten missverstanden, indem sie die Spannung nur bis zum Takt 12 aufbauen. Sie rasen im Takt 11 durch eine Passage ins C, die erste Note von Takt 12. Dort platzt der Reifen. Und so folgen drei schüchterne Tüpfchen zum G des Taktes 13. Das ist ein Fehler, eine Vertonung des Corpus interruptus (auch wenn SKH Horowitz es genauso spielt). Das G im Takt 13 ist die

Zielnote, nicht das C im Takt 12. Alle Komponisten schütteln den Kopf, wenn sie diesen Lapsus hören, Bartók ließ in seiner Edition im Takt 12 *non ritenuto* drucken. Beethovens Größe zeigt sich auch darin, wie trickreich, enigmatisch er den Kern des Inhalts seiner Musik zu gestalten weiß, was einer Fangvor-

Allegro Vivace, auf dem Puls eines Walzers ja – Prestissimo nein

richtung für ihre Interpreten gleichkommt. Im Übrigen verwendet er diese Gestaltungstaktik nicht nur im op. 53. Gleiches „Kopfzerbrechen“ schenkte er uns z. B. im op. 57 (nicht das B oder der Des-Dur-Akkord im Takt 15, sondern der leise C-Dur-Akkord im Takt 16 ist die Klimax) oder im op. 73 usw.

Des Weiteren: Das Gewand muss passen. Das bedeutet beim Phrasieren: Der Inhalt des Themas, Motivs usw. muss verständlich und abgeschlossen erklingen. An Chopins berühmt-beliebtem op. 22 lässt sich dies, im Andante, trefflich erörtern. Im Takt 5 beginnt eine Melodie, die auf den obersten Ton E im Takt 9 lenkt, um korrespondierend in den Takt 12 abzustiegen. So simpel wie Frage und Antwort. In diesen Takten spielen Pianisten meist statt Chopin sich selbst, folglich führt der Aufbau des Ausklings im Takt 11 irgendwie ins Nirgendwo. Nun – das Thema ist derart kompakt, dass es jener Kreuzigung im Namen der Agogik zum Trotz dennoch schön klingt. Alle möglichen Fehlauslegungen würden hier durch die Respektierung des Parts der linken Hand verhindert. Der ihr zugeteilte Vortrag der Umdrehungen der harmoniegebenden Akkorde darf nicht zum Hegen eines Klangteppichs unter romantisierender Seelendeclaration werden. Chopin benutzte diese Methode, um Romantisierungstendenzen vorzubeugen. Deshalb muss hier die

linke Hand die Töne wie eine Melodie und nicht wie ein Klangaggregat spielen. Sie hat den klaren Auftrag, ein Pulskorsett zu erschaffen und ein dunkel-geheimnisvolles Gegengewicht zur rechten Hand zu bilden durch die Verdeutlichung der konstanten Wiederholung des ersten, neunten und elften Sechzehntels in jedem Takt (mit Ausnahme der Takte 33 bis 36 sowie des Trios). Ein weiteres von vielen Beispielen für diese Strukturierung Chopins, mit derselben Problematik, wäre das Scherzo Nr. 2.

Der Unfug, aus schnellen Melodien Klangaggregate oder Girlanden zu machen, wird durch die heutige Tendenz zu allzu schnellen Tempi unterstützt – was manchmal zur Groteske führt. Zum Beispiel in Chopins op. 64 Nr. 1, wenn man es im Irrsinnstempo spielt. Ein zu schnelles Tempo raubt hier die Möglichkeit, den Dialog zwischen den großen und kleinen Sekunden herauszuhören sowie die Botschaft des fünften und sechsten Achtels wahrzunehmen. Freilich: Eine derart kluge „Detailverarbeitung“ muss erst der Pianist herausarbeiten. Und das ist schwer; je schneller das Tempo, desto leichter die Aufgabe. Des Weiteren verhindert ein zu schnelles Tempo das Ausschlüpfen einer Genialität. Chopin positionierte am schmalsten Terrain zwei Arten der Walzerphrasierung einander gegenüber. Deshalb: Allegro Vivace, auf dem Puls eines Walzers ja – Prestissimo nein.

dischste aller Polonaisen als ein Staccatokasper-Getanze anzubieten). Nun ist es aber ausgerechnet die Musik von Chopin, die, wie kaum eine andere, Emotionen und deren Auslegung anzuregen weiß. Leider tat auch Chopin für die Stabilisierung seiner Wünsche im Agogikbereich nicht viel. In der ganzen

Dirigenten sind auch nicht Dirigenten geworden, um zu begleiten ...

Wenn ein regelmäßiger Puls zum Grundelement der Interpretationsgestaltung wird, dann erklingen sofort Einwände aus dem Lager der Anhänger der Agogik. Agogik ist das Definieren der Akzeptanz von Privatauslegungen des Notentextes – erst im Jahre 1884 von Hugo Riemann erfunden –, die nach je Anwaltspraxis für Gutes und Schlechtes zur Verwendung steht. Die Agogik gestaltet das Profil der Wiedergabe mit. Manchmal ist sie die Quelle für innigste, unvergesslichste Eindrücke, ein anderes Mal demoliert sie das Gespielte. Narrenfrei?

