

Das Finale
der b-Moll-Sonate op. 35
von Fryderyk Chopin

Eine transzendente Idee von Leben, Tod und Wiedergeburt

Bożena Maria Maciejowska

Für meine Eltern



INTERNATIONAL
FRYDERYK CHOPIN MUSIC ACADEMY LAHR / GERMANY

Das Erscheinen dieses Werks war eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Kultur, der Wissenschaft vom Menschen.

Виктор К. Мержанов
/ Victor K. Merzhanov /
Die Musik soll sprechen

**Das Finale der *b-Moll* Sonate op. 35
von Fryderyk Chopin**

**Eine transzendente Idee
von Leben, Tod und Wiedergeburt**

Analyse und Interpretation

BOŻENA MARIA MACIEJOWSKA

**ÜBERSETZUNG AUS DEM POLNISCHEN:
PETER-CHRISTIAN SERAPHIM**

Impressum

Originalausgabe: Finał Sonaty b-Moll op.35 Fryderyka Chopina. Analiza i interpretacja.

Verlag: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa/Polen 2011.

ISBN 978-83-61489-14-6

Noten Beispiele, Veranschaulichung:	Dr. habil. Bożena Maria Maciejowska
Technische Redaktion:	Marek Sudyka
Übersetzung aus dem Polnischen:	Peter-Christian Seraphim
Redaktionelle musikwissenschaftliche Beratung:	Prof. Dr. Michael Heinemann
Umschlaggestaltung:	Werbeagentur Kalisch & Partner www.kalisch.de
Lektorat:	Reinhold Klein
Druck:	www.buchdruck.de

Bildnachweis Umschlag:

1. Rosette der „Kathedrale der Heiligen Maria“ in Palma de Mallorca.

2. Die Autorin

Fotograf: Roc Llimargas Llop, www.a9photography.com

© Bożena Maria Maciejowska

© International Fryderyk Chopin Music Academy, Lahr 2016

ISBN 978-3-00-055165-9

Auflage I in deutscher Sprache

Produktion: Eckhard Franz Ficht, www.zeit-areal.com

© 2016, Verlag International Fryderyk Chopin Music Academy

Industriehof 3, 77933 Lahr, Deutschland, Telefon +49 (0) 7821 9926062

www.int-chopinmusicacademy.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitung - Prof. Wjatscheslaw W. Meduschewskij.....	7
Vorwort.....	11
1. Eine musikwissenschaftliche Interpretation des Finales und seiner Bezüge zu den anderen Sätzen der Sonate.....	15
2. Pianisten und Komponisten über Chopin, die <i>b-Moll Sonate</i> und ihr Finale, über Chopins Notenaufzeichnungen, Faktur und Form.....	47
3. Vorüberlegungen zu Analyse und Interpretation des Finales.....	63
4. Die Intonation in der Musik nach Boris W. Assafjew und ihre Bedeutung für das Finale der <i>b-Moll Sonate</i>	77
5. Analyse. Notenbeispiele der Intonation der Themen und Themenmotive aus den ersten drei Sätzen der Sonate, die im Finale präsent sind.....	85
I. Satz. Grave. Doppio movimento.....	87
II. Satz. Scherzo.....	119
III. Satz. Trauermarsch.....	133
IV. Satz. Finale. Synthese der Themen im Finale.....	151
6. Zeit und Raum der Mehrstimmigkeit.....	157
7. Das Finale als „offene Form“.....	163
8. Das Prinzip <i>Punctus contra punctum</i> im Finale.....	167
Schlusswort.....	179
Verzeichnis der Quellen der Notenbeispiele.....	185
Literaturverzeichnis.....	189
Index.....	197
Beschreibung der Werke auf der beigelegten CD.....	201

Einleitung - Prof. Wjatscheslaw W. Meduschewskij

Chopin hat sowohl den Hörern als auch den Künstlern und Interpreten seiner Musik ein großes Rätsel aufgegeben! Sogar Schumann hat er irregeführt. Denselben, der von Chopins Opus 2 so enthusiastisch sprach: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“

Aber eben dieser Schumann hat über den Trauermarsch der *b-Moll Sonate* geschrieben: „Er hat sogar manches Abstoßende; an seiner Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben.“ Was hat tatsächlich Schumann aus dem Konzept gebracht? Vielleicht war es der entblößte Naturalismus? Über das Finale schrieb Schumann: „Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift ‚Finale‘ erhalten, gleicht eher einem Spott als irgendeiner Musik. Und doch gestehe man es sich [...], dass wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhören – aber auch ohne zu loben: Denn Musik ist das nicht.“

Hat Chopin also einen Fehler begangen? Hat er den rechten Sinn dieser großen Musik nicht zu deuten gewusst, die ein Loblied einer höheren Dimension des Lebens bedeutet?

Ihre Entdeckung leitet Bożena Maria Maciejowska aus dem Konzept ihres Lehrers, des berühmten Pianisten Victor Karpovich Merzhanov, ab, und sie wandelt sie dann nach ihrer eigenen Intuition um. Victor K. Merzhanov hat sowohl mir als auch anderen von seinem Seh-Hör-Erfahren des Finales erzählt. Seine Interpretation stütze sich auf die Ablehnung der Feststellung Anton Rubinsteins, das Finale sei „ein Windzug zwischen Gräbern“. Dieser Gedankengang scheint zwar durchaus logisch zu sein – denn was bleibt vom Menschen nach seiner Beerdigung? Nur das Heulen des Windes. Dennoch widerspricht diese Friedhofsinterpretation dem Gehör und negiert die spirituelle Sphäre. Warum? Weil sie äußerlich ist und Chopin sich ja immer der Innenwelt zuwendet. Sie ist kalt und anschaulich, während die Musik ja

von der Wärme der lebendigen, menschlichen Intonation erfüllt ist. Victor K. Merzhanov liefert eine andere, psychologisch weitaus tiefere Interpretation: Vor uns liegt die mythische Lethe, der Fluss des Vergessens.

Bożena M. Maciejowska geht jedoch noch weiter. Sogar die heidnischen Bilder sind zu monoton, um die christliche Offenbarung auszudrücken. Die Lethe verwischt die Bilder des Lebens und versetzt sie ins Reich der Schatten. Dabei ist uns ein Leben versprochen, ein reiches Leben noch dazu! Und eben dieses künftige Leben wird zum Thema großer Kunst. In ihrer musiktheoretischen und künstlerischen Interpretation schlägt die ausgezeichnete polnische Pianistin eine außergewöhnlich interessante Lösung des Rätsels des geheimnisvollen Finales vor. Dies gelingt ihr, indem sie einige Erkenntnisse von Victor K. Merzhanov weiterentwickelt, um die Konstruktion der im Strom zahlloser Konfigurationen aufgelösten Intonationen zu entdecken, die für alle Sätze der Sonate charakteristisch sind, wie – summa summarum – Bilder des ganzen Lebens, die vor dem Auge erscheinen.

Die Lethe, der Fluss des Vergessens, verschlingt barmherzig in ihren Tiefen jeden körperlichen Schmerz, alle Qualen und Leiden. Und eben dann beginnt aus dem Abgrund der Erfahrungen des Lebens das Licht zu erscheinen. Dieser Eindruck des Leuchtens entsteht durch das rasche Flimmern der Intonationen der vorherigen Teile der Sonate, als ob sie sich ihrer Lasten entledigten. In dieser Auffassung verliert das Finale seine Düsterei und gewinnt einen reinigenden Charakter. Besonders zu betonen sind die Meisterschaft der Analyse und die Feinheit des Gehörs, die es Bożena M. Maciejowska ermöglichten, diese Intonationsreflexe zu erfassen. Noch größeres Lob verdient die Fähigkeit der Pianistin, den Zuschauern diese Intonationsverbindungen zu vermitteln, indem sie im Wehen des immer lebendigen Geistes (und nicht eines Windzugs zwischen Gräbern) die Bedeutung der früher erschienenen Themen hervorbringt. Die Zeit nimmt hier die Form von Ewigkeit an, wenn die Barrieren zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschwinden und der Geist einen neuen Horizont des Sehens findet. Die Mehrheit der von Bożena M. Maciejowska entdeckten Intonationsverbindungen zu allen Sätzen der Sonate, von denen das Finale durchdrungen ist, ermöglicht es den Künstlern, ihre Interpretation unendlich zu variieren und dadurch jeder Ausführung einen einzigartigen Charakter zu verleihen und in der Summe der

vielen unterschiedlichen Ausführungen die Tiefe der ergreifenden Schönheit dieser Musik zu entdecken.

