

Hardy Rittner

# Die vergessene Cantilene

## Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität

Grundlagen der  
Aufführungspraxis



Bärenreiter



Hardy Rittner

# Die vergessene Cantilene

## Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität

Grundlagen der Aufführungspraxis



Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York • Praha

Alle Klangbeispiele sind zu finden unter:

<https://www.baerenreiter.com/extras/BVK04005>

(Reiter »Multimedia«)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2021 u. d. T. »Die vergessene *Cantilene*.  
Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität«

eBook-Version 2022

© 2022 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: YY apartment – [stock.adobe.com](http://stock.adobe.com)

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7278-9

DBV00329-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

*Erich Fischer und Eva Köhler  
in Freundschaft gewidmet*



# Inhalt

<b>Danksagung</b> . . . . .	9
<b>Einleitung: Chopin und das Problem der Notation</b> . . . . .	11
<b>1 Überlegato und Dynamik</b> . . . . .	29
Die Begriffe Bravour, Brillanz und Virtuosität . . . . .	30
Neue Quellen . . . . .	30
Chopins Spiel . . . . .	32
Explizit brillante Werke im Unterricht . . . . .	35
Die <i>Grande Polonaise brillante</i> Es-Dur op. 22 35 · Das Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11 – Chopins Legato-Spiel 39 · Fazit I 41	
»Meine Art« – Chopins »seltene Bravour« . . . . .	44
Fazit II 50	
Übertragung auf weitere Beispiele . . . . .	51
Etüde c-Moll op. 10 Nr. 12 51 · Etüde c-Moll op. 25 Nr. 12 53 · Etüde F-Dur op. 10 Nr. 8 54 · Etüde Ges-Dur op. 10 Nr. 5 55 · Etüde As-Dur op. 10 Nr. 10 55 · Scherzo h-Moll op. 20 57	
<b>2 Melodische Hervorhebungen</b> . . . . .	61
»Notes avec geste« . . . . .	62
»Geste lancé« 62 · »Geste retiré« 72 · Fazit III 74	
Melodische Hervorhebungen und Virtuosität . . . . .	74
Fazit IV 81 · Etüde h-Moll op. 25 Nr. 10 82 · Ballade g-Moll op. 23 84 · Barcarolle Fis-Dur op. 60 86 · Etüde C-Dur op. 10 Nr. 1 88 · Bezüge zum Belcanto I 90	
Paradigmenwechsel Rubato – virtuose Passagen als gesangliche Momente . . . . .	93
Prélude d-Moll op. 28 Nr. 24 93 · Bezüge zum Belcanto II 100	
Zusammenfassung . . . . .	104

<b>3 Praktische Anwendung</b> . . . . .	107
Historische instruktive Chopin-Ausgaben . . . . .	107
Fazit V 132	
<b>Eigene Analysen</b> . . . . .	132
Indizierte melodische Hervorhebungen 132 · Nicht indizierte melodische Hervorhebungen 138 · Hervorhebungen bei rhythmischen Besonderheiten 147 · Hervorhebungen durch »notes tremblées« 151 · Hervorhebungen durch Rubato 159	
<b>Zum Schluss</b> . . . . .	169
<b>Bibliographie</b> . . . . .	175
<b>Bibliographie Noten</b> . . . . .	185
<b>Register der erwähnten Werke Chopins</b> . . . . .	189

## Danksagung

Das Verfassen einer größeren Studie steht und fällt mit dem Maß an Unterstützung, das einem zuteilwird. Insofern ist es mir eine Freude, denjenigen zu danken, deren Rat und Hilfe mich während meiner Arbeit begleiteten.

Allen voran danke ich meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Heinz von Loesch (Technische Universität Berlin), für die hervorragende Betreuung von den ersten Anfängen bis zur Fertigstellung dieser Dissertation. Seine kritischen Fragen, die stets präzisen Rückmeldungen auch im Detail sowie nicht wenige weiterführende Impulse hatten entscheidenden Anteil am Ergebnis der Arbeit und trugen maßgeblich dazu bei, mein eigenes Qualitätsbewusstsein beim Schreiben und Reflektieren fortlaufend zu schärfen.

Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Stefan Weinzierl (gleichfalls Technische Universität Berlin) für seinen guten ›Außenblick‹ und seine erfahrenen und hilfreichen Ratschläge zu Format und Fertigstellung der Arbeit.

Sehr herzlich möchte ich Herrn Professor Dr. Christoph Flamm (Universität Heidelberg) für die inspirierende Co-Autorenschaft bei unserer gemeinsamen Edition der Chopin-Préludes (Bärenreiter) danken, die meinen Einstieg in das Feld der Chopin-Forschung begründete. In diesem Zusammenhang danke ich auch Frau Dr. Britta Schilling-Wang (Bärenreiter-Verlag, Lektorat Klaviermusik) und Frau Diana Rothaug (gleichfalls Bärenreiter-Verlag, Buchlektorat) für die enge und vertrauensvolle Zusammenarbeit.

