C.H.BECK WISSEN

Thomas Kabisch

CHOPINS KLAVIERMUSIK

Ein musikalischer Werkführer

Zum Buch

Chopins Klaviermusik ist fester Bestandteil des Repertoires von Pianistinnen und Pianisten. Sie prägt die Hörerfahrung von Konzertbesuchern. Chopin hat Meisterwerke geschrieben, die kompositionstechnisch perfekt und zugleich hochexpressiv sind, Stücke, in denen Charme und Struktur sich verbinden. Viele seiner Kompositionen, von der «Revolutions-Etüde» bis zum «Regentropfen-Prélude», vom «Minutenwalzer» bis zu den Balladen und Klavierkonzerten, haben enorme Popularität erlangt. Zugleich aber ist durch Chopin unser Verständnis von den Möglichkeiten der Musik überhaupt verändert worden. Chopin hat die Grenze zwischen Improvisation und Komposition und das Verhältnis von Substanz und Ornamentik neu bestimmt. Er hat – im wörtlichen Sinn – Salonmusik geschrieben, die aber mühelos die engen Grenzen ihrer Entstehungsbedingungen übersteigt. Thomas Kabisch versucht, dem Geheimnis der Musikalischen Poetik des Komponisten auf die Spur zu kommen, indem er insistierende Versenkung in das einzelne Werk und kompositorische Details mit ideengeschichtlicher und kompositionsgeschichtlicher Reflexion verbindet. Vor dem Hintergrund einer Systematik der Gattungen der Chopin’schen Klaviermusik werden Stücke, die uns – vielleicht allzu – vertraut sind, in Distanz gerückt und sperrigere Werke dem Hören erschlossen.

Über den Autor

Thomas Kabisch ist Professor für Musikwissenschaft (i.R.) an der Musikhochschule Trossingen. Er arbeitete zunächst über Franz Liszt, bevor er die französische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts zu seinem bevorzugten Forschungsgebiet machte. Auch in seinen Veröffentlichungen zu ästhetischen Fragen spielen französische Autoren eine prominente Rolle.

Inhalt

I Grundlagen

1 Ein Pole in Paris

2 Musik im Salon

3 Vom Pianisten-Komponisten zum Klassiker

4 Einzelstücke und Werkreihen

II Konvention und Nuance: Musik im Salon

1 Chant national und Universalität: Mazurken

2 Instrumentale Überbietung vokaler Modelle: Nocturnes

3 Affekt-Bearbeitung und theatrale Distanz: Polonaisen

4 Arbeit an Vorerfahrungen: Walzer

III Große Form: Transformation des klassischen Erbes

1 Große Erzählungen: Balladen

2 Große Bilder: Scherzi

3 Instrumentale Rollenspiele: Konzerte

4 Manieristische Dekonstruktion klassischer Modelle: Sonaten

IV Figuratives Komponieren und Symptome der Moderne

1 Gattungen figurativen Komponierens: Variationen, Impromptus, Barcaroles, Berceuse

Impromptus, Berceuse, Barcarolle

2 Musik aus dem Geist der Mechanik: Etüden

3 Formen ohne Form: Préludes

4 Variantenprozesse: Fantasien

Chronologisches Verzeichnis der Klavierwerke

Zu Chopins Lebzeiten erschienene und von ihm mit einer Opuszahl versehene Werke:

Posthum publizierte Klavierwerke (Zählung durch J. Fontana)

Werke ohne Opuszahl, die zu Lebzeiten Chopins im Druck erschienen sind

Notenausgaben, Quelleneditionen und Sekundärliteratur

Gesamtausgaben

Werkverzeichnisse

Editionen sonstiger Quellen

Sekundärliteratur

I Grundlagen

1 Ein Pole in Paris

Die ersten zwanzig Jahre seines Lebens war Fryderyk Chopin (1810–1849) ein polnischer Komponist. Er wuchs in Warschau auf, wurde am wenige Jahre zuvor gegründeten Konservatorium ausgebildet, frequentierte bereits als junger Mann die Salons der Aristokratie, kannte durch Aufenthalte auf dem Landsitz der Eltern aber auch das polnische Landleben, einschließlich der autochthonen Tanz- und Musikpraxis. Seine Kompositionen wurzeln im tonangebenden Brillanten Stil, der in ganz Europa verbreitet war. Die beiden Klavierkonzerte, vollgültige Werke, mit denen er sich Zuhörern in Warschau, Wien und später in Paris vorstellte, zeigen, wie Chopin aus den satztechnischen Konventionen des Brillanten Stils die technischen Grundlagen eines Komponierens gewinnt, das auf figurativer Verwandlung beruht. Figuratives Komponieren wird sich in den folgenden Jahren als überaus entwicklungsfähig erweisen und als anschlussfähig für die Integration anderer Techniken, etwa kontrapunktischer Verfahren.

