



SWR2 Musikstunde mit Jürgen Kesting

"Gesegnete Hände, ein poetisches Herz und eine träumerische Seele"

Der musikalische Salon als Loge im Welttheater

Frédéric Chopin und seine pianistischen Miniaturen (4)

Préludes und Scherzi

Sendung: 25. Februar 2009, 9.05 – 10.00 Uhr

Redaktion: Bettina Winkler

Manuskript

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.

Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der Telefonnummer 07221 / 929-6030

SWR2 Musikstunde 25.2.10 mit Jürgen Kesting

"Gesegnete Hände, ein poetisches Herz und eine träumerische Seele"

Der musikalische Salon als Loge im Welttheater

Frédéric Chopin und seine pianistischen Miniaturen (4)

Préludes und Scherzi

"Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit." Das war die Reaktion von Robert Schumann, als er 1839 das Opus 28 von Frédéric Chopin erhalten hatte. Die Folge von 24 Stücken läßt sich als Form-Gebilde nur schwer einordnen, und noch schwerer fällt es, sie einer Gattung zuzuordnen. Als Zyklus lassen sich die Préludes insofern nicht bezeichnen, als keine innere Einheit durch thematische Beziehungen hergestellt wird.

Es gibt nur ein Grundgerüst nach dem Vorbild von Johann Sebastian Bachs „Das wohltemperierte Klavier“: die Anlage nach dem Quintenzirkel mit den Dur- und den parallelen Moll-Tonarten in aufsteigender Reihe nach den Kreuztonarten: also C-Dur – a-Moll; G-Dur – e-Moll; D-Dur – h-Moll, dann in absteigender Reihe bei den Tonarten mit einem b-Vorzeichen.

Zu Beginn hören Sie die beiden ersten Stücke. Das Prelude C-Dur, in seiner Diatonik eine Hommage an Bach, ist mit Agitato überschrieben. Es brandet an mit einer Fortissimo-Steigerung und verlöscht im Pianissimo. Die Melodie muß als Mittelstimme erkennbar werden. Die harmonische Nähe zur parallelen Moll-Tonart nutzt Chopin dergestalt, daß er aus dem abschließenden tiefen „E“ des ersten Stücks das quasi-kontrapunktische zweite Prélude in a-Moll entstehen läßt. Es ist ein gespenstisch-fahles Poem mit Dissonanzen in der linken Hand. Diese erinnern, wie Edouard Ganche im Kommentar Chopin-Buch von André Gide anmerkt, an das Geläut von Totenglocken – Klänge, die auf Modest Mussorgsky vorausdeuten. Sie hören diese beiden ersten Préludes mit Alfred Cortot, dessen Aufnahme – entstanden an einem einzigen Tag, am 2. Dezember 1942 – den stärksten Beifall von seinen Pianisten-Kollegen bekommen hat, darunter Alfred Brendel und Friedrich Gulda.

Frédéric Chopin

Prélude Nr. 1 C-Dur – Agitato, 0:35“

Prélude Nr. 2 a-Moll – Lento, 2:01“

Alfred Cortot

EMI CZS 7 67359 CD 5

Die beiden ersten Préludes in C-Dur und in a-Moll in einer Aufnahme mit Alfred Cortot.

Anders als die Präludien von Johann Sebastian Bach, der für Chopin eine Art von Leitstern war, sind die Préludes von Frédéric Chopin isolierte Einzelwerke. Es sind kurze Stücke, darunter Miniaturen, die nur eine Minute lang sind. Andere dauern gar nur 25 Sekunden. Werden sie als Einzelstücke gespielt, wirken sie improvisatorisch – wie etwa das Prélude Nr. 10 in Cis-Moll mit seinen rieselnden Passagen und seinen fernen Anklängen an eine Mazurka. Es ist das kürzeste Stück der Werkgruppe, das Martha Argerich in 24 Sekunden durchheilt.

Frédéric Chopin

Prélude Nr. 10 cis-Moll, 0:24“

Martha Argerich

Deutsche Grammophon 463063-2

Das Prélude in cis-Moll – eine Art von Epigramm – in einer Aufnahme von Martha Argerich.

Der Feststellung, Chopin sei der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit, hatte Robert Schumann die folgende Beobachtung vorausgeschickt.