Für diese Stärkung, für die Schönheit der Hoffnung, deren Flamme aus einem der wohl tragischsten Werke des genialen Komponisten aufleuchtet, müssen wir seiner Landsmännin dankbar sein.

Prof. Wjatscheslaw Wjatscheslawowitsch Meduschewskij
Musikwissenschaftler
Piotr-Tschaikowskij-Konservatorium
5. April 2012 Moskau

Vorwort

Chopins immer wieder aufs Neue zu entdeckende Musik ist eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration. Ihre unmittelbare Wirkung jedoch bleibt weiterhin unergründet. Auch wenn es scheint, dass der Mensch nicht einmal denken kann, ohne Worte zu gebrauchen, wären sowohl Musik als auch Malerei und Bildhauerei unnötig, wenn alles sich in Worten ausdrücken ließe. Über Musik zu schreiben ist außerordentlich schwierig und wäre wohl eher eine Aufgabe für einen Dichter.

Diese Studie ist ein Versuch, die Fragen zu beantworten, die eine neue Auffassung des Finales, des vierten Satzes der *b-Moll Sonate* op. 35 von Fryderyk Chopin, stellt. Meine Hörerfahrungen haben mich zu der Überlegung geführt, die klanglichen Zusammenhänge zwischen dem Finale und dem Tonmaterial der anderen Sätze in Form einer Analyse darzustellen. Dies ist zugleich ein weiterer Versuch, dieses musikalische „Rätsel der Sphinx“ zu lösen. Ich hätte ihn nicht zu unternehmen gewagt ohne zahlreiche Gespräche mit dem russischen Pianisten und Pädagogen Victor K. Merzhanov.

Vor meine Darstellung der Inhalte dieses Finales habe ich Zitate von Musikwissenschaftlern, Pianisten und Komponisten über das Finale und seine Bezüge zur ganzen Sonate gestellt (Kapitel 1, 2). Oft stimmen sie überein, selbst wenn sie auf sehr unterschiedliche Weise zustande gekommen sind. Hinweise zur musikalischen Interpretation des Finales werden in dieser Arbeit bewusst nicht gesondert aufgeführt.

Die Ergründung der mit der Analyse und Interpretation des Finales zusammenhängenden Fragen erforderte es, in dieser Arbeit Übersetzungen von Texten polnischer, französischer, argentinischer und russischer Autoren – Raul Koczalski, Bronislaw von Pozniak, Claudio Arrau, Alfred Cortot,

Samuel J. Feinberg, Victor K. Merzhanov, Wladimir W. Sofronizki, Boris W. Assafjew, Konstantin W. Zenkin – vorzustellen.

Motivische Zusammenhänge des Finales mit den ersten drei Sätzen habe ich mit dem Begriff „Intonation“ bezeichnet, der von Victor K. Merzhanov¹ in Bezug auf das Finale eingeführt wurde (vgl. Kapitel 3). Die Ansichten von Boris W. Assafjew,² der die Frage der Intonationen in der Musik entwickelt hat, bestätigten das Ergebnis meiner Analyse; sein Ansatz wird in Kapitel 4 vorgestellt.

Die Analyse der Intonationen im Finale (Kapitel 5) war der Ausgangspunkt für die ganze Arbeit. Im sechsten und siebten Kapitel versuche ich die Frage zu beantworten, ob das Finale als Transformation der Inhalte der ersten drei Sätze gelten kann.

Dieser neue Blick auf das Finale und seinen integrativen Klang bezieht auch den Einfluss kontrapunktischer Verfahren von Luigi Cherubini, Johann Georg Kastner und Johann Sebastian Bach mit ein. Aufzeichnungen von Zeitzeugen – Eugène Delacroix und George Sand – geben einen Eindruck von den Gesprächen, bei denen sich Chopin selbst zu diesem Thema geäußert hat. Bei der Beschreibung dieses Phänomens einer mehrdimensionalen Entzifferung der philosophischen und psychologischen Aspekte des Finales nehmen die Zitate einen besonders wichtigen Platz ein, da in ihnen Versuche deutlich werden, schwer in Worte zu fassende Gedanken zur Musik auszudrücken.

Das Schaffen Fryderyk Chopins ist ein Reich der Phantasie und der Intuition, nicht des Verstandes und des Kalküls. Seine Musik zieht viele Interpreten an und inspiriert sie. Nach einer überzeugenden Interpretation des Finales suchend, habe ich den Eindruck gewonnen, dass ich mich mehr denn je Chopins Kompositionsprozess genähert habe.

Ich bedanke mich ganz herzlich für die Unterstützung bei der Produktion dieses Buches bei Eckehard Franz Ficht.

1 Victor K. Merzhanov, *Muzyka dolžna razgovarivat (Die Musik soll sprechen)*, Moskva 2008, S. 24–27 (Übersetzung B.M.).

2 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma kak process. Intonacija (Die musikalische Form als Prozess. Intonation)*, Moskva-Leningrad 1947.

Neue Hörerfahrungen schaffen neue musikalische Vorstellungen, neue Systeme der klanglichen Bezüge, die ihrerseits neue theoretische Verallgemeinerungen zulassen. Aus deren Perspektive lässt sich eine neue, veränderte und sich historisch auf größere Menge von Phänomenen beziehende Interpretation schaffen. Darauf beruht die Entwicklung im Bereich der Musiktheorie.

Zofia Lissa
Studien über das Schaffen Fryderyk Chopins

1. Eine musikwissenschaftliche Interpretation des Finales und seiner Bezüge zu den anderen Sätzen der Sonate

Der musikwissenschaftliche Diskurs war für mich eine Hilfe, verschiedene in ähnliche Richtung gehende Ansätze und Überlegungen (auch aus unterschiedlichen Zeiten) miteinander zu verbinden. Nach Abschluss der Analyse des Finales fand ich viele Übereinstimmungen zur Anlage dieses Satzes, dessen Klang und Aufbau seit je und noch heute faszinieren. Den Gemeinsamkeiten in den Zitaten³ nachzugehen, ist dabei besonders inspirierend.

Hugo Leichtentritt meinte, dass es im Finale der *b-Moll Sonate* zwar weder Melodie noch Harmonie, weder Kontrapunkt noch einen interessanten Rhythmus gebe, sondern die Macht der Klangphantasie die Aufmerksamkeit fessele. Auf der Suche nach Chopins Vision führte er eine harmonische Analyse dieses Satzes der Sonate durch und stellte fest, dass es in ihr für uns wahrnehmbare, wenngleich versteckte Harmonien gibt (Beispiel 1). In seiner Analyse änderte Leichtentritt das Metrum und markierte Akzente, was suggeriert, dass es ihm wichtig war, Stütztöne deutlich zu machen. Notwendig erschien ihm auch eine Gliederung in mit Bögen bezeichneten Phrasen. Mit Leichtentritts Auffassung von Phrasen und Stütztönen (Beispiel 2) hat meine in Kapitel 5 vorgeschlagene Analyse viele Gemeinsamkeiten. Die von mir hervorgehobenen Stütztöne können bei der Ausführung ebenfalls Phrasen bilden, was aber zu einem völlig anderen Klangbild des Finales führt. Dies schafft Möglichkeiten einer variablen Modellierung des Tonverlaufs in der Zeit, um „den Geist aus den Noten lebendig werden zu lassen“, wie Leichtentritt sagt.⁴

3 Die Zitate in diesem Kapitel sind nach den Geburtsjahren der Autoren geordnet.

4 H. Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin 1922, S. 242.

Eine Studie von Bronisława Wójcik-Keuprulian bestätigt meine Idee der Koexistenz von Melodien des figurativen Typs im Finale als einer polymelodischen Komposition. Die Autorin betont, dass der Charakter dieser im zweistimmigen Unisono geschriebenen polymelodischen Komposition auf eine ursprüngliche Melodik zurückkommt, die sie allerdings nicht weiter bestimmte.⁵

Elemente von Polymelodik erwähnte Ludwik Bronarski.⁶ Auch Wojciech Nowik machte auf diese aufmerksam, wobei er sie als eine für unterschiedliche Interpretationen offene, aktivierende Kraft erachtet.⁷

Eine Übereinstimmung des ersten Grave-Motivs, das die Sonate eröffnet, mit dem Tonmaterial des Finales suggerierten T. Marek (Beispiel 11), J. Chomiński (Beispiel 6) und Konstantin W. Zenkin, wobei Letzterer außerdem eine Ähnlichkeit zwischen dem Schluss des Tonmaterials des Finales und dem ersten Thema des Kopfsatzes bemerkt.⁸ Jurij Cholopow machte auf ein – wie er es bezeichnet – „kleines Detail“ aufmerksam, wobei auch er die Übereinstimmung des Klangs des Hauptthemas des ersten Satzes im Schluss des Finales anführt (Beispiel 18).⁹ „Moment-Musik, die erscheint und verschwindet, [...] Musik, deren Rolle es ist, eine bestimmte Expression zu übertragen, die a priori Faktur und Form determiniert“¹⁰, diese Formulierung von Mieczysław Tomaszewski veranlasste zu einem neuen Blick auf das Finale.

