



## Partnerschaft in der Fortepiano-Kunst

**PAUL McNULTY  
UND VIVIANA SOFRONITSKY**

Paul McNulty mit Viviana Sofronitsky

Von: Hans-Dieter Grünefeld

Für die historisch-informierte Aufführungspraxis der sehr differenzierten Klaviermusik aus dem 18. und 19. Jahrhundert haben Repliken nach Originalinstrumenten seit längerer Zeit eine bedeutende Funktion. Diesem Trend hat Paul McNulty maßgebliche Impulse gegeben und sich als international anerkannter Experte für Fortepianos etabliert, die er in der tschechischen Kleinstadt Divisov herstellt. Dort, ca. 40 km südöstlich von Prag, in noch mittelalterlich geprägter Landschaft gelegen, hat er im Jahr 1995 ein Anwesen an einer alten Handelsstraße (heute E 50), bestehend aus Wohn- und Werkstattgebäuden sowie Materiallagern um einen Hof



Paul McNulty in seiner Werkstatt

hinter hohen Mauern, gekauft und gemeinsam mit der Pianistin Viviana Sofronitsky, seiner Ehefrau und Geschäftspartnerin, als Manufaktur eingerichtet. Gastfreundlich und auskunftsbereit erklärten sie bei unserem Besuch im Oktober 2016, wie Leben und Arbeit unter einem Dach effektiv organisiert sind. Warum Paul McNulty sich gerade in Divisov niederließ, um seine Karriere als professioneller Klavierbauer zu forcieren, und wann sein und der Lebensweg von Viviana Sofronitsky konvergierten, fügt sich im biografischen Rückblick wie aus einem ungeordneten Puzzle, dessen Teile im Zeitkontinuum oft zufällig den richtigen Platz für den nächsten Schritt fanden.

## Gong im Parkhaus

Die Entscheidung, sich dem authentischen Nachbau historischer Fortepianos zu widmen, war für Paul McNulty, geboren 1953 in Houston, Texas (USA), nicht vorausgeplant, sondern festigte sich aus innerer Berufung, die ihm in einer bestimmten Situation bewusst wurde. Wie andere Jugendliche seiner Generation träumte Paul McNulty davon, Rockgitarrist zu werden. Mangels Kenntnissen darüber, wie er sein Ziel erreichen konnte, fragte er einen Lehrer, der ihm empfahl, statt sich mit Stahlsaiten zu beschäftigen, interessanteres Repertoire und klassische Gitarre zu studieren. Paul McNulty erzählt: „Doch nach fünf Jahren hingebungsvoller Bemühungen machte ich keine bemerkenswerten Fortschritte. Im zweiten Jahr am Peabody-Konservatorium Baltimore resignierte ich und brach das Studium ab. Danach habe ich in einer Parkgarage als Wächter gearbeitet und während der Nachtschichten philosophische und andere Bücher gelesen. Eins davon war ‚Working‘ des US-amerikanischen Radiojournalisten Studs Terkel, eine Sammlung mit Interviews, in denen Personen verschiedener Berufsgruppen über ihren Alltag berichteten. Fast alle waren unzufrieden, aber der Klavierstimmer war glücklich. Dessen Geschichte habe ich um 6 Uhr am Morgen gelesen, und in meinem Kopf dröhnte ein Gong. Um 8 Uhr verließ ich die Parkgarage, ging den Hügel hinauf zum Konservatorium. Dort fand ich schnell einen Klavierstimmer und fragte ihn, wo es eine gute Schule für diesen Beruf gäbe. Er sagte, in Boston. Per Anhalter fuhr ich zum Vorstellungsgespräch an der New England School Of Stringed Keyboard Instrument Technology. Das war 1978.“