"Die Präludien bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man: Ruinen, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: ‚Friedrich Chopin schrieb's.‘ Man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen."

Könnte er damit das Prelude Nr. 18, das Allegro molto in f-Moll, gemeint haben? Es ist heftig, erratisch und rhapsodisch. Sie hören noch einmal Martha Argerich. Sie lenkt die stürzenden Linien zielbewußt in den gleichsam abgründig-grollenden Baß-Triller in Takt 18.

Frédéric Chopin

Prélude Nr. 18 f-Moll, 0:47"

Martha Argerich

Deutsche Grammophon 463063-2

Mit der Beschreibung als „Ruine“ hat Robert Schumann ein treffendes Bild für einige der Préludes gefunden. Mit seinen gezackten Konturen vor düsterem klanglichem Hintergrund entspricht das rhapsodische Prélude in f-moll den in der Romantik beliebten malerischen Darstellungen von verfallenen Kirchen oder Schlössern, die verfallen und überwuchert in der Landschaft stehen.

Der zweite Begriff, den Schumann gebrauchte, war Skizze. Gemeint ist damit ein romantischer Formbegriff, der schon im Zusammenhang mit den Mazurken erwähnt wurde: das Fragment. Fragment und Form sind, so scheint es, sich ausschließende Begriffe. Von einem „Fragment“ wird gemeinhin bei einem unabgeschlossenen Werk gesprochen. Für die romantische Poesie hat Fragment eine andere, eine konstruktive Bedeutung. Friedrich Schlegel hat das Wesen des romantischen Fragments – typischer Weise in einem Fragment – beschrieben.

"Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel."

Im berühmtesten der insgesamt 451 Athenäums-Fragmente heißt es:

"Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie, die alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen [sucht]."

Daß auch die Musik dieser Universalpoesie angehört, führt Schlegel in einem weiteren Athenäum-Fragment – der Nummer 444 – aus:

"Wer [aber] Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand einer Meditation in einer philosophischen Ideenreihe? "

Dadurch, daß die progressive Universalpoesie sich in ihrer Sehnsucht nach einer universalen Einheit der Welt mit allen Belangen und Bereichen des Lebens befasst, wird sie zum Medium eines ständigen Reflexionsaktes. Zwar kann im Fragment der

spontane Einfall seine vollkommene Gestalt finden; aber indem es sich von der Umgebung absetzt, verweist es auch auf die Umgebung.

Das kleine, zarte Prélude Nr. 7 in A-Dur ist ein vollkommenes Fragment – eine Mazurka en miniature. Chopin hat allerdings für das, was nicht mehr als eine Skizze zu sein scheint, die größte Sorgfalt aufgewendet. Zu Salon-Sudeleien hätte er sich nie hergegeben. Seinem ungeduldig auf neue Stücke wartenden Verleger Maurice Schlesinger schrieb er: "Ich kann nicht genug daran feilen."

Gerade weil in sich abgeschlossen – gerundet wie der von Schlegel genannte Igel – , dient es der Werkgruppe durch den Kontrast zum intrikaten folgenden Stück im parallelen fis-Moll. Sie hören Claudio Arrau

Frédéric Chopin

Prélude Nr. 7 A-Dur, 0.50"

Prélude Nr. 8 fis-Moll, 1.54"

Claudio Arrau

Philips 6500 622

Die Préludes Nr. 7 in A-Dur und Nr. 8 in fis-Moll mit Claudio Arrau, dessen besondere Liebe den meditativen und nächtlichen Stücken gilt. Doch bewährt sich auch der Virtuose, wenn er im fis-Moll-Prélude die in einem dichten polyphonen Gewebe mit chromatischen Durchgängen und schwierigen Gegenrhythmen versteckte Melodiestimme, die nur mit den Daumen zu spielen ist, markant zu konturieren weiß. Zur Vorgeschichte der Préludes. Ein Zeitlang hatte Chopin sich der Hoffnung hingegen, die junge polnische Grafentochter Maria Wodzinska heiraten zu können. In der langen Zeit, in der er eine bejahende Nachricht erhoffte, wurde er von der ebenso berühmten wie berüchtigten George Sand umworben. Schließlich reiste er mit der französischen Romanautorin nach Mallorca. Er führte einige bereits geschriebene Préludes mit sich, die er zu einem Zyklus zu weiten gedachte. Nach dem ersten Eindruck von der Insel schrieb er euphorisch an seinen Freund Julian Fontana:

"Der Himmel ist wie Türkis, das Meer wie Lasurstein, die Berge wie Smaragde, Kurzum, das Leben ist herrlich. .. Es wird nicht lange dauern, bis Du die Préludes empfangen kannst. O lieber Freund, ich beginn erst richtig zu leben. Ich bin der höchsten Schönheit nahe."