Musik ist dieser Auffassung zufolge die Übertragungsform einer bestimmten Expression, die in der inneren Struktur der pulsierenden Intonationen manifest wird. Die verdichtete, schier unüberschaubare Zahl der intonierten Musikfragmente aus den ersten drei Sätzen der Sonate im

5 B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina (Chopins Melodik)*, Lwów 1930, S. 251 f.

6 L. Bronarski, *Harmonika Chopina (Chopins Harmonik)*, Warschau 1935, S. 358 ff.

7 W. Nowik, *Chopinowski idiom sonatowy (Chopins Sonatenidiom)*, Warszawa 1998, S. 176 f. u. 180.

8 K. W. Zenkin, *Jevropejskaja muzyka XIX veka (Die europäische Musik des 19. Jahrhunderts)*, Moskau 2008, S. 179 (Übers. B. M.).

9 J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finalu Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Grundsätze der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, übers. v. O. Andrzejewska, in: *Rocznik Chopinowski Nr 19, 1987*, S. 222.

10 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek – Dzieło – Rezonans (Chopin. Mensch – Werk – Resonanz)*, Poznań 1998, S. 488.

Finale hat der Interpret in der musikalischen Darbietung herauszuarbeiten. In einer solchen Interpretation wird der Fluss des vierten Satzes jedes Mal aufs Neue gelesen und kann stets unterschiedlich wahrgenommen werden. Man könnte hier die Ursprünge einer „Moment-Musik“ sehen, deren Verfasser dem Musiker Dutzende von Fragmenten zur Aufführung geben und ihnen die Art ihrer Verknüpfung überlassen.

Maciej Gołąb folgend (und mit Bezug auf die Anregungen von Jan Kleczyński), möchte ich auf die Frage der Enharmonik im 4. Satz der Sonate aufmerksam machen. Mit der näheren Bestimmung der Intonationen im Finale wurde der Versuch unternommen, ihnen in der Ausführung die „Farbe“ jener „verborgenen“ Melodien zu verleihen, die die Klänge verbinden. Denn durch Enharmonik nicht sogleich zu erkennen, sind Motive des ersten und zweiten Satzes der Sonate mit dem Finale verknüpft. In der Analyse (Kapitel 5) sind in einzelnen Beispielen Töne hervorgehoben, die sich auf Melodien aus anderen Beispielen beziehen (49 auf 41, 84 auf 83, 86–88 auf 85, 97 auf 96, 99 auf 98, 101 auf 100, 109 auf 108). Es scheint, als hätten die Chromatik und die rasch wechselnden Tonarten keinen Einfluss auf die Gliederung der Melodie; ja mitunter entsteht der Eindruck, als ginge sie unter. Doch die Präsenz der Melodie bleibt erhalten trotz einer veränderten Aufzeichnung, deren erste Spur im Grave der Sonate zu finden ist. Möglicherweise eröffnen sich im Finale noch weitere Bezugsebenen, jenseits von Tonalität und Harmonie.

Beim Versuch, die Anlage des Finales neu zu betrachten und sie unter dem Aspekt der spielpraktischen Interpretation näher zu bestimmen, berufe ich mich auf Bohdan Pociąg, der in der „offenen Form“ der Musik des Finales eine Möglichkeit sah, „Zeit und Raum ungezwungen zu füllen.“¹¹ Die Komplexität des Finales wird in jeder neuen Deutung offensichtlich.

Hugo Riemann (1849–1919)

„Das Finale der b-Moll Sonate stellt die harmonische Analyse vor große Probleme.“¹²

11 B. Pociąg, *Chopin i Bach – uwagi o substancjalnej koncepcji formy (Chopin und Bach – Anmerkungen zum substanziellen Formkonzept)*, in: *Dzielo Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (Chopins Werke als eine Quelle der Interpretation)*, in: *Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej (Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz)*, hrsg. von M. Dębska-Trębacz, Warszawa 1999, S. 487.

12 H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin-Stuttgart 1901,

James Huneker (1860–1921)

„Zwei ihrer Sätze gehören zu den Meisterwerken Chopins; der Trauermarsch, der dritte Satz, ist eins der bekanntesten Werke, und dem Finale kommt in der Klaviermusik nichts gleich. Schumann sagt, Chopin habe hier seine vier tollsten Kinder zusammengekoppelt und er irrt keinesfalls. Er ist der Meinung, dass der Marsch hier nichts zu tun hat. Zweifellos wurde er vor den drei anderen Sätzen geschrieben. [...] Diese vier Sätze sind angefüllt mit außergewöhnlicher Lebendigkeit. Chopin sagt, er habe das merkwürdige Finale als einen Plauderkommentar zum Trauermarsch geschrieben: ‚Linke Hand und rechte Hand plaudern nach dem Marsch *Unisono*.‘ Es mag sein, dass diese zwei Sätze tatsächlich zusammengehören, was aber verbindet sie mit den ersten beiden Sätzen? Die Klanglichkeit beweist hier nichts. [...] Dieses Werk kann man jedoch nicht außer Acht lassen, und es ist dies ein Chopin, der sich in den Kampf wirft und aus dem Schlachtengetümmel auftaucht. [...] Seine aufgeregten, wirbelnden, nichtharmonischen Triolen sind auf merkwürdige Weise beruhigend, und nie kann man sie gegen ein gewöhnliches Gewebe aus Etüden oder Passagen eintauschen. Dieser Satz ist finster, seine Krümmungen flüstern uns zu viele teilweise unterdrückte Warnungen zu, sein menschliches Geräusch und übermenschlicher Donner haben in sich etwas, was sich jeder Definition entzieht. [...] Er hat ein asiatisches Kolorit und ich habe den Eindruck von vagen Umrissen sonnenbestrahlter Hügel, gesehen nur im Profil, und hinter denen sich unterirdisches Feuer entfacht oder erlischt. Diese Kunst malt so viele Bilder, wie viel Phantasie es für ihren Tonhintergrund gibt. Sie will nicht nur das Weltall umfassen, wie Henry James denkt, sondern schlägt durch ihren klanglichen Ausdrucksgehalt Brücken über den unergründeten, schweigenden Abgrund der menschlichen Seelen. Diese Sonate ist niemandem gewidmet.“¹³

Hugo Leichtentritt (1877–1951)

„Chopin wollte offenbar solche oder verwandte Gehör- und Gemütsimpressionen mit den Mitteln des Klaviersatzes musikalisch gestalten und stilisieren. Ein dunkles Raunen, Wispern, Sausen, Heulen, Wehen, Rennen, Fliegen, ein

S. 319, Zitat nach J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina*, S. 211.

13 J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta (Chopin. Mensch und Künstler)*, übers. von J. Bandrowski, Lwów-Poznań 1922, S. 230, 233.

unheimliches Rauschen und Murmeln schwebte ihm vor, und dafür fand er mit genialem Instinkt die Lösung in der Wahl einer rastlos laufenden raschen Figur im *Unisono* beider Hände. In der Tat hat das Stück weder Melodie, noch Harmonie, noch Kontrapunkt, noch interessante Rhythmik, und zwingt dennoch durch die Stärke der Vision, oder genauer gesagt der Klangphantasie. In der Gattung *Unisono*, einstimmige Musik, die in der europäischen Kunstmusik nur ein Stiefkind ist, macht dies Finale einen der stärksten Schritte einem neuen Ziel entgegen, und gerade an dieses Stück knüpfen mancherlei Bestrebungen der neuesten, eines Schönberg an. Chopin fand meisterliche Lösungen dieses Problems der reinen einstimmigen Linienbiegung in den Solosonaten für Violine und Cello von Bach. Das Finale der Bach'schen Violinsonate in g-Moll halte man etwa gegen Chopins Finale, um die Annäherungspunkte, aber auch die gänzliche Verschiedenheit in Stil und Farbe zu gewahren.¹⁴