## Eine Telefonzelle unterwegs

Nun änderte sich für Paul McNulty alles. Denn statt minimalem Fortschritt in der Musik, wurde sein Studium bei Bill Garlick zum unmittelbaren Erfolgserlebnis. Er wechselte von der Gitarre zur Laute und wurde so vertraut mit Alter Musik. Sein wachsendes Interesse galt nun der Geschichte des Klavierbaus, sodass er die Fortepiano-Idee schnell annehmen konnte. Es ergab sich die Gelegenheit, dass sein Lehrer von einem Mann in Somerville nahe Boston erzählte, der Fortepianos in Räumen einer alten Fabrik baute. Als er die Schule nach zwei Jahren mit dem höchsten Abschluss „Tuning Examiner“ (Stimmprüfer) abgeschlossen hatte, ging er zu Robert Smith, um sich weiter ausbilden zu lassen. „Aber ich sah, dass er hungerte, denn er produzierte nur ein Klavier pro Jahr. Es war nicht sehr effektiv. Diese Aussichten wirkten auf mich erschreckend. Deshalb übernahm ich einen Job an der Universität, Klaviere zu stimmen“, erzählt Paul McNulty. Dann erhielt er von Steinway & Sons in New York die Zusage, ein Technik-Seminar zu absolvieren. Offenbar machte er dies so gut, dass man ihm zu seiner Überraschung eine Stelle in der Klavierfabrik anbot. Doch nachdem er an der Universität gekündigt hatte, lehnte er ab: „Das Dümme, was ich gemacht hatte, dachte ich damals. Ich hatte eine mögliche Karriere weggeworfen. Robert Smith schaute mich an, als ob ich total verrückt wäre. Die berufliche Beziehung zu ihm war ruiniert. Was blieb? Ich arbeitete an einem Fortepiano für jemanden aus Boston, und

alles war unklar.“ Ein langer Fahrradtrip nach Michigan, wo Paul McNulty Arbeit zu finden hoffte, brachte eine unerwartete Wendung: Zwar wurde seine Hoffnung, dort Arbeit zu finden, enttäuscht, wie er unterwegs bei einem Anruf aus einer Telefonzelle erfuhr. Aber ein Gespräch am nächsten Tag vom gleichen Ort brachte die Wende: Der Inhaber der Wolfgang-Zuckermann-Cembalo-Manufaktur in Conneticut, woher er zeitweise Material bezogen hatte, erinnerte sich an ihn und stellte ihn ein.



## Die Oslo-Amsterdam Verbindung

Der Karrierekick folgte bald, erinnert sich Paul McNulty: „Ein Jahr später meldete sich in der Manufaktur ein Anwalt aus Norwegen und sagte zu meinem Boss: die Staatliche Musikakademie hat Sie vor drei Jahren für ein Fortepiano bezahlt. Wo ist es? Am folgenden Tag machte ich mich daran, mein erstes Fortepiano zu bauen und vollendete es in drei Monaten. Und es funktionierte sehr gut. Im Jahr 1986 besuchte Trevor Pinnock die Manufaktur, von der er begeistert war. Er sah dieses Fortepiano und fragte, ob ich ihm für ein Konzert in der Carnegie Hall ein ebensolches Instrument bauen könnte. Aber im Geschäft wurde eine andere Politik gepflegt. Ich musste Berufsaspiranten unterrichten, wie man Saiten aufzieht. Der Raum, in dem ich mein erstes Fortepiano gebaut hatte, wurde zu einem Lager verwandelt und über das Instrument für Trevor Pinnock schwieg man. Man hielt mich monatelang hin. John Gibbons, der US-amerikanische Cembalist und Fortepiano-Spieler, holte mich aus der Klemme, indem er mich einlud, mit dem Frans-Brüggen-Orchester durch 15 europäische Städte zu touren. Das war im September 1986 und das Konzert in der Carnegie Hall war für Januar 1987 terminiert. Ich antwortete John Gibbons, wenn mir nicht innerhalb der kommenden zwei Wochen erlaubt werde, das Fortepiano für Tevor Pinnock zu bauen, werde ich mit