Doch dann schlug das Wetter um. Chopin kränkelte. Der Besitzer der von ihm gemieteten Villa fürchtete, daß der Komponist an Tuberkulose leide. Er wies das Paar aus dem Haus. Zuflucht fanden die beiden in einem alten Kartäuserkloster in Valdemosa – heute ein Wallfahrtsort. George Sand fühlte sich dort wohler als der an die kultivierten Pariser Salons gewohnte Chopin. Er regierte verstört auf äußere Störungen: den Wechsel des Wetters, den heulenden Wind oder das Geläut der Glocken. Am stärksten litt er darunter, daß der von der Firma Pleyel versprochene Flügel nicht ankam. Nachdem das Instrument eingetroffen war, konnte er Pleyel am 22. Januar 1839 mitteilen, daß er die Préludes abgesandt hatte.

George Sand hat einiges über das Zusammenleben mit dem mürben Melancholiker berichtet und damit Stichworte für biographische Ausdeutungen seiner Musik gegeben. Daß sie die Préludes als Klagesänge bezeichnete oder als naturalistische Klangbilder deutete, hat Chopin als unsinnig angesehen. Kurioser Weise wurde denn auch darüber gestritten, ob der Name „Regentropfen-Prélude“ dem sechsten Stück in h-Moll mit der wehmütigen Melodie in der linken Hand zukommt – oder dem ausgedehnten 15. Prélude in Des-Dur.

Es hat 89 Takte. Mit einer bei knapp 5 Minuten liegenden Spielzeit ist es drei oder vier Mal so lang wie die meisten anderen Stücke – und zehn Mal so lang wie die kürzesten der Fragmente. Es beginnt mit einer kantablen, an ein Nocturne erinnernden Melodie. Berühmt geworden ist die bohrende Wiederholung des Tons „as“ bzw. enharmonisch des „gis“. Diese Repetition, rhythmisch variiert, hat zu der Assoziation fallender Regentropfen geführt. Im zweiten Teil, nach cis-Moll geführt, wird die in der rechten Hand liegende Note „gis“ mit grimmiger Insistenz wiederholt.

Frédéric Chopin
Prélude Nr. 15 Des-Dur, 4:51“
Martha Argerich
Deutsche Grammophon 463063-2

Als Kontrast folgt das wildeste Stück: ein Presto con fuoco in Des-Dur. Könnte Schumann die Teilchenbeschleunigung der Sechzehntelpassagen gemeint haben, als er davon sprach, daß sich auch „Abstoßendes“ und Fieberhaftes“ in den Préludes finde? Bei Martha Argerich wird aus dem Presto con fuoco ein Sturmflug, bei dem sich die rasenden Sechzehntel-Passagen in einem schier impressionistischen Glissando auflösen. Sie spielt das Presto con fuoco um zehn Sekunden schneller als Maurizio Pollini, um 15 Sekunden schneller als Jorge Bolet.

Frédéric Chopin
Prélude Nr. 16 b-Moll, 0:59“
Martha Argerich
Deutsche Grammophon 463063-2

Martha Argerich mit dem Prélude Nr.16 b-Moll. Mit einem pianistischen Furor ohnegleichen hat die argentinische Pianistin den Charakter einer Konzertetüde – mit heikelsten Treffübungen für die linke Hand und rasendem Passagenwerk in der Rechten – betont. Doch steht in den Préludes, anders als bei den Etüden, die Lösung spezifisch spieltechnischer Aufgaben nicht im Vordergrund.

Heute wird es als selbstverständlich angesehen, die Préludes als Zyklus zu spielen. Mit einer Spielzeit zwischen 35 und 40 Minuten sind die 24 Miniaturen kaum länger als eine große Sonate von Beethoven. Chopin selber hat vor seinen Hörern im Salon jedoch immer nur einzelne Préludes gespielt, manchmal auch kleine Gruppen; und es spricht viel dafür, daß auch die Klavier-Virtuosen des 19. Jahrhunderts bei ihren Programmen nur Einzelstücke herausgegriffen haben.