Mein ganz besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Hartmut Fladt (Universität der Künste Berlin), bei dem ich seinerzeit Musiktheorie studierte. Die während des Studiums bei ihm gewonnenen Einsichten waren und sind mir von unschätzbarem Wert sowohl für die künstlerische Praxis und Lehre als auch wissenschaftlich. Auch hierin liegt eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung dieser Dissertation.

Des Weiteren ist es mir ein Anliegen, Herrn Professor Dr. Joseph Willmann (Musikhochschule Freiburg) zu danken. Unsere gemeinsamen Lehrveranstaltungen waren ein großer Gewinn für mich und werden mir immer in bester Erinnerung bleiben. Dafür und für den intensiven Austausch über Chopin bin ich Herrn Willmann zutiefst verbunden.

Wesentliche Unterstützung erfuhr ich von Frau Annette Thein (Bärenreiter-Verlag, Lektorat Bühne/Gesamtausgaben) beim Übersetzen französischer Texte, welche in meiner Arbeit von zentraler Bedeutung sind. Ich möchte Frau Thein meinen ganz ausdrücklichen Dank aussprechen – sowohl für die Übersetzungen selbst als auch die weitherzige Art, sie mir zur Verfügung zu stellen. Ferner dürfen die Notenbeispiele nicht unerwähnt bleiben, die zur Veranschaulichung des hier Gezeigten eine wichtige Funktion einnehmen und für deren hochwertige Anfertigung ich Herrn Paul Hangstein herzlich danke.

Auf dem Gebiet der Gesangspraxis durfte ich von dem Wissen meiner Kollegin Frau Professorin Regina Kabis-Elsner (Musikhochschule Freiburg) profitieren. Für die hilfreichen Gespräche und Anregungen danke ich Frau Kabis-Elsner sehr.

Nicht wenige Personen haben meine Arbeit zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Kontexten ganz oder in Teilen gelesen und wertvolle Rückmeldungen gegeben. Stellvertretend möchte ich hier Herrn Professor Dr. Moritz Heffter (Fachhochschule Nordwestschweiz), Herrn Professor Dr. Thomas Menrath (Universität der Künste Berlin) sowie Frau Dr. Simone Hohmaier und Herrn Ralf Kwasny (beide Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin) dankend nennen, deren Feedbacks gleichermaßen gehaltvoll wie ermutigend waren.

Mein Dank richtet sich zudem an Frau Ursula Wild, Leiterin der Bibliothek der Freiburger Musikhochschule, und Frau Nora Güse von der Universitätsbibliothek Freiburg für die stets freundliche und unbürokratische Unterstützung. Ich danke Herrn Professor Dr. Paweł Kamiński (Fryderyk Chopin University of Music, Warszawa) sowie Frau Mag. Uta Goebel-Streicher für den produktiven Austausch.

Mehr denn je erwiesen sich in Pandemiezeiten Online-Plattformen als große Hilfe. Allen voran möchte ich hier die Seiten *Online Chopin Variorum Edition* (OCVE) und *Chopin's First Editions Online* (CFEO) hervorheben, auf denen ich zahlreiche Notenquellen wie Autographe, Erstausgaben und Schülerexemplare einsehen konnte – eine Errungenschaft, die der Chopin-Forschung dank Herrn Professor Dr. John Rink (University of Cambridge) ganz neue Dimensionen eröffnet.

Sehr verbunden bin ich bis heute der bischöflichen Studienförderung des Cusanuswerks, die mir während der Anfangszeit meiner Promotion eine nicht geringe finanzielle Unterstützung zuteilwerden ließ. Außerdem bedanke ich mich bei der Internationalen Stiftung zur Förderung von Kultur und Zivilisation, München, für deren Kostenbeitrag bei der Drucklegung dieses Buches.

Meinen Eltern danke ich für ihr immerwährendes Wohlwollen, meiner Frau für ihr Organisationsgeschick und meinen Kindern für etliche Momente der Situationskomik («... wieder diese komische Zeitung!«), die daraus resultierten, wenn ich bisweilen während meines Daseins als Vater Blicke in meine Arbeit riskierte. Auch danke ich Amrei und Heiner Springer, Dr. Albert Haase, Dr. Dietrich Franke und Rosemarie Pfeiffer (†) für die guten Gespräche rund um meine Promotion und darüber hinaus.

Schließlich entstand die vorliegende Studie parallel zu meinen beiden hauptberuflichen Beschäftigungen: einer Vollzeit-Professur und dem Konzertieren. Die Fertigstellung konnte nur dank des exzellenten Arbeitsklimas an der Freiburger Musikhochschule gelingen und mithilfe der Unterstützung durch das hiesige Rektorat, dessen Vertrauen und Wertschätzung ich von Anbeginn meiner Tätigkeit erfahren durfte. Dafür will ich namentlich Herrn Professor Dr. Ludwig Holtmeier und Herrn Professor Christoph Sischa meinen allerherzlichsten Dank aussprechen.