Foto: McNulty Fortepiano

ihnen im November touren. Und so kam es. Im November flog ich nach Amsterdam.“ Aber sein Aufenthalt als Klavierstimmer begann mit einem Desaster, denn das (nicht von ihm gebaute) Fortepiano brach während der Proben fürs Klavierkonzert c-Moll von Mozart auseinander. John Gibbons, Frans Brüggem und sein Ensemble waren entsetzt und fragten Paul McNulty, ob er ein anderes Fortepiano bereitstellen könnte. Die verblüffende Lösung war, dass er vorschlug, in Oslo bei Professor Ketil Haugsand von der Staatlichen Musikakademie anzurufen. Der war sofort bereit, das McNulty-Fortepiano zu verpacken und per Flugzeug nach Amsterdam zu schicken, wo es eine Stunde vor der nächsten Probe ankam. Das Mozart-Konzert gelang, die Tournee mit diesem Fortepiano wurde zu einem Triumph, Paul McNulty zog im gleichen Jahr nach Amsterdam und konnte seine Karriere als Klavierbauer starten.

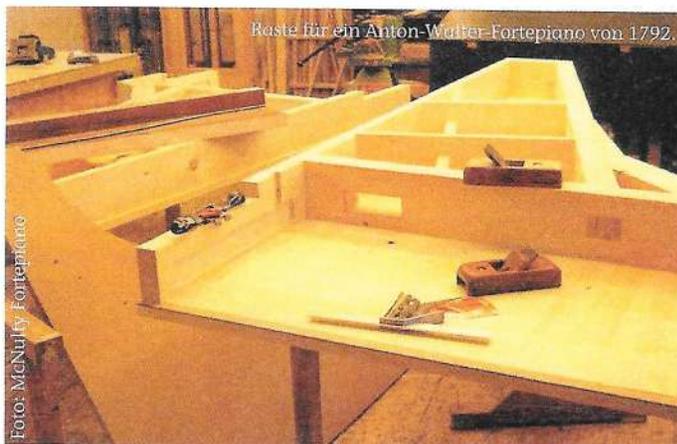
Das Orchester half bei der Aufenthaltsgenehmigung und Paul Badura-Skoda bestellte ein Fortepiano für CD-Aufnahmen, die aber abgesagt wurden, sodass er den Auftrag stornierte. Nun meldete sich wieder Trevor Pinnock – er hatte 1987 Konzerte in Utrecht – bei Paul McNulty, um zu beklagen, dass sein schließlich doch in den USA gebautes Fortepiano kollabiert sei. So konnte Paul McNulty ihm das eigentlich für Paul Badura-Skoda bestimmte Instrument verkaufen. Außerdem orderte der Cellist Wouter Möller ein Fortepiano und bezahlte es komplett im Voraus. „Davon konnte ich das Holz, die Maschinen und die andere Ausrüstung kaufen. Ich baute eine Box, um das Holz zu trocknen und mein erstes Amsterdamer Klavier vorzubereiten. Das klappte wunderbar. So habe ich acht Jahre unermüdlich in Amsterdam gearbeitet und in zwei Jahren sieben Flügel gebaut. Das bedeutet dreieinhalb pro Mann und Jahr, eine durchaus normale

Menge etwa im Vergleich zu Anton Walter, denn der hatte nach seinen ersten zehn Jahren in Wien 358 Klaviere produziert, eine große Werkstatt und zehn Leute beschäftigt“, gibt Paul McNulty zu bedenken. Erste Publizität erlangte er bei der EXPO 1989 in Brügge (Belgien), wo seine Fortepianos große Beachtung fanden.