Die Form des Finales ist zweiteilig. Genau in der Mitte des 77 Takte langen Stückes (Takt 39) beginnt der zweite Teil in der Art einer Reprise. [...] Der Anfang wird notengetreu wiederholt. Also ist die Formidee: verschiedene Biegungen zweier im Anfang gleich verlaufender Linien [...]. Es ist in der folgenden Skizze der Versuch gemacht, für das bei der ersten Bekanntschaft tonal kaum begreifliche Stück eine vernünftige harmonische Basis zu finden, seine latenten Harmonien klarzustellen. Spielt man es mit diesen Harmonien, so verliert es natürlich seine wesentliche Eigentümlichkeit, eben das *Unisono*, das die harmonischen Zusammenhänge stellenweise bis zur Unkenntlichkeit verwischt und verdunkelt. Gerade dadurch kommt der nächtliche, dämonische, unheimlich gespenstische, grauenhaft visionäre Zug in das Stück hinein. Für die Erkenntnis seiner Gestaltung, seiner trotz aller Phantastik vollkommen logischen Entwicklung werden die unterlegten Harmonien gute Dienste leisten; sie werden, richtig verstanden, auch dazu beitragen, das seltsame Stück beim Studium im Gedächtnis leichter einzuprägen.¹⁵

14 H. Leichtentritt, *Analyse*, S. 229.

15 H. Leichtentritt, *Analyse*, S. 230.

Anfang außerhalb der herrschenden Tonart, in eintaktigen Sequenzen, F-moll, G-moll, B-moll. T. 1-8.

f: VII g: VII b: VII b: I = b: V I V

Zweitaltige Sequenz fes = e

as: I nach der Parallele Ces-dur, Es-moll

T. 9-12. Modulation mittels durchgeh. Sextakk. Sequenzen von B-moll nach Ges-dur. Sequenz einen Ton höher C-dur Modulation von nach H.

T. 15-16. b: V I c: V I As: I c: Wechseldomin. Modulation von As-dur nach C-moll über die Wechseldominante: d, fis, a, c.

T. 17-19. Sequenz Wendung nach Des-dur. c: V VI b: V I Des V Durhg. = a, c, es, fis in G-moll. att.

T. 20-22. Neapolitan. Sextakk. in Des-dur. (= fis, a, c, d Dominante in G-moll.) Des: = IV = IV V V

232 Die Sonaten B-moll-Sonate, Op. 35 233

Beispiel 1. H. Leichtentritt – harmonische Analyse des Finales mit eingebauten Akkorden T. 1-22 (Fragment).

Im nächsten Beispiel werden die Achteltriolen, wie notiert, zur Geltung kommen. Es ist aber gerade jenes rasche, sprunghafte Herüber- und Hinüberwechseln ein echt Chopin'scher Zug, der bedeutend zur faszinierenden Rhythmik seiner Passagen beiträgt. Man fasse also solche

Stellen nicht zu buchstäblich auf, die Korrektheit besteht hier im Gehorsam gegen den Geist, nicht gegen den Buchstaben. Man horche, belausche sich selbst und andere, singe sich die Stellen vor, lasse sie in der Klangphantasie erstehen, um den Geist der Notenzeichen lebendig werden zu lassen. [...] Es ist wohl selbstverständlich, dass mit dem *sotto voce und legato* nur der allgemeine Charakter des Stückes angedeutet ist, und es dem Spieler überlassen bleibt, im Einzelnen diese Grundfarbe zu variieren, mit dem Pedal zu färben, kleine *crescendi* und *diminuendi* sinnvoll zu verteilen. Dies kann bei einer so großen Fläche ganz gleichmäßig hinrollender Töne auf so verschiedene Art geschehen, dass es nicht ratsam scheint, eine bestimmte Bezeichnung als allein berechnete festzulegen. Vielleicht wird es aber manchem Benutzer dieses Buches nicht unwillkommen sein, meine Auffassung dieses so außerordentlichen und schwer verständlichen Stückes kennenzulernen. Sie beansprucht nicht, irgendwelche bindenden Vorschriften zu geben, sondern will nur das Ergebnis aller über das Stück angestellten Untersuchungen geben.¹⁶

The image displays a musical score for piano, consisting of six staves. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff has a *p* marking. The second staff is marked *poco cresc.*. The third staff has a *p* marking. The fourth staff has a *poco f* marking. The fifth staff has a *dimin.* marking. The sixth staff has a *sempre dimin.* marking. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

16 H. Leichtentritt, *Analyse*, S. 242 f.

Presto. sotto voce e legato.

Beispiel 2. H. Leichtentritt – lineare Analyse mit Einführung von Bögen, Dynamik und wechselndem Metrum (Veränderungen in der Erfassung der ersten vier Takte im Verhältnis zum originalen Metrum Chopins), Finale, T. 1–22 (Fragment)

Zdzisław Jachimecki (1882–1953)

„Die psycho-physikalischen Grundlagen des Musikhörens schließen die Möglichkeiten der Wahrnehmung der harmonischen Faktoren dieses einzigartigen (aber schon in den Etüden und Préludes angekündigten) Werks aus. Ungreifbar hier sind auch alle Werte der Melodie und des Rhythmus. Die Schnelligkeit der aufeinanderfolgenden Töne und die Wechselhaftigkeit ihrer harmonischen Beziehungen zueinander ist so groß, dass wir es hier viel mehr mit einem unartikulierten Geräusch als mit einem Musikeindruck zu tun haben. Nur ein so genialer Musiker wie Chopin vermochte sich von allen Grundsätzen der Kunstmusik zu befreien, um den Ton des Klaviers in einen Faktor der Illustration des elementaren Drängens des Windes zu verwandeln, mit seiner Musik, die am Rande der angetroffenen Gegenstände gespielt wird, den Wellen der dynamischen Veränderungen und der

Tonfarbe.¹⁷ [...] Man wird jedoch heute den Vorwurf der unzureichenden Formgestaltung von Chopins Sonaten (zumindest bei der *b-Moll Sonate*) kaum mehr aufrechterhalten können, wenn man sich ernsthaft mit der kompositionstechnischen Prüfung dieser Werke beschäftigt. Merkwürdigerweise hat meines Wissens bisher noch niemand bemerkt, dass die *b-Moll Sonate* äußerst subtil aufgebaut ist, das Liszt'sche und César Franck'sche ‚principe cyclique‘ schon vorwegnimmt, dass sie ein so eindringendes Studium des letzten Beethoven verrät, wie man es bei Chopin nicht erwartet hätte. So ist über die beiden Sonaten das letzte Wort noch keineswegs gesprochen. Sie laden zu eingehender Prüfung ein und lohnen diese Prüfung durchaus.¹⁸

Bronislawa Wójcik-Keuprulian (1890–1938)

„In polymelodischen Werken spielt die figurative Melodik eine wesentliche Rolle [...]. Außerdem können wir in einer polymelodischen Komposition die Koexistenz und gemeinsame Entwicklung verschiedener Melodien des figurativen Typs beobachten. [...] Ein Sonderfall der letztgenannten Verbindung ist das figurative Duett im Unisono (bzw. in der Oktave), das durch das Prélude Nr. 14, das Presto (Finale) der Sonate op. 35 und Fragmente anderer Kompositionen vertreten ist. [...] Ein Detail, das sich auf die figurative Melodik bezieht, bedarf einer gesonderten Hervorhebung. Es ist ihr Verhältnis zur ursprünglichen Melodik. [...] Die Unterscheidung der figurativen Melodik als eines separaten Typs und dazu eines solchen, dem in Chopins Melodik keineswegs eine untergeordnete Bedeutung zukommt, bedarf noch der Betrachtung der Differenz zwischen der figurativen Melodik und der Figuration in der üblichen Bedeutung des Wortes, also der harmonischen Begleitung in den aufgelösten Akkorden.“¹⁹

Ludwik Bronarski (1890–1975)

„Zu Chopins kühnsten, originellsten [...] Werken gehören jene, die sich in ihrem ganzen Verlauf einstimmig entwickeln. Dazu zählen das *Prélude es-Moll* und das Finale der *b-Moll Sonate*.