## Einleitung: Chopin und das Problem der Notation

Noch vor gar nicht allzu langer Zeit war man der Überzeugung, dass die Musik des 19. Jahrhunderts, genauer gesagt die Musik seit 1830, keine Historische Aufführungspraxis erfordere.<sup>1</sup> Im Artikel »Aufführungspraxis« des 1994 erschienenen ersten Bandes der Neuausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* schreibt der Autor Dieter Gutknecht:

»Wenn man bedenkt, daß das aufführungspraktische Wissen um die Musik von ca. 1830 an keiner wesentlichen Problematik unterworfen ist, da kaum neuartige oder von unseren Vorstellungen extrem unterschiedene Aufführungsbedingungen vorlagen, so kann eher von einem Interpretationswandel als von Phänomenen, die durch aufführungspraktische Forschung erhellt werden müßten, gesprochen werden. Die Darstellung der Musik seit Beginn des 19. Jh., die zeitgenössische inbegriffen – ist ein interpretatorisches Problem, dessen höchste Maxime der Terminus *Werktreue* benennt, wenn darunter verstanden wird, nur das wiederzugeben, was vom Komponisten der Partitur an Aufführungshinweisen hinzugefügt wurde.«<sup>2</sup>

Laut Gutknecht bedarf besagte Musik allein der Interpretation, ein besonderes aufführungspraktisches Wissen ist nicht vonnöten. Höchste Maxime sei vielmehr die Werktreue: »nur das wiederzugeben, was vom Komponisten der Partitur an Aufführungshinweisen hinzugefügt wurde«.

Gutknecht geht ganz offensichtlich davon aus, dass die Komponisten seit 1830 ihr Werk vollständig oder so gut wie vollständig schriftlich fixierten – bis in alle Details der Aufführung hinein. Mit dieser Vorstellung war Gutknecht freilich nicht allein. Es gab dafür Vorläufer, die just bis in die 1830er Jahre zurückreichen. Pierre Baillet unterscheidet in seiner einflussreichen Violinschule von 1834 zwei Arten von Kompositionen. Auf der einen Seite stehen die älteren Stücke von Corelli und Tartini, zu denen die Komponisten nur ein Gerüst geliefert hätten, das vom Vortragenden ausgestaltet werden müsse, auf der anderen Seite jüngere Werke, in denen schon durch die Komponisten alle Details des Vortrags festgelegt seien:

»Aber gegen das Ende des letzten Jahrhunderts haben Haydn, Mozart und später Beethoven ihre Absicht dadurch bestimmt, dass sie die Gesänge so geschrieben haben, wie sie dieselben wiedergegeben haben wollten. Wenigstens lassen ihre Noten in dieser Hinsicht dem Spieler keine eigene Entscheidung. Nach und nach verbreitete sich dieser Gebrauch immer mehr und mehr, so dass seit einigen Jahren die heutigen Componisten, welche nicht wollen, dass man

1 Heinz von Loesch: »Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts«, in: *Kompendium Musik aufführen*, hrsg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber 2020, S. 185–209.

2 Dieter Gutknecht: Art. »Aufführungspraxis«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 980.

ihrer Idee etwas zusetze oder nehme, nicht allein die Verzierungen auf Noten setzen, sondern auch alle Nüancen, Fingersätze, Bogenstriche, den Charakter und alle Hauptelemente des Ausdrucks deutlich bezeichnen.«<sup>3</sup>

Auch Baillot nimmt also an, dass die Komponisten seit Ende des 18. Jahrhunderts und vollends »seit einigen Jahren« ihre Werke sehr genau bezeichnet hätten.

Kann an dieser zunehmend genauen Bezeichnung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert kein Zweifel bestehen, so erscheint die Aussage von Gutknecht, dass es über die »werktreue« Befolgung des Notentextes hinaus keines aufführungspraktischen Wissens bedürfe, dennoch als Übertreibung bzw. als Verkürzung der Wahrheit. Einerseits ist bekannt, dass allgemein im 19. Jahrhundert – und das gilt in letzter Instanz selbstverständlich auch für die Musik des 20. Jahrhunderts – der Geist des Werkes im Vordergrund stand und nicht der ›Buchstabe‹.<sup>4</sup> Insofern braucht es einen kongenialen Interpreten, der jenen Geist möglichst vollkommen erfasst,<sup>5</sup> Unzulänglichkeiten der Notation angemessen einzuordnen vermag und im Zuge dessen auch erkennt, was hinter der Notation verborgen bleibt oder durch diese allenfalls angedeutet wird. Andererseits hat die historische Aufführungsforschung in den letzten Jahrzehnten eine Fülle von Usancen herausgearbeitet, die das Spiel im 19. Jahrhundert jenseits des Notierten maßgeblich prägten – Usancen, die im 20. Jahrhundert allmählich verschwanden, so dass sich die Interpretationen tatsächlich mehr und mehr dem buchstäblich Notierten annäherten. Zu diesen Praktiken zählt auf allen Instrumenten eine größere Freiheit der musikalischen Zeitgestaltung im Großen wie im Kleinen, in Tempo wie Agogik.<sup>6</sup> Auf den Streichinstrumenten zählt dazu vor allem das Portamento, d. h. hörbare Lagenwechsel, und ein differenzierterer Vibratogebruch zwischen weitgehendem Non-Vibrato und einer Reihe ganz verschiedenartiger Formen von »Bebungen«,<sup>7</sup> auf dem Klavier schließlich das häufige Arpeggieren von Akkorden, das durch kein entsprechendes Vortragszeichen indiziert wird, sowie ein asynchroner Anschlag von rechter und linker Hand, das sogenannte Nachschlagen der Hände.<sup>8</sup>