## Materialgeheimnisse, Bautechnik und eine Entdeckung

Während seiner Zeit in Amsterdam erforschte Paul McNulty die materiellen Komponenten, um eine stabile Qualität der Instrumente zu garantieren. Für den Saitendraht braucht man eine spezielle Legierung. Wenn man pures Eisen verwendet, verformen sich die Moleküle im Draht zu stark, aber eine zeitangepasste Mischung von Eisen und Kohlenstoff, also Stahl, verhindert diesen Vorgang. „Jetzt“, so Paul McNulty, „habe ich Kontakt zur Marc Vogel GmbH in Jestetten (Deutschland), die mit mir bei der Entwicklung der richtigen Konsistenz der Saiten unter anderem für den Graf-Flügel konstruktiv zusammen gearbeitet hat. Für die Mechanik kann ich den Bezug der Hammerköpfe mit Leder und Filz von der Filzfabrik in Wurzen (nahe Leipzig) fast optimal gestalten. Schwieriger war das Problem der Holzdicke des Resonanzbodens zu lösen, denn dafür gab es keine Indikation. Wenn man den Resonanzboden zu dick macht, was ich getan hatte, mussten die Hammerköpfe schwerer sein. Man findet nicht ohne weiteres, was Anton Walter und andere Klavierbauer fanden,

nämlich eine Formel, die sie konstant anwandten. Diese Erkenntnis festigte sich bei mir, nachdem ich mehrere historische Fortepianos in Museen geöffnet und die Dicke der Resonanzböden ausgemessen hatte: die Daten von Walter-Fortepianos ab 1790, von denen ich auch die Maße der Profile und Rippen genauestens protokollierte, sind jetzt Standard für meine Replikat. Ebenso sind die Maße von Steins Klavieren aus



Raste für ein Anton-Walter-Fortepiano von 1792.

Foto: McNulty Fortepiano

den Jahren um 1780 im Vergleich zu Modellen aus den Jahren um 1788 identisch. Daraus lässt sich schließen, dass Stein sich auf diese Maße für die Dicke des Resonanzbodens – 2,2 bis 2,24 Millimeter im Diskant – festgelegt hatte. Und seine Tochter Nanette setzte diese Bauweise fort, wie die Untersuchung ihres 6-Oktaven-Flügel aus dem Jahr 1813 im Kunsthistorischen Museum Wien bestätigt. Das sind Muster, an denen man sich als Klavierbauer orientieren muss. Der Rest ist Technik. Man kann die Luftfeuchtigkeit kontrollieren, wenn man die Rippen klebt, und der Resonanzboden muss geschrumpft sein, dann wächst das Klavier, bekommt seine Gestalt. Aber zu diesen Prozeduren gibt es keine überlieferten Informationen, nicht einmal im Werkstattnotizbuch von Johann Andreas Stein. Nach vielen Jahren, in denen ich mich mit diesen Details auseinandergesetzt habe, entdeckte ich zumindest, dass die Hammerstiele von jedem Wiener Klavierbauer

gestimmt worden sind, ja anscheinend sind alle Klaviere mit Wiener Mechanik gestimmt. Wie kann man diesen Befund berücksichtigen? Man stellt einen Hammer vertikal auf einen Tisch, lässt ihn fallen und hört einen Klang. Der Ton ist, je nach Positionswinkel, im Intervall einer Quinte oder einer Oktave und niemals anders, und beim hohen Register meistens in Quinten. Wenn man die Hammerstiele macht, muss man darauf achten, dass sie in diesen Intervallen gestimmt sind.“ Während Conrad Graf sehr genau an seinem Prinzip festhielt, haben andere Klavierbauer die Stimmungen variiert, also danach ausgewählt, wie das jeweilige Instrument klingen sollte, auch abhängig vom verwendeten Holz und dessen Verbindung innerhalb eines Instruments. Das sei, wie Paul McNulty sagt, seine einzige persönliche Entdeckung als Experte auf diesem Gebiet.