Beim Gewand ist wie bei der Phrasierung eine Agogik zu finden. Zum Beispiel wenn man einem Mantel eine Kartoffel annäht, um die Überzeugung zu materialisieren, dass alles aus der Erde kommt und in jene zurückkehrt. (Really? That occurred. Where? Where else than in the USA, of course.) Bei genügend PR-Kapital kann man derartigen Blödsinn als eine interessante Kreation verkaufen. In der Phrasierung aber geht die Narrenfreiheit nicht so weit, weil dem Notentext die vorangestellte wichtigste Rolle zukommt. Das lässt sich erneut überzeugend demonstrieren am Beispiel des op. 22 von Chopin. Man kann es nämlich sowohl solo als auch mit Orchester vortragen. In der Soloversion wurde es zu den meistdemolierten Stücken Chopins. (Selbst Horowitz gelingt es, die melo-

Polonaise schrieb er nur drei Wünsche nach Tempoelastizität vor. Und seine notierten Wünsche zur Dynamik, z. B. den Beginn dieser Polonaise leise und sostenuto vorzutragen, werden zu oft als eine Anweisung zur Ignoranz verstanden. Zum Glück sind die in der Soloversion erzielbaren Eskapaden nicht möglich im Vortrag mit Orchester – dank der für das Zusammenspiel unverzichtbaren Rigidität in Rhythmus und Puls. Und deshalb können wir dieses op. 22 von einem Pianisten (z. B. Rubinstein) einmal in der Soloversion abgeflinkt hören und beim nächsten Mal mit Orchester gediegen vorgetragen genießen. Die Überraschung hier liefert Lang Lang. Mit einem schrecklich klingenden Orchester schenkte er uns, mit Ausnahme des Finalteils, die eleganteste und trefflichste Wiedergabe dieser noblen Komposition.

Die Anmerkung zum Orchester lenkt mich in den Bereich der Kompositionen für Klavier und Orchester. Für den Vortrag jener gelten de facto die gleichen Gesetze und Aufgaben wie für Solowerke. Sie werden aber anders angewendet, weil das kompositionsbildende Tonmaterial aufgeteilt ist. Das ist auch in Kammer- und sinfonischer Musik sowie in Opern der Fall, aber doch auf andere Weise. Die Wiedergabe in der Kammermusik ist das Resultat, ein Ergebnis kollektiver Entscheidungsfindung. In Orchester- und Opernwer-

ken sagt der Dirigent, wo es langgeht. Dagegen sind Solisten davon abhängig, dass der Dirigent ihre Entscheidungen umsetzt. Die Diskrepanz zwischen dem Benötigten und dem Erhaltenen kann zum Problem werden. Ich frage mich schon immer, wieso Dirigenten, die in Sinfonien und Opern mit ihrem Orchester die halbsbrecherischste Rhythmus-Akrobatik meistern, in der Rolle des Begleiters uns Solisten nicht selten im Stich lassen und bei der Phrasierung aus dem Konzept werfen. Wieso diese Dirigenten zum Beispiel im ersten Satz von Tschaikowskys b-Moll-Konzert, in der Überleitung zum Hollywoodthema, fast immer patzen oder in der 18. Variation von Rachmaninows Paganini-Rhapsodie beim Orchester-Einsatz die Phrase zerstören, indem sie zu spät kommen. Solche Fragen stellen sich mir oft, aber ich habe keine Antworten. Weil ich kein ausgebildeter Dirigent bin.

Indes habe ich manchmal Ideen. So fiel mir ein, dass ich mich nur 200 Meter vom Dirigentenhimmel befände. Also nahm ich meinen Mantel, spazierte dort hinein und wandte mich an die Abteilung für Detailverarbeitung. Der zuständige Direktor war anwesend. Ich durfte eintreten und meine Fragen vortragen. Danach dachte der Herr Direktor länger nach, warf einige Blicke in den sonnigen Himmel – und schließlich antwortete Herr Kirill Petrenko: „Warum ... nun, warum ist dem so ... nun, weil die Solisten nicht genug erklären, was sie wollen. Weil sie nicht intransigent genug darauf bestehen, dass das, was sie wollen, gemacht wird ... und ... nun, die Dirigenten sind auch nicht Dirigenten geworden, um zu begleiten ...“ Die brilliantesten Erkenntnisse und die besten Ratschläge haben meistens etwas gemeinsam, nämlich die Unmöglichkeit, sie Wirklichkeit werden zu lassen. Die aus dieser Feststellung resultierte Frage soll ihre Antwort im Gebiet zwischen Newton und Machiavelli finden. ■