Während diese Gegenstände in den letzten Jahren auf der Grundlage von schriftlichen Zeugnissen und frühen Tonaufzeichnungen wiederholt behandelt wurden, möchte ich mich in meiner Arbeit vor allem zwei Phänomenen widmen, die bisher nur wenig Beachtung gefunden haben: dem Überlegato und melodischen Hervorhebungen, und das mit ganz konkretem Blick auf Chopin – auf sein eigenes Spiel und die Vermittlung durch

3 Pierre Baillot: *L'Art du violon. Nouvelle Méthode* (1834), dt. Übersetzung von J. D. Anton, Mainz/Antwerpen 1835, S. 155f.

4 Vgl. Heinz von Loesch: »Autor – Werk – Interpret«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, hrsg. von Thomas Ertelt und dems., Kassel/Berlin [2018], S. 63–127, hier S. 73f.

5 Ebd., S. 74.

6 Vgl. Robert Philip: *Early Recordings and Musical Style*, Cambridge 1992.

7 Vgl. Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford u. a. 1999; David Milsom: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance, 1850–1900*, Aldershot 2003.

8 Vgl. Neal Peres da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

ihn im Unterricht.<sup>9</sup> Dabei wird deutlich, dass die Kenntnis nicht notierter Usancen auch und gerade bei Chopin unabdingbar ist. Friedrich Niecks, der frühe Chopin-Biograph, schreibt unter Rekurs auf den Pianisten Karl Halle: »Chopin's Vortrag hatte in der That etwas so Fremdartiges, dass, als Hallé ihn zum ersten Mal seine Compositionen spielen hörte, er sich nicht vorstellen konnte, wie das Gehörte durch Schriftzeichen auszudrücken möglich sei.«<sup>10</sup> Es scheint demnach nicht zufällig, dass den »echten« oder »wahren« Chopin-Spieler bis heute eine Gloriette des Geheimnisvollen umgibt. Zugleich kann man sich leicht vorstellen, wie schwierig es schon zu Lebzeiten Chopins war, seinen Stil ausschließlich auf der Grundlage des Notentextes zu treffen. Diese Problematik untermauert das nachfolgende Zitat der Chopin-Schülerin Friederike Müller, die festhält:

»Plachy [Müllers früherer Lehrer] und ich wir leisteten ehrlich unser Bestes, erkannten und verehrten *Chopin*, und doch konnte ich ihm, gar nicht entfernt so spielen als es sein soll. Unlängst spielte ich der Tante das *Scherzo* [op. 20] wie ich es früher vortrug, und wir lachten Beide. Es ist gerade als sollte jemand englisch richtig aussprechen lehren, und es ohne Meister bloß nach der *Gramaire* studieren, er kann es verstehen ja, aber den wahren *Accent* wird er nie bekommen.«<sup>11</sup>

Und Chopin selbst gesteht gegenüber Müller:

»Sie haben keine Vorstellung, welches Unbehagen es mir bereitet, meine Musik gedruckt zu sehen, kaum dass ich meine Gedanken wieder erkenne; man kann die Nuancen, die Bedeutung der Phrasen nicht schriftlich wiedergeben, und das verdrießt mich; also, wenn Sie diese Sachen studieren, versuchen Sie, sie eher nach der Erinnerung als nach den Noten zu spielen.«<sup>12</sup>

Aufgrund der Unmöglichkeit, »die Nuancen, die Bedeutung der Phrasen schriftlich wieder[zugeben«, kam und kommt es bis heute verständlicherweise zu nicht wenigen Missverständnissen und (stilistischen) Verfehlungen, die Chopin einmal resignierend ausrufen ließen: »*ist denn meine Musik so unverständlich?*«<sup>13</sup> Die Crux, die sich aus Chopins Stil und Notationspraxis ergibt, liegt indes nicht nur in nicht Notiertem, sondern darüber hinaus in einer durchaus inkonsequenten Art, bestimmte klangliche Phänomene auf ganz unterschiedliche Weise niederzuschreiben, worauf ich weiter unten noch kommen werde.

<sup>9</sup> Da es tatsächlich vor allem um Chopin selbst gehen soll, liegt es nahe, dass die Quellen nur schriftlicher Art sein können, nicht Tonaufzeichnungen.

<sup>10</sup> Friedrich Niecks: *Chopin als Mensch und Musiker*, dt. Übersetzung von Wilhelm Langhans, 2 Bde., Leipzig 1890, hier Bd. 2, S. 113. Zu Karl Halle oder Charles Hallé siehe Karl Bielenberg: *Karl Halle 1819–1895. Ein deutscher Musiker im europäischen Konzert* (= Westfälische Musikermemoiren und -biographien 3), Hagen 1991.