### Holz aus Schwarzenberg in Tschechien

Nach acht Jahren Klavierbau in Amsterdam war Paul McNulty mit dem Problem konfrontiert, dass er von lokalen Firmen kein Holz mehr für die Resonanzböden bekommen konnte. Doch Ende 1994 erhielt er einen Telefonanruf von einem ihm bekannten Cembalisten aus Prag, der ihm ein antikes 5 ½-Oktaven-Instrument anbot. In einer großen Werkstatt für Cembali war nicht nur dieses Instrument, sondern auch ein Raum nur für Resonanzbodenholz. Der Cembalobauer Frantisek Vynálek war sehr freundlich und meinte, er könne Paul McNulty fünf Jahre lang das gewünschte Holz liefern. „Auf der Fahrt zurück nach Amsterdam mit dem Flügel im Auto dachte ich über dieses für mich bisher einmalig generöse Angebot nach. Zu Hause schrieb ich ein Fax mit der Bitte um Lieferungen, die sofort zugesagt wurden. Drei Monate später fuhr ich wieder nach Prag, und Frantisek hatte die Hälfte seines Gebäudes in ein Appartement und eine separate Werkstatt für mich umgebaut. Er hatte nichts dergleichen vorgeschlagen, er tat es einfach. Ich war perplex.“ Dort arbeitete Paul McNulty drei Jahre lang mit einem Polierer zusammen, der eine ausgezeichnete Reputation als Restaurator hatte. Nach dem Umbruch im Osten Europas 1989 wurde alles aufgelöst, und er restaurierte in seiner Garage einen Barock-Sekretär. Weil sie weiterhin beruflichen Kontakt hielten, erzählte der Restaurator eines Tages von diesem Gebäude in Divisov, das leer und schon lange zum Verkauf stand. Paul McNulty

erwarb es 1998 als Eigentum in geeigneter Lage für seine Ambitionen. Denn in Südböhmen ist der Schwarzenbergwald (jetzt: Sumava), woher der Klavierhandel in Wien bis etwa 1870 Holz alter Fichten für Klaviere bezogen hatte. Joseph II., Fürst von Schwarzenberg, erteilte 1789 den Auftrag, nach Plänen des Ingenieurs Joseph Rosenauer einen Kanal (jetzt ein Baudenkmal) für kommerziellen Holztransport über die tschechisch-bayrische Grenze mit Anschluss an die Donau zu bauen. Zwar wird der Kanal seit 1961 nicht mehr genutzt, aber Paul McNulty kann von dieser, wie er meint, „fantastischen Tradition“ und hervorragenden Holzqualität weiterhin wegen relativ kurzer Wege profitieren.

### Umschwung in Divisov

Trotz des nun selbstständigen Neuanfangs und bester Referenzen mangelte es Paul McNulty zunächst an Optimismus in Bezug auf seine Zukunft. Er fühlte sich erschöpft, lebte wie in einem Provisorium und war nur darauf orientiert, Aufträge zu erfüllen. Bis 2001, als Viviana Sofronitsky, Tochter des russischen Pianisten Vladimir Sofronitsky, mit der Absicht nach Divisov kam, seine Fortepianos anzuschauen, auszuprobieren und eines zu kaufen. Sie hatte in Moskau studiert und war in der damaligen Sowjetunion als Solopianistin und mit Kammerensembles aufgetreten. Direkt nach dem Kollaps des sowjetischen Systems ging sie in die USA und arbeitete am Oberlin-College, Ohio; im Jahr 1990 zog sie nach Kanada, wo sie in Toronto unter anderen mit Musikern vom „Tafelmusic Baroque Orchestra“ spielte. Seit 1994 ist Viviana kanadische Staatsbürgerin, aber sie setzte ihre Studien in den Niederlanden fort und machte am Königlichen Konservatorium in Den Haag Abschlüsse in historischer Aufführungspraxis. Warum Viviana Sofronitsky sich auf dieses Gebiet spezialisierte, erklärt sie rückblickend so: „Als ich noch in Moskau lebte, habe ich eine normale Ausbildung als Pianistin gemacht, mit dem Gefühl, dass ich anders als meine Kommilitonen bin, weil ich insbesondere keine Affinität zur Romantik fühlte. Deshalb habe ich schließlich Cembalo und Orgel studiert. Während meiner Auslandsaufenthalte lernte ich dann Fortepianos kennen, am Oberlin College das Penelope-Crawford-Grand-Piano und andere. Und ich stellte fest, dass ein Mozart-Trio, das mir mit modernem Klavier nicht ge-

