

Folge 20: Frédéric Chopins 24 Préludes op. 28

Gefühlswelten im Quintenzirkel

Von **Frédéric Chopin** gibt es kein vielgestaltigeres, kontrastreicheres und konzentrierter komponiertes Werk als seine **24 Préludes op. 28**. Das darin enthaltene „Regentropfen-Prélude“ gehört außerdem zu den beliebtesten Klassik-Evergreens überhaupt. Ingo Harden über den Zyklus und einige seiner herausragenden Interpretationen.

Foto: Phonogram



Die französische Schriftstellerin Aurore Baronin Dudevant, Künstlername: George Sand, schildert in ihrem Buch „Ein Winter auf Mallorca“ eine Episode im mallorquinischen Kartäuserkloster Valldemossa, die sich auf die Entstehung des „Regentropfen-Prélude“ in Des-Dur bezieht. Die Sand wollte den Winter 1838/39 auf der Mittelmeerinsel verbringen, um dort eine rheumatische Erkrankung ihres Sohnes Maurice gründlich auszukurieren. Der 28-jährige Chopin, seit einigen Monaten mit der sechs Jahre älteren, maskulin aktiv und emanzipiert lebenden Frau „in freier Gemeinschaft“ verbunden, schloss sich ihr und ihren zwei Kindern an, nicht zuletzt auch, um sich auf ärztliches Anraten durch die Luftveränderung eine Linderung seiner chronischen Bronchitis zu verschaffen.

Nachdem das Quartett sich auf den Weg gemacht hatte – Chopin zunächst allein und mit einigen Tagen Abstand, um der Pariser Gesellschaft keinen Stoff für Klatsch zu liefern –, erreichte es Anfang November sein Ziel und wurde von der Insel genauso empfangen, wie es

Geprägt von ernster Nachdenklichkeit bewegt sich Claudio Arraus Interpretation im Spitzenfeld der Einspielungen.



Zwei Höhepunkte der Chopin-Diskographie: Nikolai Lugansky, der bei seiner „Préludes“-Einspielung auf generöse Schaustellung verzichtet, und der legendäre Géza Anda, der durch sein machtvoll strömendes Spiel für sich einnimmt.

sich heute alljährlich Hunderttausende deutscher Urlauber erträumen. „Ich bin in Palma“, begeisterte Chopin sich in einem Brief an einen Freund, „unter Palmen, Zedern, Kakteen, Oliven, Orangen, Zitronen, Aloes, Feigen, Granatapfelbäumen und was es noch alles gibt und was sich im (Pariser) Jardin des plantes nur mit Hilfe seiner Öfen am Leben hält. Alle Tage Sonne, (...) nachts stundenlang Gitarrenspiel und Singen, (...) alles, auch die Stadt, sieht nach Afrika aus, ein wunderbares Leben!“

Aber auch auf Mallorca gibt es keinen ewigen Sommer. Schon bald wurde es unangenehm kalt und vor allem nass. Chopin kränkelte und schwächelte zunehmend. Die kleine Truppe zog mehrmals um und fand schließlich Unterschlupf in dem fast verlassenen Kartäuserkloster Valldemossa, rund 20 Kilometer nördlich von Palma, fühlte sich aber auch hier nur unzureichend vor Kälte, Sturm und Regen geschützt. Mitte Februar retteten die vier sich zurück aufs Festland, Chopin hatte während der Rückreise noch auf Mallorca einen ersten Blutsturz.

Während der ungemütlichen Valldemossa-Wochen, so George Sand, kamen

sie und ihr Sohn eines Tages aus Palma „erst spät in der Nacht zurück, ohne Schuhe und nach Überwindung ernster Gefahren. Bei dem Gedanken an die Unruhe unseres Patienten beeilten wir uns. Sie war tatsächlich groß gewesen, hatte sich dann aber gewissermaßen kondensiert in eine Art ruhiger Verzweiflung, und weinend spielte er sein bewundernswürdiges Präludium ...“ Chopin habe, so George Sand weiter, in einem Angsttraum nicht nur die Geliebte, sondern auch sich selber ertrunken gesehen und glaubte, am Klavier improvisierend, zu spüren, „wie schwere kalte Wassertropfen gleichförmig auf seine Brust gefallen“ seien.

Die Komposition des Des-Dur-Prélude also als ein halluzinatorischer Akt der Inspiration und Kompensation? Eine solche hochromantische Sicht entsprach dem damaligen Zeitgeist. Für die Romantikergeneration war ja nicht mehr die Sonate die bevorzugte Äußerungsform, sondern das Charakterstück, das oft durch „außermusikalische“ Vorgän-

ge inspiriert war und sie in Tönen nachzuzeichnen versuchte. Auch den Zuhörern schien die Originalität der Musik Chopins, ganz besonders die Einzigartigkeit jedes seiner Préludes, durch solche Sicht am ehesten begreifbar.