<sup>11</sup> Brief vom 29. März 1840, in: Uta Goebel-Streicher: *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld. Die Briefe seiner Liebblingsschülerin Friederike Müller, Paris 1839–1845* (= Musikwissenschaftliche Schriften 51), München/Salzburg 2018, S. 160f., hier S. 161.

<sup>12</sup> Brief vom 5. Juli 1840, in: ebd., S. 259–261, hier S. 260. Zur kursiven Auszeichnung der Zitate aus den Briefen Friederike Müllers siehe unten, S. 31.

<sup>13</sup> Brief vom 12. April 1840, in: ebd., S. 164–170, hier S. 169.

Das bekannteste nicht notierte Stilmittel bei Chopin dürfte sicherlich das Tempo rubato sein, wobei »nicht notiert« hier sogar einen doppelten Wortsinn hat: Gemeint ist zum einen, dass Rubato vom Komponisten intendiert sein kann, ohne jedoch indiziert zu sein,<sup>14</sup> zum anderen konstituiert sich Rubato über die individuelle (und spontane) Umsetzung des Interpreten und ist daher, selbst wenn es als Hinweis im Notentext erscheint, in seiner genauen Ausgestaltung, die eine Vielzahl von Möglichkeiten mit sich bringt, nicht festgelegt. Weitere großenteils nicht notierte Usancen bei Chopin sind die beiden schon genannten Hauptgegenstände meiner Untersuchung: Überlegato und melodische Hervorhebungen. Überlegato beschreibt eine besonders gebundene Spielweise, ein Legatissimo, das die Notation aber nicht in der Weise abbildet, wie es klanglich gemeint ist. Ähnlich verhält es sich mit melodischen Hervorhebungen, die zwar durch Akzente oder eine entsprechende Notenhalsung kenntlich gemacht sein können, es aber keineswegs müssen.

Zur Praxis des Überlegato und des Herausarbeitens von nicht indizierten melodischen Hervorhebungen liegt ein maßgebliches Zeugnis des Chopin-Schülers Wilhelm von Lenz vor, der von einer Begegnung mit dem Komponisten Johann Baptist Cramer im Jahr 1842 berichtet, während der es unter anderem um die Cramer-Etüde D-Dur op. 30 Nr. 3 ging.<sup>15</sup>



**Notenbeispiel o.1:** Johann Baptist Cramer, Etüde D-Dur op. 30 Nr. 3, T. 1f. nach der Erstausgabe

Von Lenz hatte die Etüde schon vor seiner Zeit in Paris bei Ernst Christian Friedrich Wehrstedt,<sup>16</sup> einem in Genf lehrenden Schüler Carl Maria von Webers, »mit einem intriguirten Fingersatz« studiert und demnach »[a]lles abgebunden, in voller Cantilene, als Gebet, als Schlummerlied«<sup>17</sup> gespielt. Seine Schilderung ergibt folgendes Notenbild (**Notenbeispiel o.2**):<sup>18</sup>

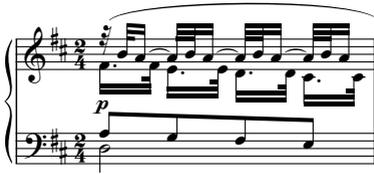
14 Siehe dazu Kapitel 2, **Paradigmenwechsel Rubato**.

15 Johann Baptist Cramer: *Etude pour le piano forte en Quarante deux Exercices dans les differents tons. Calculés pour faciliter le progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond*, par J. B. Cramer, 1<sup>er</sup> Livre, Paris: Erard [1804], S. 4. Zum Fehlen der Fingersätze in diesem und weiteren Notenbeispielen siehe S. 32.

16 Edgar Refardt: Art. »Ernst Christian Friedrich Wehrstedt«, in: ders.: *Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz*, Leipzig/Zürich 1928, S. 336 f.

17 Wilhelm von Lenz: *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, Reprint der Originalausgabe von 1872, Düsseldorf 2000, S. 31.

18 Vgl. Hardy Rittner: »Hinweise zur Aufführungspraxis«, in: Frédéric Chopin: *Vingt-quatre Préludes pour le piano op. 28. Prélude pour le piano op. 45*, hrsg. von Christoph Flamm, Kassel u.a.: Bärenreiter 2016, S. XI–XVI, hier S. XII.