Mit der Ankunft in Paris im Oktober 1831 wurde Frédéric Chopin ein Pariser Komponist, der polnische Musik schreibt. Die Musik selbst, nicht nur die empirische Person des Komponisten, gilt als polnisch, wird als wesentlich polnisch wahrgenommen und verstanden. In den Salons der «Hauptstadt des 19. Jahrhunderts» treffen seine Kompositionen auf einen ideengeschichtlichen Rahmen, in dem nationale Zuordnung Grundlage ist für universale Geltung. Gerade weil seine Musik den nationalen Geist realisiert, kann sie Anspruch erheben, die Menschheit und das Menschheitsprojekt der Musik voranzubringen. Gerade weil sie als

durch und durch polnisch gilt, wird seine Musik, scheinbar paradox, von Nichtpolen verstanden und begeistert begrüßt.

Das Gemeinsame, Verbindende, Allgemeine der Menschheit realisiert sich nach zeitgenössischer Überzeugung, deren Ursprünge auf Herder und andere zurückverweisen, durch charakteristische Einzelbeiträge der Nationen. Zwar entspricht die soziale Wirklichkeit dem Anspruch auf Allgemeinheit, den nationale Bewegungen nach dem Vorbild der Französischen Revolution und ihrer gesamteuropäischen Resonanz erheben, nur selten. Auch und gerade die nationale Bewegung in Polen war eine Angelegenheit gebildeter Mittelschichten und des Landadels. Doch an der Wirksamkeit des ideengeschichtlichen Mechanismus, in den Chopins Musik eintritt, ändert das nichts. Insofern nach der herrschenden Vorstellung die «Diversität» der nationalen Bewegungen die Menschheit «eint», wird Musik durch die Charakteristik des Polnischen – wie immer es sich materialisiert – erweitert und befruchtet.

Das musikalische Hören und Komponieren profitiert von der Idee des National-Universalen direkt und an einem neuralgischen Punkt seiner nach-klassischen Entwicklung. Die Komponisten der Generation 1810 – Mendelssohn, Schumann, Liszt, Chopin – strapazieren das «Charakteristische» in einer Weise, die nach dem klassischen Maßstab der *diversity in unity* die Dominanz des Schönen und damit die Einheit der Form und den Kunstcharakter des Werks gefährden. Die aus dem politischen Denken in die musikalische Wahrnehmung hinein wirkende Prämisse, dass nationale Besonderheit und Universalität der Menschheit konvergieren, stützt ein musikalisches Hören, das die gesteigerte Charakteristik kompositorischer Elemente nicht als Widerspruch nimmt zu den klassischen Grundlagen des Verstehens und der musikalischen Rationalität. «Romantische» Charakteristik und «klassisch» integriertes Komponieren werden über den Bezug auf ihre politische Funktion versöhnt. Nicht die Ästhetik dient der Politik oder wird für politische Zwecke in Dienst genommen, sondern eine ästhetische Problematik wird durch Rekurs auf ein Allgemeines der Politik geheilt.

Die Verbindung musikalischer Wahrnehmung mit national-universalen Ideen aus dem politischen Raum kann auf die Idee von Partikularität und Universalität, von Charakteristik und Schönem, kann auf die philosophische Theorie epischer Dichtung zurückgreifen, deren Anfänge bei Herder und Hegel entwickelt wurden. In der ideengeschichtlichen Situation im Gefolge der Pariser Julirevolution von 1830 wurde sie zugespitzt. Sainte-Beuve schreibt:

> Die Mission, das Kunstwerk von heute, ist wirklich das menschliche Epos; es besteht darin, das Bewusstsein der fortschreitenden Menschheit im Drama und in der Ode, im Roman, in der Elegie, in tausend Formen zum Ausdruck zu bringen (…), es unablässig in tausend Farben zu spiegeln und auszustrahlen. (Varga-Behrer 2010, 30)

Hegel nennt als ein wesentliches Kriterium für Möglichkeit und Gelingen eines nationalen Epos, «dass sich in dem speziellen Volke und seiner Heldenschaft und Tat zugleich das Allgemeinmenschliche eindringlich ausprägt» (Hegel, Ästhetik III, 347). Herder fordert, «Anschauung und gleichsam handelnde Substanzialität» seien gleichermaßen zu realisieren. Dann könnten pittoreske Folklore und Wahrheitsgehalt in einem Kunstwerk koexistieren (Varga-Behrer 2010, 35).