17 Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości* (*Chopin. Abriss seines Lebens und Schaffens*), Warszawa 1949, S. 266 f.

18 Z. Jachimecki, *Chopin*, S. 271. Der Autor beruft sich hier auf Leichtentritt.

19 B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka...* (*Chopins ...*), op. cit., S. 251 f.



Beispiel 3. L. Bronarski – Polymelodik des Finales. Die Figurentöne bilden eine sekundäre, charakteristische „jammernde“ Melodie; diese Melodie spaltet sich in zwei Stimmen, Finale, T. 51

57 58 59 60 61

b: II VI IVⁿ VI VII I — IV I II VI

62 63 64 65

b: IVⁿ VI S_iⁱ — S_i⁶ — T₄⁶ IV V
es: III S_iⁱ — [=I]

66 67 68

b: VI V^r VII^r V^r
D ————— T

69 70 71 72 73 74 75

Beispiel 4. L. Bronarski – harmonische Analyse, Finale, T. 57–75 (Fragment)

Diese Analyse habe ich auf ein Schema gestützt, in dem ich versuchte, die in der figurativen Melodie immanenten Akkorde in der einfachst möglichen Form darzustellen, in der sie sich herausarbeiten lassen. Nur dort, wo die Akkorde mit nur zwei Tönen bestimmt sind, habe ich zwecks ihrer besseren Verdeutlichung noch einen dritten Ton hinzugefügt. [...] Riemann (*Geschichte der Musik seit Beethoven*) macht auf das Fehlen von musikgeschichtlichen Vorbereitungsstufen für das Finale der *b-Moll Sonate* aufmerksam.²⁰

20 L. Bronarski, *Harmonika*, S. 358 ff.

3. Wstęp temat główny

1. 2. 3. 4. 5. 6.

b: S₃ [=D] VII⁷ VII⁷ T S₇ D

7. 8. 9. 10.

as: T S₇ T b: modulacja do Ges
es: S T

11. 12.

C-dur moduluje do Ces-dur

23. 24. 25. 26.

Des: T D⁷ T D S⁶ D

57. 58. 59. 60.

b: II VI IVⁿ VI VII I IV I

Beispiel 5. L. Bronarski – Finale, T. 1–60 (Fragment der harmonischen Analyse).
Hervorhebung des Hauptmotivs

Otto Schumann (1897–1981)

„Einzigartig der vierte Satz. Es ist ein Alla-breve-Presto, kein Thema, kein Akkord, kein forte und kein piano, nur eine unablässige Triolenbewegung, beide Hände im Einklang, alles grau in grau, ein Stück ohne Anfang und ohne Ende, wesenloses Treiben halbdunkler Schatten, nur der Schlusstakt ein heftiger Fortissimo-Akkord. Fesselnd durch seine Ungewöhnlichkeit; aber kein Sonatenabschluss.“²¹

Igor Fjodorowitsch Belsa (1904–1994)

„Die Dauer des Finales ist sehr kurz [...], aber dafür ist der geistig-künstlerische Gehalt dieses Finales – Epilogs – sehr groß. [...] Es ist sehr wichtig, zugleich zu betonen, dass im Schlusssatz der Sonate eine gewaltige potentielle Energie kondensiert ist und dass dieser Satz nicht mit Verklingen, sondern mit Fortissimo-Schlägen endet.“²²

Arthur Hedley (1905–1969)

„Der Marsch (geschrieben lange vor den anderen Sätzen der Sonate) lieferte Chopin Ideen für den ersten Satz des Scherzos, war ein Impuls, um in den Rahmen der Sonate die Gefühle einzuschließen, welche das Angesicht des Todes in ihm weckte. [...] Man wird sicher zustimmen, dass der allgemeine künstlerische Eindruck, den dieses Werk auf den vorurteilsfreien Zuhörer macht, ein Eindruck der Einheit ist, einer Einheit, welche die technischen Fragen der Form übersteigt. Die Behauptung, dass die vier Sätze dieser *Sonate* ‚wenig Gemeinsames haben, sowohl vom Standpunkt der Themenauffassung als auch eines anderen‘ ist schlichtweg eine Negation des Offensichtlichen. Von den ersten feierlichen Tönen bis zum letzten Flüstern des Finales entwickelt sich dieses Werk unter dem Einfluss eines *dramatischen*²³ Impulses. [...] Als Musikwerk lässt sich diese Sonate nicht auf gewöhnliche Weise analysieren. Auf die Noten schauend, sehen wir, dass sie logisch aufgebaut ist, das Ohr empfängt aber nur einen intensiven Eindruck, der mit Worten nicht zu fassen ist.“²⁴

21 O. Schumann, *Handbuch der Klaviermusik*, Wilhelmshaven 1979, S. 353 (Übers. B.M.).

22 I. F. Belsa, *Fryderyk Franciszek Chopin*, übers. von J. Ilnicka, Warschau 1980, S. 251.

23 Alle Hervorhebungen in den Zitaten stammen von den Autoren der angeführten Zitate.

24 A. Hedley, *Chopin*, übers. von A. Opęchowska, Einleitung und Bearbeitung

Józef Chomiński (1906–1994)

„Bewundernswert ist, dass trotz der Einhaltung der klassischen architektonischen Prinzipien, die auf einem viersätzigen Zyklus basieren, Chopin einen neuen Typus der künstlerischen Form geschaffen hat. Schumann, der in Kategorien des klassischen Systems dachte, hat zwar das Konzept der *b-Moll Sonate* nicht verstanden, sich aber dennoch voller Bewunderung zu ihr geäußert. Merkwürdig musste damals das fehlende Gleichgewicht in der Zusammenstellung der einzelnen Sätze der Sonate erscheinen. Dieses äußert sich in zweifacher Weise, nämlich durch das Finale, das im Verhältnis zu den anderen Sätzen unverhältnismäßig kurz ist, und durch die Aufeinanderfolge zweier in ihrem Ausdrucksgehalt einheitlichen Sätze, das heißt des Sonatenhauptsatzes und des Scherzos. Eine solche Form der Werks kommt daher, dass die *b-Moll Sonate* aus dem Inneren gewachsen ist, aus dem Trauermarsch, der in der Zeit der nationalen Trauer für den Komponisten das geeignetste Mittel zum Ausdruck seiner patriotischen Gefühle war. Begründet war also die Einführung zweier weiterer Sätze mit beträchtlicher dynamischer Erregung vor dem Marsch, die angeblich zwei Etappen des Kampfes vertreten. In einem solchen Programm für diese drei Sätze der Sonate wurde der vierte grundsätzlich überflüssig und deswegen hat sich Chopin nur auf ein kurzes ‚Plaudern nach dem Marsch‘, also einen Epilog, beschränkt.²⁵

„Das Finale der *b-Moll Sonate* ist aber ein einzigartiges Ereignis nicht nur im Hinblick auf seine monophone Faktur. [...] H. Leichtentritt und L. Bronarski haben, auch wenn sie den Ausdrucksgehalt des Finales nicht außer Acht lassen konnten, ihre Aufmerksamkeit vor allem dem Problem der Form gewidmet, indem sie versuchten, die Konstruktion dieses Werks mittels bekannter Begriffe und Kriterien zu erklären. Man kann nicht sagen, dass die Gesamtform des Werks untersucht wurde. [...] Eine solche Auslegung der Form konnte nicht zur Erkenntnis des Wesens seines Aufbaus selbst führen, aus dem ganz einfachen Grunde, dass die Harmonik gegenüber der monophonen Form des Finales ein durchaus zweitrangiger, sekundärer Faktor ist, der sich unter der Oberfläche der tektonischen Hauptkräfte verbirgt. Infolgedessen ist es nicht einmal gelungen

von B. E. Sydow, Łódź 1949, S. 193 f.