**Notenbeispiel 0.2:** Johann Baptist Cramer, Etüde D-Dur op. 30 Nr. 3, T. 1, Darstellung nach der Beschreibung von Wilhelm von Lenz

Offenbar vertrat Cramer jedoch eine gänzlich andere Auffassung:

»Auf meine Bitte spielte Cramer die 3 ersten Etüden. Es war trocken, hölzern, rau, ohne Cantilene in der dritten, in D Dur [...]. Der Eindruck, den ich empfing, war ein peinlicher, ein äusserst peinlicher! – War das Cramer? Hatte der grosse Mann so lange gelebt, um so weit hinter der Gegenwart zurück zu bleiben? Ich that das Mögliche, um meine Enttäuschung nicht durchblicken zu lassen, war aber vollständig desorientirt und wusste nicht, was ich sagen sollte; ich fragte ihn, ob er ein *absolutes Ligato* in jener 3. Etüde etwa nicht indiziert fände? – Er hatte die Gruppen in der Oberstimme ›abgesäbelt‹, nicht einmal die Bassfortschreitungen unterbunden, ich wollte Ohren und Augen nicht trauen!«<sup>19</sup>

Daraufhin Cramers Entgegnung, wie sie von Lenz tradiert: »Wir waren nicht so ängstlich [...], wir legten nicht so viel hinein, das sind Uebungen; *Eure Accente* und Intentionen hab' ich nicht, *Clementi* spielte ebenso seinen *Gradus ad Parnassum*, wir verstanden es nicht besser.«<sup>20</sup> Zwar fand die Begegnung mit Cramer anscheinend kurz vor von Lenzens erstem persönlichen Kontakt mit Chopin statt, so dass hieraus noch kein Rückschluss auf Chopins Denkweise gezogen werden kann, nichtsdestotrotz verdeutlicht die Konversation, mit welcher Selbstverständlichkeit von Lenz von Überlegato und melodischen Hervorhebungen ausgeht und dass es sich dabei um eine Spielweise handelt, die zu dieser Zeit bereits als moderne Konvention etabliert war.<sup>21</sup> Für von Lenz ist es vollkommen evident, ungeachtet der Notation gesangliche Momente in den Fokus zu rücken, die für ihn selbst in einer Etüde wesentlicher sind als etwa Gleichmäßigkeit und Geläufigkeit – ein Umstand, der mit Blick auf Chopins Virtuosität noch von Bedeutung sein wird.

Was die Notation anbelangt, so lehren uns historische Klavierschulen des 18. und 19. Jahrhunderts drei Hauptarten, ein Höchstmaß an Legato (Überlegato) auszudrücken. Nach Carl Philipp Emanuel Bach reicht bereits ein Bogen als Indikator. Die Notenwerte müssen dabei nicht ihrer klanglich intendierten Dauer entsprechen: »Wenn Schleifungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man zugleich mit der ganzen Harmonie liegen bleiben [...], man erhält hierdurch ausser der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreibart [Notenbeispiel 0.3].«<sup>22</sup>

19 von Lenz: *Die großen Pianoforte-Virtuosen*, S. 31.

20 Ebd.

21 Siehe unten, S. 16f. Vgl. auch entsprechende Fingersätze Franz Liszts in seiner Transkription des Orgelpräludiums a-Moll BWV 543 von Johann Sebastian Bach; Christoph Flamm: »Liszts Aneignung barocker Musik auf dem Klavier«, in: *Liszt und der musikalische Historismus*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt (= Liszt-Jahrbuch 1, 2015/16), Kassel 2015, S. 76–109, hier S. 95ff.

22 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil 1, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil 2, Berlin 1762



**Notenbeispiel 0.3:** C. Ph. E. Bach, Notenbeispiel zur Notation und Ausführung von Überlegato

Mit »leichtere und besser zu übersehende Schreibart« ist gemeint, dass sich das Notenbild reduziert darstellt und nicht durch zusätzliche Informationen, die zur genauen Fixierung der Tondauern erforderlich wären, überladen wird. Die verkürzte Notation wird also nicht als Nachteil, sondern als Vorteil beschrieben, da der Komponist auf diese Weise unkompliziert und zeitsparend zu notieren vermöge – es kommt zu keiner optischen Überfrachtung »mit so viel Zeichen und Buchstaben, dass endlich kein Auge sich mehr herausfinden kann«, wie es Adolph Bernhard Marx formulierte.<sup>23</sup> Der Spieler steht jedoch vor der Transfer-Aufgabe, selbst zu erkennen, dass Töne über deren notierten Wert hinaus ausgehalten werden können oder sollen. Auf die Notwendigkeit dieses Transfers rekurren auch Louis Adam<sup>24</sup> und Johann Nepomuk Hummel<sup>25</sup> in ihren Klavierschulen. Nachfolgende Beispiele veranschaulichen eine Oberstimmen-Kantilene, die hinter der Notation verborgen bleibt. Dazu zunächst Louis Adam: »Wenn die höchsten Noten an Stellen mit einer Bindung einen Gesang ergeben, und wenn sich die den Gesang begleitenden Noten zu einem Akkord formieren, so kann man alle Noten unter den Fingern liegen lassen [Notenbeispiel 0.4].«<sup>26</sup>



**Notenbeispiel 0.4:** Louis Adam, Musikbeispiel zur Notation und Ausführung gesanglicher Passagen im Überlegato

Nicht mehr in der »kann-Form«, sondern prägnant als klar definierte Regel formuliert es Hummel: »Gesangführende Figuren darf man nicht wie andere Passagen kurz abfertigen; ihr Vortrag muss gebunden sein, und der Gesang herausgehoben werden [Notenbeispiel 0.5].«<sup>27</sup>

(mit den Ergänzungen der Ausgabe Leipzig 1797), hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel u. a. 1994, Teil 1, S. 126 und Tab. VI, Fig. III.