Vor allem Chopins Werkreihe der Mazurken wird, wie Angelika Varga-Behrer gezeigt hat, von den Zeitgenossen in diesem Koordinatensystem aufgenommen. So fand die Idee einer Epopöe Eingang in die Musikauffassung des 19. Jahrhunderts. Franz Liszt hat sie bei Chopin beschrieben und in eigenen Arbeiten in den 1850er Jahren, den *Magyar Dalok* resp. in der Reihe der *Ungarischen Rhapsodien* auf seine Weise entwickelt.

2 Musik im Salon

Chopins Musik hat einen primären sozialen Ort. In den Salons der Aristokratie und Großbourgeoisie in Warschau und in Paris findet er Menschen, die seine Musik hören wollen. Die Strukturen der Pariser Salons bilden seit 1831 das Rückgrat seiner Publikationspolitik wie für seinen Aufstieg zum höchstbezahlten Klavierlehrer Europas. Verlagszeitschriften sorgen dafür, dass Ereignisse im Salon auch unter denen bekannt werden, die keinen Zugang haben. Exklusivität steht öffentlicher Wirkung nicht im Wege. Sie befördert sogar das Renommée des Komponisten, der selten nur im Großen Konzert zu hören ist.

Ein Salon ist als soziale Institution bestimmt durch den «Zusammenhang von konversationeller Geselligkeit, Gastfreundschaft, Liberalität, Meinungsbildung und sozialer Affektentfaltung» (Schmölders 1979, 66). Das Gespräch ist das Medium, in dem sich die sozialen Beziehungen und die Gegenstände konstituieren. Weder Sache noch Person dürfen sich vordrängen, wenn im Gespräch Sozialität emergieren soll. Es gilt, wie es bei Adalbert Stifter im *Nachsommer* heißt, zu sprechen, «ohne von den Gegenständen beherrscht zu werden, und ohne die Gegenstände ausschließlich beherrschen zu wollen».

In der Gesprächskultur des Salons kommt es mehr auf das Wie als auf das Was an. Es gilt, «de détourner les choses: die Dinge zu wenden; das heißt, von schwierigen Sachen einfach, (…) und von einfachen gekonnt zu reden» (Schmölders 1979, 34). Unter dem «Zwang zur Zwanglosigkeit» setzen sich sämtliche Gesprächsteilnehmer den Unvorhersehbarkeiten des Gesprächsverlaufs, der Zeit aus. Alle haben teil am gemeinsamen Projekt des Sich-Verständigens, des Sich-Austauschens. Darin erweist Salonkonversation sich als «Phänomen einer geselligen Affektivität sui generis» (Schmölders 1979, 32 und 65).

Die Mechanismen des Gesprächs im Salon unterliegen dem Wechselspiel von Konvention und Nuance. Die Affirmation der Konvention bildet die Voraussetzung, damit das «détourner les choses» funktioniert und das Gespräch nuancierend über seinen Gegenstand hinausgelangen und also eine spezifische Form von Geselligkeit entstehen kann, die sich dem Zugriff der «Individual-

und Massenpsychologie» gleichermaßen entzieht (Schmölders 1979, 65). Auch musikalische Beiträge im Salon sind Teil der geselligen Gesamtsituation und deshalb der Erwartung konfrontiert, das geselligkeitsfundierende Verhältnis von Konvention und Nuance aufzunehmen. Dieses Verhältnis bestimmt den äußeren Rahmen, in dem Musik im Salon praktiziert und aufgenommen wird, und es reicht in Darbietungsweise und die Struktur des Dargebotenen selbst hinein.

Zuhörer durch abstrakt Neues schockieren und auf diese Weise Genialität demonstrieren zu wollen, verbietet sich für den Musiker im Salon. Doch der Abneigung gegen grelle Provokation und Originalitätssucht korrespondiert Aufgeschlossenheit gegenüber Ungewohntem. (Die europäische Erstaufführung der *Sonatas and Interludes* von John Cage fand im Pariser Salon der Mme Tézenas statt.) Unter den Bedingungen einer «konversationellen Geselligkeit» wird Musik anders gehört, gemacht und diskutiert als in der anonymen Welt der Konzertsäle.