25 J. Chomiński, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina* (*Chopins Kompositionsmeisterschaft*), in: *Rocznik Chopinowski* 1 (1956), S. 222.

festzustellen, welchen Formtypus das Finale vertritt. [...] In der Tat ist die Rhythmik in Form einer einheitlichen Triolenbewegung die formgebende Hauptkraft. [...] Das Finale ist also ein typisches figuratives Werk. [...] Diese Figuration, obwohl scheinbar in ihrer emotionellen Wirkung eingeschränkt, verleiht in gleichem Maße wie andere Mittel dem Werk einen unterschiedlichen Ausdruckssinn.²⁶ [...] Chopins Etüden überzeugen uns, dass die Figuration in seinen Händen nie zu einer gefühllosen Tonspielerei wurde, sondern, den anderen Gestaltungsmitteln gleichgesetzt, die Rolle eines stark wirkenden Ausdrucksmittels spielte.²⁷

Das Finale als Kunstwerk besitzt seine Rechte. Es ist ein Organismus, eine architektonische Ergänzung des Zyklus, mehr noch – sein endgültiger Abschluss. [...] In der *b-Moll Sonate* kann keinesfalls von einer thematischen Verbindung der Sätze die Rede sein. Dennoch scheint ein Vorgehen, das die *Organizität des Sonatenzyklus* nachweisen soll, richtig zu sein. Es geht hier um gewisse Analogien bezüglich der Anfänge der Ecksätze.



Beispiel 6. J. Chomiński – Gegenüberstellung des ersten Motivs des Grave mit dem Beginn des Finales

Sogar in der Figuration wird die absteigende, verminderte Septime ganz deutlich betont. Würde dieses Intervall nur während eines Taktes auftreten, könnten angesichts der schnellen Bewegung keine überzeugenden Analogien entdeckt werden. Das Anfangsmotiv aber, das die Rolle eines Impulses spielt, wiederholt sich zu Beginn des Finales und seiner grundlegenden Teile sequenziell und kommt daher in vier Takten siebenmal

26 J. Chomiński, *Sonaty Chopina (Chopins Sonaten)*, Kraków 1978, S. 162 f., S. 173.

27 J. Chomiński, *Sonaty Chopina*, S. 173.

vor.²⁸ [...] Eine solche Evolution der Figuration erscheint im Finale nicht plötzlich als etwas ganz Zufälliges, vielmehr setzt die Verwendung der grundlegenden Regeln dieser Art von Gestaltung bereits im ersten Satz der Sonate ein.²⁹ [...] Die die Figurationsform durchdringende eintönige rhythmische Bewegung bewirkt, dass diese Form keine so klare Gliederung wie etwa einen periodischen Aufbau oder eine auf thematischer Gestaltung beruhende Form aufweisen kann. [...] Der ungehemmte Fluss der einheitlichen rhythmischen Töne begünstigt das Entstehen einer solchen Form nicht. Daraus ergeben sich die turmhohen Schwierigkeiten für den Analytiker und den Interpreten. [...] Die Figuration, auch wenn es sich um eine Figuration harmonischen Typs handelt, bedeutet unzweifelhaft eine Aktivität des melodischen Faktors. Bei Chopin kommt dies durch Verwendung von Neben-, Ersatz-, Übergangsnoten etc. noch verstärkt vor. Dazu kommt noch die durchgehend eingesetzte Chromatik, durch die sich das Klangbild des Finales noch weiter kompliziert.³⁰ [...] Jedenfalls ermöglicht der Einsatz der Chromatik das Eindringen in komplexe Fragen der Begrenztheit der Zyklusform bei Chopin.³¹

Zofia Lissa (1908–1989)

„Auch das genaueste Notensystem kann nicht vollständig alle Nuancen wiedergeben, welche die schöpferische Phantasie des Komponisten in die jeweilige Aufzeichnung steckt. Aus diesem Zeichensystem wird das Werk von seinem Interpreten abgelesen, und schon auf dieser Etappe unterliegt es geringfügigen Modifikationen, die sich aus dem System der dem Interpreten eigenen Klangvorstellungen ergeben.³² [...] Das in seinem Charakter einzigartige Finale von Chopins *b-Moll Sonate* schafft neue Möglichkeiten: Es bringt keine Lösung der Konflikte, weil es selbst ein Konflikt ist, und gibt auch keine Hoffnung auf eine Lösung. Es ist sozusagen ‚offen‘ für

28 J. Chomiński, *Sonaty Chopina*, S. 164.

29 J. Chomiński, *Sonaty Chopina*, S. 172.

30 J. Chomiński, *Sonaty Chopina*, S. 165 f.

31 J. Chomiński, *Sonaty Chopina*, S. 167.

32 Z. Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina (Studien über das Schaffen von Frédéric Chopin)*, Kapitel *Harmonika Chopina z perspektywy techniki dźwiękowej XX wieku (Harmonika Chopins aus der Sicht der Klangtechnik des 20. Jahrhunderts)*, Kraków 1970, S. 448.

Fragen, die überhaupt nicht ‚geschlossen‘ sein können.³³ [...] Das Moment der Bewegung, der Klangmotorik lässt sich besonders bei Chopin als besonders aktiv dort finden, wo wir zugleich eine Lockerung und ein Verwischen des funktionalen Gehalts beobachten können. Eine dominierende Rolle kommt den Bewegungsmomenten im Finale der *b-Moll Sonate* zu. [...] In Richtung einer Ablenkung der Aufmerksamkeit des Hörers vom harmonischen Faktor des Werks wirkt die Artikulation des Finales: ein konsequentes und einheitliches Legato sowie die Dynamik *sotto voce*, mit wenigen Steigerungswellen, die der Komponist selbst in der gesamten Handschrift *nicht angegeben hat*. Sie ergeben sich bei den Interpreten eigentlich ganz natürlich aus der Zeichnung der figurativen Linie selbst. Die Tempobezeichnung *presto* trägt noch weiter zum Verwischen der harmonischen Vorsätze des Finales bei. [...] Dieses schnelle Tempo nimmt auch der Figurationslinie ihre *melodische* Aktivität. [...] Wir haben es hier mit einem Beispiel der oben besprochenen Diskrepanz zwischen der Wirkung des Notenbildes und der ausschließlichen Klangwahrnehmung zu tun. [...] Dem Komponisten ging es wohl nicht um die Hervorhebung des Sinns der Akkorde, als er mit einer spinnfadenartigen Figuration unvollständige und eben mehrdeutige Strukturen zeichnete, als er die Akkordmuster durch fremde Töne, Chromatik, Disalterationen etc. eintrübte.³⁴

Riemann gibt offen zu, dass dieser Satz dem Analysierenden große Schwierigkeiten bereitet, H. Leichtentritt sagt, dass die harmonische Beziehung hier ‚bis zum Nicht-Wiedererkennen verwischt und gedämpft ist‘. J. Chomiński stellt dagegen fest, dass der harmonische Faktor ‚angesichts der einstimmigen Form des Finales durchaus zweitrangige, sekundäre Bedeutung hat, die sich unter der Oberfläche der tektonischen Hauptkräfte versteckt‘. Die Hauptkräfte hier sind eben Motorik und Koloristik. [...] Im Bereich der Harmonik der Romantiker beginnt ein zweifacher Prozess: einerseits eine Erweiterung der Funktionsbezüge, andererseits ihre gleichzeitige Lockerung und damit der Prozess einer allmählichen Herauskristallisierung der Methoden der nichtfunktionellen Klangzentralisierung. Die Keime dieser Methoden sind bei den Romantikern

33 Z. Lissa, *Studia*, Kapitel *Elementy stylu Beethovena w twórczości Fryderyka Chopina* (*Elemente des Stils Beethovens im Schaffen von Frédéric Chopin*), S. 191.

34 Z. Lissa, *Studia*, Kapitel *Jednocząca rola motoryki dźwiękowej* (*Die einigende Rolle der Klangmotorik*), S. 480 ff.

erst heute zu bemerken, da unsere Klangwahrnehmung nicht ausschließlich auf das funktionelle Bezugssystem als einziges die Tonverläufe zusammenfügendes System eingestellt ist. Im Gewirr der funktionellen Harmonik können wir also die Keime ihres eigenen Zerfalls, ihre Negation beobachten. Auch in dieser Hinsicht ist Chopin ein Neuerer und greift mit seinem Schaffen weit in die Zukunft voraus.³⁵

Tadeusz Marek (1915–1994)

„Im Zusammenhang mit der *b-Moll Sonate* op. 35 drängen sich bis heute allen Chopinforschern zwei Fragen auf: die Frage der Zyklizität im Sinne der motivischen Einheit und die Frage ihres Programms. [...] Diese Fragen sind bis heute nicht geklärt, und alle Aussagen zum Diskurs um die Zyklizität beschränken sich auf gegensätzliche Ansichten.