fallen hatte, für mich zur völlig anderen Klangerfahrung wurde, weil Streicher und Klavier plötzlich ausbalanciert wirkten. Deshalb wollte ich unbedingt ein Fortepiano, und zwar das bestmögliche. Nachdem ich Instrumente mehrerer Hersteller verglichen hatte, fand ich nur wenige Hammerflügel inspirierend. Nur die Instrumente von Paul begeisterten mich sofort. Sie waren so perfekt, dass ich nicht glauben konnte, selbst zu spielen. Obwohl ich wegen der anderen Spieltechnik etwas skeptisch war, entschloss ich mich, ein Fortepiano bei Paul zu bestellen. Darauf musste ich drei Jahre warten. Ich fuhr 2001 nach Tschechien, um es persönlich abzuholen, auch damit Paul mir erklärte, wie ich das Fortepiano regulieren und pflegen sollte. Es war besser als erwartet, und ich blieb länger, als ich geplant hatte. Das war keine bewusste Entscheidung, sondern eine mysteriöse Kraft, die mich hier festhielt, und eine sehr eigenartige Erfahrung. Denn dieser Ort war nicht zu einem bequemen Leben gemacht, mir schienen viele Probleme vorhanden zu sein. Ich hatte hier auch keinen Job, keine Dokumente. Paul war sehr fremd für mich. Ich fühlte mich nicht wohl bei dem Gedanken an mögliche Komplikationen, aber ich konnte nicht wegfahren. Denn mir wurde bewusst, dass Paul etwas kulturell Wertvolles macht. Mir erschien es als eine große Aufgabe, den Menschen diese wunderbaren Instrumente nahezubringen, wie sie klingen und wie leicht sie zu spielen sind. Schließlich dachte ich daran zu demonstrieren wie gravierend die Unterschiede von einem historischen und modernen Klavier sind, und wollte so den Verkauf ankurbeln.“

Viviana Sofronitsky machte nicht nur das Anwesen durch Renovierungen bewohnbar, sondern krepelte auch das Leben von Paul McNulty (sie heirateten 2004) und seine Haltung zum Metier um: „Die großen Hammerflügel von Graf und anderen baue ich, seit Viviana hier ist. Im Moment arbeitet sie mit ihrem Verständnis daran, die Intonation zu verbessern, weil ich den Klang, den sie will, nicht erreichen kann. Sie kommt dieser Intonierung näher und ich lerne von ihr. Das ist von vitalem Interesse, gerade für mein typisches Walter-Klavier, von dem ich 150 Exemplare gebaut habe. Die müssen besser werden, und ich kann das nicht alleine schaffen. Jetzt gibt es eine Perspektive, mit Viviana funktioniert es. Vital ist sie auch mit ihrem Engagement für die Infrastruktur und die Lebensqualität, die sie mit dem Hauspersonal organisiert. Darüber hatte ich nie nachgedacht. Außerdem kümmert sie sich um die Öffentlichkeitsarbeit durch weltweite Vernetzung, die Ausdehnung der Produktion dieser seltsamen Instrumente, kurz gesagt, um alles, was notwendig ist, um eine Karriere voran zu

bringen.“ So würdigt Paul McNulty die Rolle von Viviana Sofronitsky im gemeinsamen Projekt. Dazu gehört die Vermietung an spezialisierte Pianisten und auch Mobilität, indem sie mit Transportern, in denen vier Klaviere in Boxen verpackt untergebracht werden können, zu Festivals und anderen Veranstaltungen sowie Museen in Europa fahren, um die Klangeigenschaften der Replikat in Verbindung mit entsprechendem Repertoire in Ton und Wort zu präsentieren.