23 Adolph Bernhard Marx: *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig 1839, S. 262.

24 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris 1804.

25 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*, 3 Teile, Wien 1828.

26 »Quand les notes les plus hautes peuvent former un chant dans les endroits où il y a une liaison, et que les notes qui accompagnent ce chant peuvent former un accord, on peut tenir alors toutes les notes sous les doigts«. Adam: *Méthode de piano*, S. 151f.

27 Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung*, Teil 3, S. 435.

**Notenbeispiel 0.5:** Johann Nepomuk Hummel, Musikbeispiele zur Notation und Ausführung gesanglicher Passagen im Überlegato

Da solch verkürzte Schreibweisen jedoch Gefahr laufen, unerkant respektive missverstanden zu werden, riet Daniel Gottlob Türk schon 1789 zu einer exakten Fixierung der Tondauer. Komponisten sollten so präzise sein, dass die Notenschrift dem intendierten klanglichen Resultat gleichkomme.<sup>28</sup> Und wie bereits eingangs erwähnt, zeigt die Entwicklung im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert in der Tat, dass ungeachtet des größeren Schreibaufwandes zunehmend genauer notiert wurde. Ignaz Moscheles bemerkt 1827 diesbezüglich: »Gute Schriftsteller sparen jedoch keine Mittel, entweder durch Zeichen, oder durch die Art der Beschreibung es deutlich zu machen, wo sie die Wirkung des gebundenen (legato) oder melodischen (cantabile) Styls hervorbringen wollen, so dass der Spieler [...] die Passage nur genau so geben braucht, wie sie geschrieben ist, um die Meinung des Tonsetzers vollkommen auszudrücken.«<sup>29</sup> Nachstehend ein Notationsbeispiel, das Moscheles' Aussage eindrücklich bestätigt:<sup>30</sup>

**Notenbeispiel 0.6:** Ignaz Moscheles, Musikbeispiel zur Notation des gebundenen Stils

Auf eine derart minutiöse Schreibweise, deren Tondauern eins zu eins dem klanglich Gemeinten entsprechen, passt freilich der Begriff Überlegato nicht mehr, denn hier wird kein Legato bzw. Legatissimo angestrebt, dessen Klangresultat sich erst dann einstellt, wenn Töne über einen notierten Wert hinaus verlängert werden. Für das Erreichen des

28 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule*, Faksimile-Nachdruck der 1. Ausgabe 1789, hrsg. von Erwin R. Jacobi (= Documenta musicologica Reihe 1, 23), 2. Auflage Kassel u. a. 1967, S. 355.

29 Ignaz Moscheles: »Vorwort«, in: *Studien für das Pianoforte zur höhern Vollendung bereits gebildeter Klavierspieler bestehend aus: 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Molltonarten mit beigegefütem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben, seinem geschätzten Lehrer und Freunde Friedrich Dionys Weber gewidmet von Ign. Moscheles* [op. 70], Leipzig: Fr. Kistner [1827], S. 4–13, hier S. 10.

30 Ebd., S. 6.

vorgesehenen gebundenen Spiels genügt es, wie Moscheles schreibt, dem Notentext genau Folge zu leisten – ein Reflektieren, was hinter der Notation verborgen liegen könnte, ist obsolet. Auf diese Weise soll ein bestmögliches Verständnis des vom Komponisten Intendierten sichergestellt werden. Die außerordentliche Mühe und zeitliche Strapaze jedoch, mit der eine Notation nach dem Exempel Moscheles' einhergeht, macht es leicht nachvollziehbar, dass jener Schreibaufwand nicht immer realistisch bzw. angemessen erschien. So gesehen liegt ein guter Kompromiss in der Schreibweise Carl Czernys, der mit einzelnen lang gehaltenen Noten *legatissimo* andeutet und entsprechende Vortragsanweisungen ergänzt. Aus der Summe der Notationsdetails gilt es dann zu erkennen, ob ein besonders gebundener Stil vorliegt. Wenn ja, ist hier – anders als im »gewöhnlichen« und »brillanten« Stil – über die in langen Notenwerten geschriebenen Töne hinaus noch Überlegato beabsichtigt:<sup>31</sup>