Mit Blick auf das Fragment als Bauteil eines größeren Werks im Œuvre Chopins Form schreibt Charles Rosen in seiner Studie „Die Musik der Romantik“:

"In ihrer Bedeutung als Zyklus – das heißt als Werk, in dem Bedeutung und Wirkung der einzelnen Stücke von ihrer Position innerhalb einer größeren Ordnung abhängen – sind die Préludes das wohl extremste aller romantischen Beispiele für das Fragment."

Es gibt zwar motivische Parallelen, aber es finden sich kaum thematische Zusammenhänge oder wiederkehrende Motive, die wiedererkannt werden müssten, um einen Sinnzusammenhang zu erschließen. Allenfalls gibt es einen ideellen Kern, der zu einer Substanzgemeinschaft der Stücke führt und dadurch den heterogenen Charakter vergessen macht.

So sollen abschließend die sechs letzten Stücke in ihrer kontrastierenden Vielfalt erklingen. Das Es-Dur-Prélude Nr. 19 ist ein Schwesterstück zu den fast gleichzeitig entstandenen Etüden in As-Dur und a-Moll aus dem Opus 25. Anrührend das

folgende, majestätische c-Moll-Prélude mit seinen expressiven Abtönungen und seiner zweistimmigen Legato-Melodie. Das B-Dur-Prelude Nr. 21 bekommt seinen herben harmonischen Reiz durch die Sexten und Septimen des Mittelteils. Das kurze, stürmische Prelude in g-Moll hat den Charakter einer Caprice. Nach dem anmutig-zarten Prélude in F-Dur mit seinen rieselnden Passagen findet die kaleidoskopische Werkgruppe ihren Höhepunkt in einem Allegro appassionato in d-Moll, das nach einer langsam abstürzenden Achtelpassage auf einem seltsamen Klang endet – einer tiefen Bassnote, die nicht wie ein Schluss wirkt, sondern wie der offene Schluss eines Fragments.

Sie hören Arthur Rubinstein. Anders als die meisten Werkgruppen, die von ihm in zwei oder drei Einspielungen vorliegen, hat Rubinstein die Préludes nur einmal aufgenommen: 1946. Die Aufnahme mag aus technischer Sicht betagt sein, aber das kann die klangliche Qualität des Spiels nicht beeinträchtigen: das Cantabile im B-Dur Prélude, den Furor im g-Moll Prélude, die Eleganz im f-Dur-Prélude und die Majestas im abschließenden Prelüde in d-Moll.

Frédéric Chopin

Préludes

Nr. 19 in Es-Dur, 1:16

Nr. 20 in c-Moll, 1:30“

Nr. 21 in B-Dur, 1:48“

Nr. 22 in g-Moll, 0.39“

Nr. 23 in F-Dur, 1:04“

Nr. 22 in d-Moll, 2:09“

Gesamt 8:36“

Arthur Rubinstein

RCA 09026 63016-2

Arthur Rubinstein mit den letzten fünf Stücken aus den 24 Préludes Opus 28 von Frédéric Chopin – dem faszinierendsten Beispiel für das Experiment mit der romantischen Form des Fragments.

In seinem 1841 entstandenen und seinem Verleger Maurice Schlesinger gewidmeten Prélude in cis-Moll Op. 45 mit seinen vagierenden Modulationen durch entlegene Tonarten scheint Chopin noch einmal eine Summe zu ziehen. Sie hören Vladimir Ashkenazy

Frédéric Chopin

Prélude cis-Moll op. 45, 4:39“

Vladimir Ashkenazy

Decca 443 739

Vladimir Ashkenazy mit dem Prélude in cis-Moll Opus 45.

Zu den Leitmotiven in der Literatur über Chopin gehört der Hinweis auf zwei Defizite oder Schwächen des Komponisten

* zum einen heißt es, Chopin habe nur für das Klavier komponiert und sich nicht darauf verstanden, ein Konzert zu orchestrieren

* zum zweiten, dass er sich nur den kleinen Formen zugewendet habe: Miniaturen, Fragmenten und Salonstücken, angelegt in meist schlichter ternärer, also dreiteiliger Form.