## Präfigurierte Klänge in der Musik

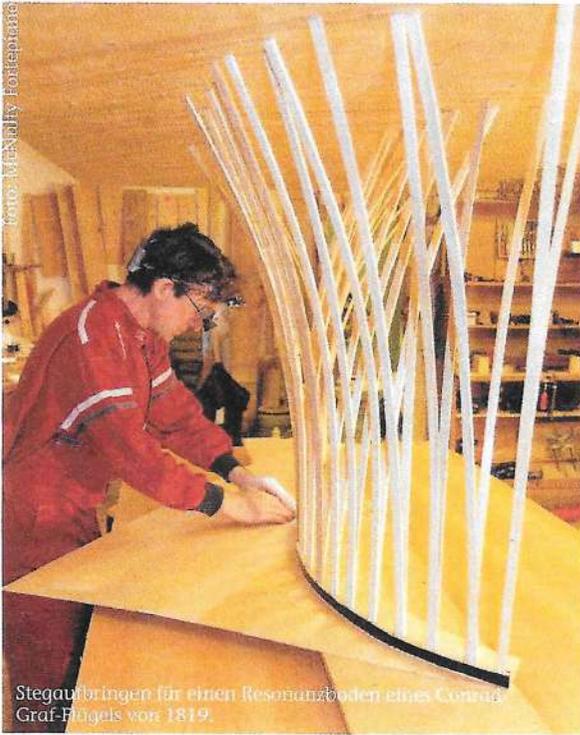
Historisch informierte Aufführungspraxis oder Authentizität ergibt sich aus der Einsicht, dass der Klang im Kopf des Komponisten von den Instrumenten abhängig ist. Das ist von Bedeutung, wenn man sich mit den zeitgebundenen Stilen und Idiomen beschäftigt. Denn die Artikulation und Bindungen sind anders, und die Markierungen in Partituren werden auf einem Hammerflügel plötzlich möglich. Sie sind die Übersetzung der Intentionen des Komponisten in einem kommunikativen Prozess. Gleiches ist mehr oder weniger unmöglich mit einem modernen Klavier, meinen Paul McNulty und Viviana Sofronitsky unisono. Ihr Credo hat Anton Rubinstein bereits um 1890 vorweggenommen, als er schrieb, dass Instrumente aus allen Zeiten ihre Klangfarben und Effekte hätten, die wir auf heutigen Klavieren nicht

produzieren könnten, und dass die Musikstücke immer entsprechend dem Charakter der damaligen Instrumente komponiert wurden. Und nur auf diesen könne man sie so hören, wie sie gedacht waren. Wenn man sie auf heutigem Klavier spiele, sei es nur zu deren Nachteil. Demnach sind Klänge in Menschen das Resultat eigener Erfahrungen aus den jeweiligen Epochen. Die sehr besondere Art, wie Schubert komponierte, basiert auf frühen romantischen Klavieren, die er bei seinen Schülerinnen kennenlernte. Seine Magie war der Gebrauch der vorhandenen Register in den Klavieren seiner Zeit, wodurch er Timbres bei Wiederholungen variierte. Am Ende des 19. Jahrhunderts hat man von drei Stilen der Aufführung gesprochen: einer ist formal, aber nicht beeindruckend, ein anderer ist verrückte Improvisation, die sich nicht um die Partitur des Komponisten oder dessen Idee kümmert, und der dritte kombiniert den Komponisten, den Interpreten und das Instrument und das Publikum, ist also im weitesten Sinn kommunikativ. „Erst da“, sagt Viviana Sofronitsky, „entsteht Authentizität: wenn man seine Erfahrung aus

Viviana Sofronitsky



Foto: Vikijska, Vektorova



Stegaufbringen für einen Resonanzboden eines Conrad Graf-Fügels von 1819.