1. Ist die *b-Moll Sonate* op. 25 eine zyklische Sonate?
2. Basiert sie auf einem fassbaren Programm?

In Beantwortung der ersten Frage lässt sich feststellen – wenn man das im Artikel angegebene Beweismaterial als hinreichend betrachtet –, dass wir es tatsächlich mit einer zyklischen Sonate zu tun haben, was (entgegen den Behauptungen von Jachimecki und anderen) bedeutet, dass Chopin tatsächlich Liszt und Franck zuvorgekommen ist. Auch die Antwort auf die zweite Frage ist bejahend. Hinzuzufügen ist, dass dieses Programm vom Komponisten bewusst gewählt wurde, genauso wie auch die Verwendung eines Motivs aus dem Lied *Niepodobieństwo (Unmöglichkeit)* als gestaltendes Motiv bewusst war.³⁶

An dieser Stelle können wir uns vor der genialen Intuition Schumanns verneigen, der geschrieben hat: ‚So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln.‘ [...] Natürlich wird das Bassmotiv des Grave, in ein schnelles Achtertempo eingeflochten, mehr mit dem Blick als mit dem Gehör wahrgenommen – seine Gegenwart aber entscheidet über den Ausdruck dieser ergreifenden Musik. [...] Chopin war ein genialer Polyphoniker. [...] Als geborener Polyphoniker, war er auch,

35 Z. Lissa, *Studia*, S. 482, 486 f.

36 T. Marek, *Czy Sonata b-Moll op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, in: *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 25 ff.

wie die meisten Romantiker, Meister der Variationstechnik. [...] Ein Motiv, das ihn interessierte, wurde ohne Zweifel in vielen Fällen zu einem Thema zum ‚Präludieren‘, wobei es seine Möglichkeiten der Verarbeitung offenbarte. [...] Vielleicht ist Chopin unter den Romantikern der Einzige, der so tief in die Musik Bachs eingedrungen ist, konsequent, mit dem Herzen des Romantikers und dem Verstand des Polyphonikers neue Perspektiven der Polyphonie entdeckend. Das polyphone Denken war für ihn das definitive Maß, die höchste Disziplin, der seine Werke, die Frische und Farbe der Blumen behaltend, ihre makellos kristallene Architektur verdanken.³⁷

Doppio movimento
1. tema *itd.*

Marsz żałobny
/trio/

Marsz żałobny
/trio/

Motyw Scherza
w Des-dur
(identyczny z motywem
pieśni, Niepodobnielung)

Grave

Finale *itd.*

Beispiel 7. T. Marek – Zusammenhänge im Tonmaterial zwischen den einzelnen Sätzen der Sonate.

37 T. Marek, *Czy Sonata b-Moll*, S. 31, 36 f.

Bie - gnie dziewczy - na po ma - jo - wej bło ni, dwie - trzy ma wo - szach

Beispiel 8. Die ersten Takte des polnischen Liedes *Niepodobieństwo* (*Unmöglichkeit*) nach Konopacki.

Pieśń

Scherzo

Beispiel 9. Die Übereinstimmung der Melodie vom Trauermarsch mit dem Motiv des Liedes *Niepodobieństwo* (*Unmöglichkeit*)

Marsz żałobny /trio/

a)

b)

Beispiel 10. T. Marek – Identität des Anfangsmotivs des Liedes *Niepodobieństwo* (*Unmöglichkeit*) mit dem Beginn des Trios des Scherzos der *b-Moll Sonate* op. 35, Trauermarsch, T. 31–32 (a), 36–37 (b)

Finale (takt 1)

itd.

Beispiel 11. T. Marek – Motiv aus dem Grave im Finale, T. 1

Mieczysław Tomaszewski (1921)

„Ich schreibe hier eine Sonate Si b Mineur, in der mein Marsch ist, den du kennst. Es gibt ein Allegro, dann ein Scherzo in b Mineur, einen Marsch und ein nicht langes Finale, vielleicht 3 meiner Seiten; die linke Hand mit der rechten plaudern *Unisono* nach dem Marsch.“³⁸ In dieser Formulierung ist der ganze Chopin, der sich von den wichtigsten Dingen mit leichter Ironie distanziert. Dass es in der Sonate um Dinge geht, die die Wirklichkeit transzendieren, lässt sich anhand eines Briefs Chopins an Solange Clésinger³⁹ vermuten. [...] Die *b-Moll Sonate* hat alle fasziniert, die sich ihr vorurteilsfrei genähert haben und fähig waren, sich ihrer Wirkung zu unterziehen. [...] In den Analysen und synthetischen Aussagen der Chopinforscher sind über viele Jahre hinweg Echos der Diskussionen mit den Einwänden und Zweifeln von Schumann, Niecks, Huneker und Vincent d’Indy angeklungen. Es wurde versucht, die Gründe zu definieren, aus welchen das scheinbar so heterogene, komplexe, aus – wie Einstein (1949) es bezeichnet – einer Ballade, einem Scherzo, einem Trauermarsch und einer Etüde bestehende Werk dennoch eine logische und bündige Einheit bildet.⁴⁰ [...] Das abschließende Presto (b-Moll) im Unisono, jenes ‚nach dem Marsch Plaudernde‘ lässt sich schwerlich anders begreifen denn als Musik, welche die Funktion der Übermittlung einer bestimmten Expression übernimmt. Einer ungewöhnlichen und unbestimmbaren Expression, die apriorisch die Faktur und Form determiniert, und nicht – umgekehrt – von jenen determiniert wird. In dieser ‚Moment-Musik‘, die erscheint und vergeht, nach einer apriorischen Form zu suchen scheint kaum zielführend zu sein.⁴¹ Es fällt schwer, Cholopow zuzustimmen, der nachzuweisen sucht, dass das Finale der *b-Moll Sonate* exakt die Form eines Rondos umsetzt.⁴² [...] Vielfach wurde der Versuch unternommen, die Form zu bestimmen, in der die Musik des Schlussprestos zum Ausdruck kommt. Keine der apriorischen Formbezeichnungen wie Rondo oder Sonatenhauptsatz lässt sich

38 Brief von Chopin an Fontana, Nohant, August 1839, zit. nach *Korespondencja Fryderyka Chopina* (Der *Schriftwechsel Fryderyk Chopins*), hrsg. von B. E. Sydow. Warszawa 1955, S. 353.

39 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 483 f. (Fragment eines Briefs von Chopin an Solange vom 9. September 1848, *Korespondencja* S. 118).

40 M. Tomaszewski, *Chopin*, S. 488 f.

41 Ebd.

42 M. Tomaszewski, *Chopin*, S. 558, Fußnote 269.

hier überzeugend anwenden. Wir haben vor uns nur das Wogen der musikalischen Materie – entgleitend und zum Ausgangspunkt zurückkehrend, dem Konzept der Etüde nahe stehend, deren Aufgabe es ist, die Fülle des chromatischen Universums des Klaviers zu erschließen.⁴³

Das Problem besteht darin, dass bei Chopin nicht so oft Momente vorkommen, die so labil wären, die tonale Zentralisierung aufzuheben (etwa im Finale der *b-Moll Sonate*). [...] Es scheint also, dass diese Labilität bei Chopin nicht sozusagen selbständig, *per se* vorkommt, sondern im Kontext – als eine rein lokale Opposition zur tonalen Stabilität und ihr ausdrucksvolles und semantisches Gegenfeld.⁴⁴ [...] Im Schaffen Chopins gibt es Werke, die auf den Hörer und den Erforscher seiner Musik einen gewaltigen Eindruck machen, da sie eine bedeutungsschwere, wenngleich *verborgene Botschaft* enthalten.⁴⁵ [...] Beim Hören der Sonate in einer ihr würdigen Aufführung fühlen wir, dass wir – beginnend mit dem einleitenden Grave bis hin zum finalen Presto – von einem einzigen, übergeordneten musikalisch-dramatischen Gedanken erfasst werden. Die Sonate als ein formal apriorisches Werk wurde in ein expressiv apriorisches Werk verwandelt. Bezugs- und Höhepunkt ist hier natürlich der Trauermarsch. Das Grave kündigt ihn an, indem es die zu ihm führende Perspektive eröffnet. Das Presto wird zu seinem entfernten Reflex. Und alles, was in dem Werk vonstatten geht, dient dieser Idee.⁴⁶

Jurij Nikolajewitsch Cholopow (1932–2003)

„Das Finale der *b-Moll Sonate* von Chopin ist ein einmaliges, faszinierendes Denkmal der romantischen Phantasie. Dennoch weist sie die typologischen Merkmale einer bestimmten Kompositionsform auf, nämlich eines ‚kleinen‘ zweithemigen Rondos. Für diese Rondoform sprechen folgende Merkmale:

1. das Rondo als typisches Finale des Sonatenzyklus bei Chopin,

43 M. Tomaszewski, Rundfunksendung *Fryderyka Chopina dzieła wszystkie. Sonata b-Moll op. 35 (Alle Werke Fryderyk Chopins. b-Moll Sonate op. 35)*. Polnischer Rundfunk, II 2009, <http://pl.chopin.nifc.pl/Chopin/composition/detail/id/92> (abgerufen am 25. März 2010).