In seinem Beitrag für „THE NEW GROVE of Music and Musicians“ hat Nicholas Temperley diese Fehleinschätzung widerlegt. Er hat auf die zahlreichen Werke hingewiesen, die nicht nur groß angelegt sind, sondern zu profunden waren für den Salon: die späten Polonaisen und die Polonaise-Fantaisie mit ihren extremen dynamischen Zuspitzungen am Schluß; die Fantasie in f-Moll, die Balladen und die Scherzos; die Barcarolle, die beiden Klavier-Sonaten und die Cello-Sonate. Das Scherzo wurde von Haydn in das Streichquartett eingeführt – als Ersatz für das Menuett. Seine entscheidende Ausprägung bekam es in Beethovens symphonischen Sätzen. Charakteristika sind die Bizarrerie eines geisterhaften Spiels von Metrum und Rhythmus, das jähe Abreißen der Bewegung mit dem Übergang in unerwarteten Pausen. In der Klaviermusik der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts finden sich wenige Scherzi: die Bagatelle Op. 33 Nr. 2 von Beethoven und zwei Miniaturen von Schubert aus dem Jahre 1817.

Chopin behält nur das Tempo (Presto), den Dreiertakt und die dreiteilige ABA-Form bei, wobei er den Trio-Teil stark ausweitet. Er schafft ein eigenständiges Konzertstück, in der Anlage ausgedehnter und zerklüfteter als die Scherzi in seinen Sonaten, oft von äußerster dramatischer Heftigkeit, durchsetzt mit balladesken Momenten, so wie es in den Balladen Elemente des Scherzo gibt.

Mit der Komposition des h-Moll Scherzo begann Chopin schon in Wien, abgeschlossen hat er es 1835 in Paris. Auch über dieses Werk ist zu lesen, daß es autobiographische Züge habe; mit seinen zerreißen den Ausdrucks-Kontrasten spiegelt es die Erregung des Komponisten über den erfolglosen polnischen Aufstand. Es beginnt – ähnlich wie die Balladen – mit zwei gepeitschten Septim-Akkorden im Fortissimo, aus dem sich das Presto con fuoco mit seinen wirbelnden Achtelbewegungen entwickelt. Der Mittelteil beginnt mit einem zwanzig Takte langen, lyrischen Sostenuato, das sogleich wiederholt wird, nun um einen Takt erweitert. Dabei wird die Melodie auf zwei mehr als eine Oktave voneinander liegende Stimmen verteilt.

Von ihrem melodischen Charakter her entstammt diese Passage – mit ihrer verzierten Wiederholung – der belcantischen Operntradition, dem *canto spianato*, der zu den wichtigsten Grundlagen von Chopins Musik gehört. Auch die Coda mit ihren Beschleunigungen hat ein Vorbild in der Oper: in der *Stretta*. Allein das Forte-Fortissimo am Ende reicht aus, um die unsinnige Vorstellung vom säuselnden Salon-Komponisten zu widerlegen. Hier wie auch am Ende der Polonaise-Fantaisie wird dem Pianisten – und auch den klanglichen Möglichkeiten des Flügels – das Äußerste abverlangt. Die virtuose und der große Klang, meist Franz Liszt zugeschrieben, gehört schon zu den Errungenschaften von Frédéric Chopin.

Kein anderer Pianist konnte diese Klänge so gewaltig entfalten oder besser: entgrenzen wie Vladimir Horowitz. Joachim Kaiser hat von einem Gipfel überhaupt vorstellbaren Klavierausdrucks gesprochen.

Ich habe für den Abschluß der heutigen Musikstunde die Darstellung von Swjatoslaw Richter gewählt. Es ist nur von der Spielzeit her die langsamste, aber ihr inneres Tempo sorgt für größte Spannung. Was er herstellt ist, paradox gesagt, eine Einheit von Exaltation und Beherrschtheit, vom dramatischer Zuspitzung und lyrischer Gelöstheit. Pianistisch befand er sich zum Zeitpunkt der Aufnahme – im Juli 1977 – in beeindruckender Form.

Fredéric Chopin
Scherzo Nr. 1 in h-Moll Opus 20, 10:25“
Swjatoslaw Richter
RCA GD 69082