Weil es einen realen Austausch zwischen den Akteuren des musikalischen Prozesses gibt, wird der Komponist entlastet von dem Zwang, alle Probleme der musikalischen Kommunikation im Innenraum der Vorstellung zu lösen. Er kann ein gelasseneres und zugleich kritisches Verhältnis zur klassischen Form entwickeln. Die *habitué(e)s* der Salons haben Gelegenheit, mit einer besonderen Art des Instrumentalspiels und mit neuartigen Stücken durch wiederholte Begegnung und wiederholtes Hören vertraut zu werden. Wenn der kommunikative Aspekt der Musik sozial ausagiert wird, verliert Form als «Anwalt des Hörers im Komponisten» (Michael Zimmermann) ihren bedrückenden Anspruch als eine Totalität, in der jede Einzelheit «aufgehoben» ist.

Chopin vermied in seinem Spiel dynamische Exzesse. Er gab den feineren Instrumenten von Pleyel den Vorzug gegenüber Erard, dessen Klaviere kräftiger und lauter klingen. Seine Abneigung gegen Drastik kommt den äußeren und inneren Bedingungen der Salonsituation entgegen oder entspringt gar dieser Situation. Chopin konnte auf Massivität verzichten, weil im Salon feine Effekte eine Chance haben, wahrgenommen zu werden. Statt einen großen Saal

klanglich füllen zu müssen und eine Ansammlung von Leuten zu einem Auditorium zu machen und zum Zuhören zu bewegen, spielt der Pianist im Salon für Zuhörer, die in nächster Nähe sitzen oder stehen. Sie sind untereinander wie mit dem Künstler verbunden, bevor der erste Ton erklingt. Propaganda und Reklame erübrigen sich.

Zur zivilisatorischen Leistung wird Chopins Diskretion freilich erst dadurch, dass er innerhalb einer also reduzierten dynamischen Bandbreite die gesamte Skala dynamischer und artikulatorischer Bestimmungen des musikalischen Tons realisiert. Indem die Prämisse *halblaut* sich in Chopins Spiel und Musik mit einem besonderen Reichtum von Abstufungen verbindet und das Spektrum interner Unterscheidungen innerhalb eines reduzierten Ambitus von Möglichkeiten gar gesteigert wird, wird die Nuance zum Kriterium des Musikalischen. Der Ton, den Chopins Musik einsetzt, um vernehmbar zu werden, ist wesentlich infinitesimal.

Reduktion und Nuancierung sind nicht Mittel der Dämpfung, sondern der Schärfung. Chopins Salonmusik ist nicht verschwommen und undeutlich, sondern besonders präzis. Sie verlangt von Spielern und Zuhörern eine Feineinstellung der Wahrnehmung. Der geformte Einzelton zeigt sich, wenn bunte massenwirksame Dramaturgie ausgeschlossen ist, als Kern der Musik. Musik ist Bestimmung des Einzeltons, und der bestimmte Einzelton ist Musik.

Wer für die «gesellige Affektivität» des Salons komponiert, bewegt sich als Musiker nie in einem aseptischen Raum reiner Instrumentalmusik, sondern agiert stets und ständig in einer lebendigen Versammlung der Künste, die sämtlich auf unterschiedliche Weise auch Bezug zur Lebenswelt haben. Literatur, Theater, Oper, Tanz prägen den Erfahrungshorizont der Zuhörer und greifen in die Art und Weise musikalischer Wahrnehmung ein. Durch die Oper finden Performanz und Rollenprinzip Eingang in die Vorstellungswelt. Durch Dichtung und Roman sind Sprache und narrative Strategien präsent. Dass Klängen, bevor sie komponiert werden, Bedeutungen anhaften, dass sie in funktionalen Bindungen stehen und semantisch besetzt sind, und dass all diese Vorprägungen

durch den instrumentalen Prozess transformiert werden, versteht sich für alle Beteiligten im Salon von selbst. Wo die Einheit musikalischer und literarischer Kultur gelebt wird, braucht ein Komponist das Konzept der Programmmusik nicht zu erfinden.