Liszt, seit den ersten Pariser Jahren mit

Chopin befreundet, hatte zum Beispiel im unruhig bewegten fis-Moll-Prélude die kompositorische Umsetzung eines regnerischen Unwetters auf Valldemossa gesehen. Später erfand dann Hans von Bülow zu

jedem der 24 knappen Charakterstücke eine Überschrift und ein Programm hinzu. Und der zwei Generationen jüngere Alfred Cortot ließ noch auf den Programmzetteln seiner Konzerte in den 1950er Jahren jedes Prélude mit einem eigenen Titel anzeigen – beides gut gemeinte, im Vergleich manchmal erheitend divergierende Hörhilfen: Während zum Beispiel aus dem C-Dur-Prélude für Cortot die „fieberhafte Erwartung der Geliebten“ sprach, bedeutete sie für Bülow schon das „Wiedersehen“. Im kurzen A-Dur-Stück hörte Bülow den

**Ob ein Albtraum
Anlass für das
„Regentropfen-
Prélude“ war,
bleibt ungewiss**

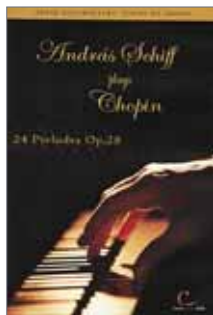
CD-Tipps für Einsteiger

Chopin, Préludes op. 28:

- 1933 Alfred Cortot; EMI
- 1957 Géza Anda; Audite/Edel
- 1973 Claudio Arrau; Philips/Universal
- 1973 Martha Argerich; DG/Universal
- 1975 Maurizio Pollini; DG/Universal
- 1983 Igor Shukow; Eurodisc (nur antiquarisch)
- 1989 Ivo Pogorelich; DG/Universal
- 1990 Grigory Sokolov; Naïve/Indigo
- 2001 Nikolai Lugansky; Erato/Warner

DVD-Tipp

Chopin, Préludes op. 28; András Schiff (1999);
Digital Classics/Codaex



„polnischen Tänzer“, Cortot überschrieb es „Süße Erinnerungen ziehen wie ein Duft durch das Gedächtnis“ (ein Titel à la Debussy); während Bülow dem „Regentropfen-Prélude“ die eingeführte verbale Kennmarke ließ, dämonisierte Cortot: „... aber im Schatten wartet der Tod“, und für den älteren Deutschen malte das As-Dur-Stück „eine Szene auf dem Platz vor Notre-Dame“, Cortot dagegen nannte als Stichwort „Sie sagte mir: Ich liebe dich!“

Sei's drum: Chopin selber hielt nichts von allen außermusikalischen Ursachenforschungen und Deutungen. Noch einmal George Sand, nachdem Chopin ihr als Erster das „Regentropfen-Prélude“ vorgespielt hatte: „Als ich ihn dann auf das Geräusch des Regens aufmerksam machte, leugnete er, es gehört zu haben. Er wurde sogar ungehalten, als ich von nachahmender Musik sprach, und protestierte (...) gegen die Kindereien derartiger Tonmalereien.“

Chopin vollendete seine 24 Préludes Anfang 1839 während des Mallorca-Aufenthalts. Begonnen hatte er mit der Komposition aber offenbar bereits 1836 in Paris, und zwar noch während der letzten Arbeiten an den Etüden seiner zweiten Zwölferreihe, op. 25. Dafür spricht auch die frühe Vergabe der Opuszahl 28 an das geplante Werk, die beim Veröffentlichungstermin Mitte 1839 schon längst „überholt“ war. Im Sinn hatte er bei der Konzeption offenbar eine Fortsetzung der

Etüden mit anderen Mitteln. Allerdings bedeutete die neue Sammlung gleich in mehrfacher Hinsicht eine erhebliche Neuorientierung. So wird in den Préludes spieltechnische Fertigkeit nicht mehr seitenlang trainiert, sondern vorausgesetzt. Zweitens führten die im Vergleich zu den Etüden prägnantere Ausdrucksweise der Préludes und ihre schärfere Charakterisierung zu einer formalen Konzentration bis hin zu skizzenhafter Verknappung. Und schließlich folgt die Zusammenstellung jetzt einem geordneten tonalen Plan, der durch alle 24 Dur- und Molltonarten führt.