einem Moment, dem Konzert, machen kann, und wenn nicht, ist diese Aura ruiniert, sogar soweit, dass die Musik stirbt. Der entscheidende Punkt für mich ist, dass etwa Chopin physisch tot ist, aber durch seine Musik, zu der ich eine Affinität oder ein Gefühl habe, ist er für mich lebendig und präsent! Seine Musik spricht zu mir, so wie wir im Moment miteinander sprechen. Doch wenn man mit einem modernen Klavier beim Wettbewerb in Warschau auftritt, kann man nicht so delikate spielen, wie es für den Charakter der Chopin-Musik passen würde. Um Authentizität zu erreichen, braucht man Respekt zum Komponisten, zu seiner Idee von Bravura. Und dieser Respekt ist letztlich nur auf dem Fortepiano möglich. Ein Musiker, der weiß, wie man ein Fortepiano spielt, ändert seine Einstellung zum modernen Klavier, insbesondere die Anschlagsgewohnheiten mit durchaus positiven Effekten. Wenn man Fortepiano spielt, ändert sich die innere Stimme.“ Das Fortepiano erzählt also den Solisten, was es will, weil es einen speziellen Anschlag braucht. Das moderne Klavier ist aus dieser Perspektive für historische Musik neutral, sie verliert eine genuine emotionale Dimension.

## Authentizität beim Fortepiano-Bau

Ähnliches gilt für den Bau von Fortepianos. Authentizität hängt in diesem Bereich nach Paul McNulty davon ab, dass etwas Neues aus Holz entsteht, das zuvor noch keine Bestimmung hatte. Es ist eine Tabula-Rasa. Um von einem Stapel Holz zu einem Instrument, das in sich etwas von einer historischen Periode repräsentiert, zu bauen, ist eine kreative Produktivität erforderlich, sich der Erfahrung des jeweiligen, ursprünglichen Klavierbauers anzunähern. Denn die Klavierbauer haben Instrumente in sehr großer Zahl hergestellt, um davon leben zu können. Man muss mit voller Aufmerksamkeit und ökonomisch arbeiten, man braucht Prioritäten, die von einem Zeitplan abhängen, den man sich selbst vorgibt. Zeitdruck gehört deshalb zur Authentizität, weil man somit wie die Klavierbauer früher für einen Markt produziert. Auch ist Evidenz in der Ausführung notwendig, etwa die Materialstrukturen zu erkennen, damit man den gewünschten Klang erreicht. Der Zweck bestimmt letztlich die disziplinierte Arbeitsmethode und auch den Erfolg. Jetzt hat Paul McNulty zehn Mitarbeiter, und er hat bisher mehr als 200 Fortepianos gebaut. Obwohl diese Bilanz beeindruckend ist, möchte er die Qualität seiner Nachbauten noch verbessern, wobei ihn Viviana Sofronitsky unterstützt: „Sie hat ein tiefes Verständnis für diese Instrumente erlangt, und mit ihrer Autorität werden die Fortepianos perfekt.“ Welch ein respektvolles Kompliment für eine sich einzigartig ergänzende Partnerschaft in der Fortepiano-Kunst!

[www.fortepiano.eu](http://www.fortepiano.eu)  
[www.sofronitsky.com](http://www.sofronitsky.com)

## CD-Tipps

### Franz Schubert

Wanderer-Fantasie;  
 Impromptus op. 90 & 142  
 Viviana Sofronitsky, Klavier  
 (McNulty nach Conrad Graf 1819)  
 Cavi Music 8553250  
 (Vertrieb: Harmonia Mundi)

### Wolfgang Amadeus Mozart

Sämtliche Fortepianokonzerte  
 Viviana Sofronitsky, Klavier  
 (McNulty Fortepiano, nach Anton  
 Walter 1792)  
 Musicae Antiquae Collegium  
 Varsoviense (Warschau)  
 Ltg.: Tadeusz Karolak  
 Pro Musica Camerata 4151 (11 CDs)