Liszt hat Chopin stets als Mitstreiter für dieselbe Sache betrachtet und unterstützt. Sein Buch über die Kunst des Freunds und Kollegen war bahnbrechend in der Chopin-Rezeption und ist lesenswert bis heute. Dennoch gibt es, was die soziale Praxis und das Projekt der Musik betrifft, kaum einen schärferen Gegensatz zu Chopin, dem Pianisten-Komponisten der Salons, als Franz Liszt, der zwar auch in Salons reüssierte, jedoch als Matador öffentlicher Auftritte vor großem Publikum sein Profil gewann und seine Idee der Musik ausschärfte.

Liszt träumt von einer sich sozial verstehenden, eingreifenden Kunst im Sinne des Saint-Simonismus der 1830er Jahre und verfolgt dieses Projekt sein Leben lang. Er schreibt, ziemlich rücksichtslos, was das Gelingen oder Misslingen des Einzelwerks betrifft, «Zukunftsmusik». Chopin dagegen kultiviert mit seiner Musik im Salon eine bestehende Form gesellschaftlichen Verkehrs, in der Musik eine ganze Palette von Funktionen erfüllt. Dass seine Option keine rückwärtsgewandte, keine bloß nostalgische war, nicht bloß Ausdruck der Sehnsucht eines polnischen Emigranten nach der guten alten Zeit; dass Chopins Modell Potential besaß über die Stücke hinaus, die er selbst unter den Bedingungen der ersten Jahrhunderthälfte schuf, ist an seinen Nachwirkungen zu erkennen, an den vielfältigen Resonanzen, die er vor allem bei französischen Komponisten der Jahrhundertwende – an erster Stelle ist Gabriel Fauré zu nennen – hervorgerufen hat.

3 Vom Pianisten-Komponisten zum Klassiker

Schumann oder Liszt beziehen sich, wenn sie Chopins Werke kommentieren, regelmäßig auf Art und Weise der Wiedergabe durch

den Komponisten selbst. Nicht nur sein legendäres *tempo rubato* findet Erwähnung, auch seine fein nuancierte Behandlung des Klavierklangs, etwa in den Etüden op. 25, Nr. 1 und 2, kommt zur Sprache. Stets geht es dabei um den Zusammenhang von Spielweise und kompositorischer Faktur. Chopins Spielweise interessiert, weil durch sie erst die Kompositionen sich dem Verständnis öffnen.

Wenn aber die performative Bindung an situative und materiale Bedingungen für Chopins Musik so groß und so wesentlich ist, dann hat die Kategorie des autonomen Werks, das Realisationen unter verschiedenen Umständen erlaubt und verlangt, offenbar nur eingeschränkt Gültigkeit. Chopin erscheint als der geniale *singer-songwriter*, dessen musikalische Kunst mit seinem Verstummen als Ausführender und mit dem Untergang der Welt, in der er seinen Platz hatte, vergangen ist. Auch die Rolle der Partitur ist reduziert, wenn Komposition und Performanz auf besonders enge Weise verschlungen sind und das Verständnis der Werke ohne Kenntnis der auktorialen Aufführungspraxis verstellt ist.

Das Bild eines «Pianisten-Komponisten», dessen Kompositionen in Zusammenhang mit seiner improvisatorischen Tätigkeit in Salons entstehen, aber nur in eingeschränktem Maß Text-Status erlangen, ändert sich nach Chopins Tod grundlegend. An der Wende zum 20. Jahrhundert wird aus dem genialen Instrumentalmusiker Chopin ein *classicus auctor*. Diese Transfiguration ist Resultat einer verlegerischen Unternehmung und einer wissenschaftsgeschichtlichen Wende. Chopins Promotion zum Klassiker verdankt sich erstens dem Aufstieg der Idee des «Urtexts» und zweitens der Entstehung der «Institution Analyse».

In der Urtext-Bewegung wird die Textgestalt der Partitur zum wesentlichen Teil der Identität des Musikwerks erhoben. Durch die Akzentuierung des Texts erfährt zugleich die Autorität des Komponisten eine Aufwertung gegenüber der Ausführung. Chopin gerät in das Gravitationsfeld der Urtext-Bewegung, als kurz vor der Jahrhundertwende seine Etüden im Rahmen eines Projekts des Verlags Breitkopf & Härtel zusammen mit Klaviersonaten von Mozart und Beethoven sowie Werken von Carl Philipp Emanuel Bach erscheinen. Die exklusiv besetzte Reihe trägt den Titel «Urtext