Chopins Vorbild hierfür waren natürlich die beiden Bände von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ aus den Jahren 1722 und 1744, die nach Bachs Tod bei

Klavierspielern nie ganz in Vergessenheit geraten waren und seit Anfang des 19. Jahrhunderts endlich auch gedruckt vorlagen. Von Chopin weiß man, dass Bachs Präludien und Fugen sein (und seiner

Schüler) „täglich' Brot“ waren, für die Reihenfolge seiner eigenen Préludes wählte er allerdings nicht Bachs chromatische Anordnung, sondern den so genannten Quintenzirkel.

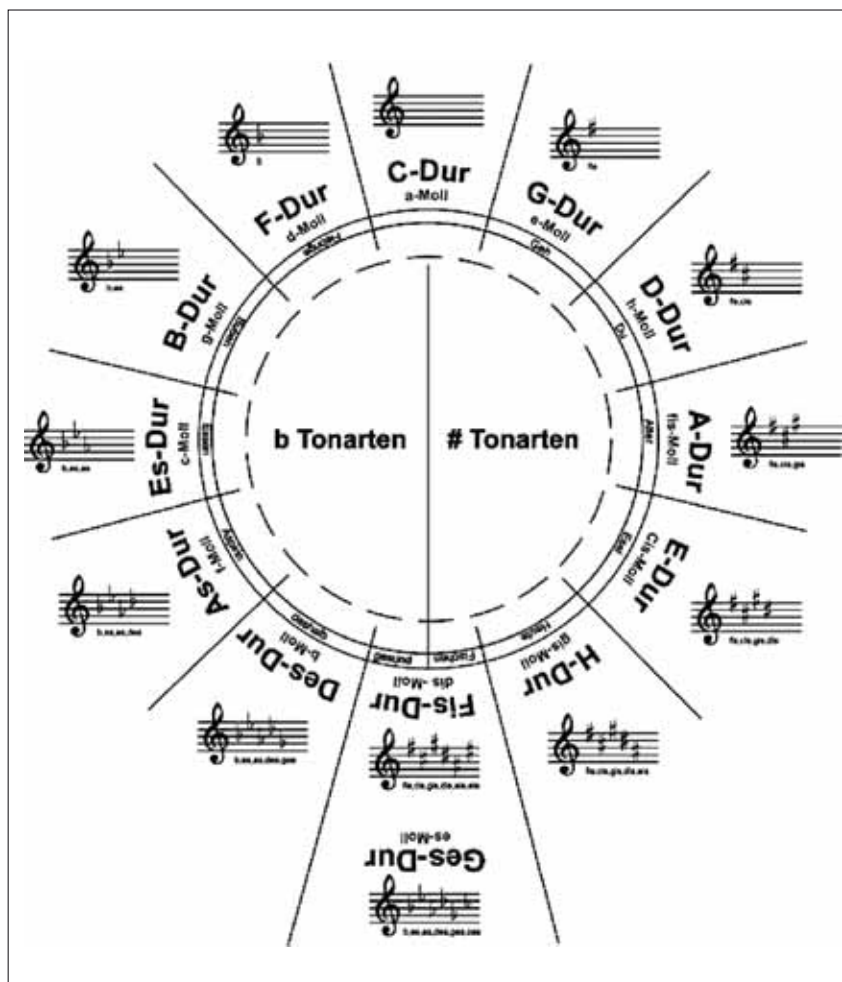
Dass er den Präludien keine Fugen folgen ließ, entsprach einer alten Tradition und war aufs Ganze gesehen eher die Regel als die Ausnahme. Die frühesten, zuerst um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Sammelbänden auftauchenden Präludien waren noch im genauen Wort-

sinn Vorspiele, nämlich Einspiel- oder Einstimmstücke. Oder wie François Couperin es 1716 in seiner Klavierschule „L'Art de toucher Le Clavecin“ kurz und treffend ausdrückte: Sie sollten „nicht nur zweckmäßig auf die Tonart der zu spielenden Stücke vorbereiten, sondern auch die Finger lösen und mit Instrumenten vertraut machen, auf denen man noch nicht gespielt hatte“.

Dieser ursprüngliche Zweck des Präludiums war zu Chopins Zeit allerdings längst in den Hintergrund getreten – abzulesen auch daran, dass das ursprünglich starke improvisatorische Moment der alten Vorspiele zugunsten formaler Abrundung noch der knappsten Miniaturen zurückgetreten war. Auch sein Marsch durch alle Dur- und Molltonarten diente gewiss nicht in erster Linie dazu, Klavierspielern ein Einspielstück für alle Fälle – sprich: für alle Tonarten – an die Hand zu geben. Eher sollte durch das vollständige Ausschreiten des Tonartenkreises wohl das Gefühl einer „runden Sache“ vermittelt werden. In Chopins Opus 28 bildet dies sogar das einzige formal einheitsstiftende Element, denn die 24 Stücke sind ansonsten durch keinerlei motivische Bindung miteinander verknüpft – im Unterschied etwa zu Schumanns gleichzeitig entstandenem „Carnaval“ op. 9.