**Notenbeispiel o.7:** Carl Czerny, Musikbeispiel zum Legatissimo

Handelt es sich um den gebundenen Stil, soll man Czernys Notation gemäß Notenbeispiel o.7 also nicht wörtlich verstehen, sondern als Andeutung, die sich über folgenden Hinweis präzisiert: »Die 6 letzten *Triolen* im 3ten Takt, und die 9 letzten *Triolen* im 5ten Takt werden von der rechten Hand so lange gehalten, als jeder Finger möglicherweise auf seiner Taste liegen bleiben kann. Eben dieses gilt von allen *Triolen* in der linken Hand.«<sup>32</sup> Da es sich letztlich bei allen Überlegato/Legatissimo-Beispielen um Mehrstimmigkeit handelt, die in der Notation entweder gar nicht (Typ 1, siehe C. Ph. E. Bach), explizit (Typ 2, siehe Moscheles) oder angedeutet (Typ 3, siehe Czerny) berücksichtigt ist, liegt es nahe, die dritte Schreibweise als »halbmanifest« oder »halbmanifeste Notation« zu bezeichnen – in Anlehnung an die schon geläufigen Termini latente und manifeste Mehrstimmigkeit.<sup>33</sup> Neben dem Vorteil des einerseits Informativen bei andererseits nicht zu aufwendiger Schreiarbeit hat die halbmanifeste Notation jedoch auch einen gravie-

31 Carl Czerny: *Von dem Vortrage* (1839). *Dritter Teil aus Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*, Faksimile-Ausgabe der 2. Auflage Wien um 1846, hrsg. von Ulrich Mahler, Wiesbaden 1991, S. 16.

32 Ebd.

33 Zum Prinzip der latenten Mehrstimmigkeit als grundlegende Kompositionstechnik sowie zur Terminologie, Geschichte und Analyse siehe Clemens Fanslau: *Mehrstimmigkeit in J.S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* (= Berliner Musik-Studien 22), Sinzig 2000.

renden Nachteil: mangelnde Eindeutigkeit. Häufig ist nicht final zu klären, ob man die Notation quasi wörtlich zu nehmen hat, wie bei Czernys »gewöhnlichem Stil«, bei dem ein zusätzliches Überlegato nicht gestattet ist<sup>34</sup> – Notationstyp 3 wäre in diesem Fall in Wahrheit Typ 2 – oder ob Typ 3 wirklich als Typ 3 gemeint ist: als Andeutung, die ein Überlegato zu vermitteln sucht.<sup>35</sup>

Chopins Notation erweist sich nun insofern als besonders kompliziert und schwer zu deuten, als alle drei hier vorgestellten Schreibweisen zur Anwendung gelangen.<sup>36</sup> So stoßen wir in einer autographen Skizze sowie der französischen und englischen Erstausgabe des Impromptus Nr. 2 Fis-Dur op. 36 auf Notationstyp 1,<sup>37</sup> ganz im Stile C. Ph. E. Bachs, Louis Adams und Johann Nepomuk Hummels:<sup>38</sup>

**Notenbeispiel o.8:** Impromptu Nr.2 Fis-Dur op. 36, T. 75–81 nach der französischen Erstausgabe

34 Czerny: *Von dem Vortrage*, S. 17.

35 Uneindeutigkeit hinsichtlich des klanglich Gemeinten stellt sich freilich erst recht ein, wenn Klavierschulen, deren Notenbild mehrheitlich von durchaus beträchtlichem Schreibaufwand zeugt, plötzlich verkürzt notieren bzw. man eine Typ-1-Schreibweise als wahrscheinlich in Betracht ziehen kann. Dies ist, um nur ein Beispiel zu nennen, bei Lebert und Stark der Fall (Sigmund Lebert und Ludwig Stark: *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung*, Stuttgart 1872), wo die dritte Etüde *sempre legato* ausgeführt werden soll und die linke Hand mit ihren gebrochenen Begleitakkorden idealtypisch für ein Überlegato ist (T. 1f., 6f. etc., ebd., S. 8), welches aus der Notation jedoch nicht hervorgeht. Hinzu kommen nach dem Doppelstrich Terzen (T. 17f., 21f., ebd., S. 9f.), deren Fingersätze Überlegato implizieren, was sich wiederum nicht in einer manifest mehrstimmigen Notation niederschlägt. Dass Überlegato dennoch gebräuchlich war, legt der Hinweis zur achten Etüde nahe, »[d]ie melodische Hauptnote [sei] zart zu betonen, aber nicht über ihren Zeitwerth auszuhalten«. Ebd., S. 22.

36 Vgl. Jan Ekier: »Harmonic legato«, in: *Introduction to the National Edition of the Works of Fryderyk Chopin. Part 2. Performance Issues*, hrsg. von dems., Co-Herausgeber: Paweł Kamiński, englische Übersetzung von John Comber, Warschau/Krakau 2013, S. 91–94.

37 Frédéric Chopin: *Deuxième Impromptu Pour Le Piano*, Op. 36, Paris: Troupenas 1840; ders.: *2<sup>e</sup> Impromptu pour le Piano Forte*, Op. 36, London: Wessel & Co. 1840. Siehe *Online Chopin Variorum Edition* (OCVE), Project Director: John Rink, 2003–2017, <https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/65603/> und <https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/65611/>. Die autographe Skizze findet sich ebenfalls auf OCVE, <https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/79071/> (Zugriff 14.5.2021).

38 Französische Erstausgabe, S. 5; siehe OCVE, <https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/65607/> (Zugriff 14.5.2021).