Neben Einsatz, Temperament, Persönlichkeit und purem Können gehört es zu den wesentlichen Anforderungen an einen Interpreten der Chopin-Préludes, eine sinnfällige und überzeugende Balance zu finden zwischen den im

**Chopins
„Préludes“ gleichen
einem Marsch
durch alle Tonarten
des Quintenzirkels**



Im so genannten Quintenzirkel werden die Verwandtschaftsbeziehungen der Tonarten zueinander grafisch veranschaulicht. Außerdem gibt er die Reihenfolge der Tonarten in Chopins „Préludes“ vor.

schiedenen Durchformung, die auf jede Art musikalischer Oberflächlichkeit oder generöser Schaustellung verzichtet. Wie man die Chopin-Préludes mit freierem Einsatz der pianistischen und musikalischen Mittel überzeugend „romantisch“ deuten kann, hatte schon Alfred Cortot gezeigt. Die mittlere seiner drei Aufzeichnungen, 1933/34 entstanden, bleibt über alles historisch Dokumentarische hinaus ein – trotz einiger seiner „berühmten“ manuellen Flüchtigkeiten – gewichtiger künstlerischer Wurf: packend in der emotionalen Erfüllung, Klangfantasie und Einsatzbereitschaft, die im f-Moll-Prélude einen denkwürdigen eruptiven Höhepunkt erreicht.

Eine freiere Textauslegung in dieser Art, einige Jahrzehnte hindurch als „hyperromantisch“ verpönt, wird inzwischen auf breiter Front wieder akzeptiert und praktiziert – wobei allerdings die neue Freiheit oft auch nur Unfertigkeit oder Voreiligkeit kaschiert. Was sich bei diesem Ansatz tatsächlich musikalisch leisten lässt, hatte Igor Shukow in seiner fröhlichen, im Augenblick nicht greifbaren Aufzeichnung beispielhaft aufgezeigt: Eine fantasievollere, dabei subtilere und behutsamere Auslegung des „Préludes“-Panoramas ist schwerlich vorstellbar. Und was die pianistische und klangliche Noblesse bei der Umsetzung einer eigenwilligen, aber doch aus der Sache heraus entwickelten Sicht angeht, so ist dem wegen seiner manchmal „mondan“ überstreckten Spielweise viel geschmähten Ivo Pogorelich zuzugestehen, dass seine Aufnahme immer noch eine Klasse für sich ist.

Ausdruck extrem divergierenden einzelnen Préludes und übergreifender Werkeinheit – ganz gleich, ob er auf rigide Texttreue setzt, „romantische“ Freiheit im Einsatz der interpretatorischen Mittel praktiziert oder sich für einen der vielen Wege zwischen den Extremen entscheidet. Für eine Basisdiskothek-Empfehlung fällt damit ein Gutteil der üppig gesäten Einspielungen von Chopins Opus 28 schon aus, so qualitativ, ja perfekt viele von ihnen unter bestimmten Blickwinkeln auch sein mögen.

Auf der Strecke bleibt unter anderem die einzige „Préludes“-Aufzeichnung Artur Schnabers, des bis heute prominentesten Vertreters eines modern-klassischen Chopin-Stils: Sie, 1946 entstanden, wirkt lyrisch unterbelichtet, sie verschiebt und verengt dadurch die expressive Bandbreite der Darstellung nicht unerheblich. Dagegen bleibt für mich auch nach dem hörenden Rekapitulieren zahlreicher guter alter und neuer Bekannter von Busoni (1920) bis

Tharaud (2007) die Aufnahme mit dem jungen Maurizio Pollini ein sicherer Tipp: streng „sachorientiert“, aber intensiv und perfekt ausgewogen. Gleichwertig die kürzlich aus WDR-Beständen zugänglich gemachte Version Géza Andras, deren Stärke das musikalisch „dichte“, machtvoll strömende Spiel ist. Ähnlich in der Grundhaltung, aber weit stärker von ernster Nachdenklichkeit als von konzertanter Brillanz geprägt, behauptet sich die Claudio-Arrau-Interpretation im Spitzenfeld. Unübertroffen und denkwürdig auf ganz andere Art auch die mit überfliegerischer Virtuosität abgefeuerte Darstellung Martha Argerichs.

Von den bisherigen Digitalproduktionen überzeugt die in jeder Weise „zentral“ orientierte Aufzeichnung der „Préludes“ mit Grigory Sokolov. Nachhaltigen Eindruck hat auf mich daneben die Wiedergabe durch Nikolai Lugansky gemacht, und zwar durch die Verbindung von perfekter Konturierung und klanglicher Durchsichtigkeit mit einer ent-