44 M. Tomaszewski, *Chopin*, S. 215.

45 M. Tomaszewski, *Chopin*, S. 662.

46 M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana (Chopins Musik neu gelesen)*, Kraków 2010, S. 89.

2. die Gattungsmerkmale des Perpetuum mobile des Finales der Sonate von Chopin sind hinreichend übereinstimmend mit dem für viele Rondos typischen ‚hinrollenden‘ Charakter, der durch eine ununterbrochene, gleichmäßig rhythmische Bewegung erreicht wird,
3. die für das Rondo kennzeichnende Aufeinanderfolge der Themen und Überleitungen,
4. das Vorkommen von Rondos mit zwei (und nicht drei) Themen. [...]

Zwei Umstände erleichtern keineswegs die analytischen Aufgaben:

1. die ständige Oktavmonophonie im ganzen Werk,
2. das Zerschmelzen der motivischen und thematischen Gestalten in der ‚etüdenhaften‘ Faktur [...].

15. Temat główny

temat główny

tącznik

[b] T^{6<} .. D⁹ S D⁷

[b] T D D⁶ 3 S D S

[b] T Sp *T ..

Beispiel 12. J. Chopin – harmonische Analyse des Finales mit Hervorhebung von Hauptthema und Überleitung, T. 1–11 (Fragment).

In den Hervorhebungen des Beispiels 12 geben wir harmonische und zum Teil thematische Strukturen an. Angesichts der monophonen Faktur sind wir jedoch dazu gezwungen, Noten (die in polyphoner Form im Text des Werks enthalten sind) hinzuzufügen, um die ‚harmonischen‘ Qualitäten der monophonen Faktur in der Funktionsanalyse des Finales zu offenbaren.

12 13 14 15

16 17 18

19 20 21

22 23 24 25

Temat poboczny

Des

T

tacznik-p

Harmonic analysis symbols:

- Measures 12-15: [D] —D, N [D] D T; c: .. —D; As: D T Sp; Dp T
- Measures 16-18: b: D T; c: D T; As: [Dp] T; Des: D →Tp
- Measures 19-21: Des: D °S — n D⁷
- Measures 22-25: Des: T tacznik-p

Beispiel 13. J. Chopow – Fortsetzung der harmonischen Analyse des Finales mit Hervorhebung des Seitenthemas, T. 12–25 (Fragment)

Zwecks vollständiger Repräsentation der thematischen Organisation ist es sinnvoll, dem System der Analyse das einstimmige Original gegenüberzustellen. Insbesondere ist zu betonen, dass Beispiel 12 eine Analyse des Werks darstellt und nicht das ‚harmonisierte‘ Werk von Chopin, was zweifellos einer Vulgarisierung dieses Meisterwerks gleichkäme.

26 27 28 29

Des - D T

30 31 32 33

Des D

b S D T D T D T

c: S D T

34 35 36 37

b [T^{6<}] D [T^{6<}] D

c: D T D T S⁶ D⁹ S⁶ D⁹

f: S⁶ D⁹ S⁶ D⁹

38 39 47

b T⁶ <...> D T

temat główny tacznik

Beispiel 14. J. Cholopow – Fortsetzung der harmonischen Analyse des Finales mit Hervorhebung der Wiederkehr des Hauptthemas und der Überleitungen, T. 26–47 (Fragment)

Die Qualität der Rondohaftigkeit entsteht, wenn unter bestimmten Umständen (ununterbrochener, gleichmäßiger rhythmischer Fluss, Überleitungen zur Verbindung der sich entwickelnden Satzteile) nach einem Nebenthema das Hauptthema in der Grundtonart wiederkehrt. Mit dem Abschnitt der Exposition eines ‚großen Rondos‘ fällt eben das ‚kleine Rondo‘ in Chopins *b-Moll Sonate* zusammen, die Form entwickelt sich aus einer Wiederholung der ersten Überleitung und des umfangreicheren Schlusses. Jedenfalls ist sicher, dass die Rondoqualität des Finales von Chopin eben auf den genannten Merkmalen beruht.

Die Melodie des Hauptkerns des Finales entwickelt sich im Bass und besteht ausschließlich aus expressiven Halbtonschritten.

7. Motywy tematu głównego:



Beispiel 15. J. Cholopow – Motive des Hauptthemas im Finale, T. 1–5 (Fragment)

11. Temat poboczny

Beispiel 16. J. Cholopow – Seitenthema im Finale, T. 23–31 (Fragment)

[...] In den Kulminationspunkten der aufsteigenden Figuren ist ein kontrapunktierendes, deutlich dem Grundmotiv des 1. Satzes der Sonate verwandtes Terzmotiv zu hören.



Beispiel 17. J. Chopow – Terzmotiv des ersten Themas des 1. Satzes (B) im Finale (A)

[...] Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf ein kleines Detail: Bei der Wiederkehr tritt in der Überleitung (Takte 69–70) des Materials des Hauptthemas die oben erwähnte Ähnlichkeit zum 1. Satz der Sonate deutlicher auf (Beispiel 13 [hier 18]):



Beispiel 18. J. Chopow – Ähnlichkeit mit dem Thema des ersten Satzes der Sonate, Finale, T. 69–70

Und wie behandeln die Interpreten dieses Finale?

[...] Die Tatsache, dass dem Finale der Trauermarsch vorangeht, dem so vollständig die Merkmale des pianistischen Virtuositums fehlen, drängt den Interpreten dazu, dies im Schlusspresto der Sonate zu kompensieren. Die Interpretationen des Finales sind zweifellos durch die bekannten Urteile der Romantiker beeinflusst: ‚es weht uns ein grausiger Geist an‘ (Schumann), ‚nächtlicher Windzug über Friedhofsgräbern‘ (Anton Rubinstein). [...] Die Sphinx? Das Finale der *b-Moll Sonate* bleibt ein frappierendes, suggestives und bezauberndes Werk des romantischen Stils [...] Die rein musikalischen Parameter dieses faszinierenden Musikwerks –

seine Motivik, Melodik, Thematik, Harmonik, Satzstruktur, die gesamte Form – tragen nichts Rätselhaftes, Unverständliches, nicht einmal etwas stilistisch Nichtnormatives in sich.⁴⁷

Bogdan Pocij (1933–2011)

„Die Parallele Bach-Chopin im Aspekt der (substanziellen) *Form* offenbart uns wiederum eine überraschende Ähnlichkeit. Sowohl die ‚barocke‘ Form Bachs als auch die ‚romantische‘ Form Chopins entstehen nämlich in der Überschneidung der Wirkung zweier entgegengesetzter Tendenzen: der klassischen Proportion, Symmetrie, Geschlossenheit, Endlichkeit (bei Bach: Suiten, *Goldberg-Variationen*; bei Chopin: Mazurkas, Impromptus, Etüden) und der barocken (und romantischen) Disproportionalität, Asymmetrie, Offenheit, Unendlichkeit (bei Bach: Fugen, Präludien; bei Chopin: das Finale der *b-Moll Sonate*, einige Präludien, der Mittelteil des Largos der *h-Moll-Sonate*).⁴⁸ [...] Die Musik selbst entsteht aus der Spannung zwischen den beiden Polen der uralten Sehnsüchte und Bestrebungen des Menschen: nach Endlichkeit, also vollkommener Erfüllung, und nach Unendlichkeit, also Transzendenz.⁴⁹

Wie begreife ich hier die Form? Die Musikform, wie ich sie hier verstehe, ist weder Summe der Bestandteile noch Resultante der Elemente, weder reine Idee noch abstraktes Muster und nicht nur eine Projektion der reinen Tonenergien, ein Ergebnis der Wirkung ‚tektonischer Kräfte‘. Als veraltet müssen wir auch das Begriffspaar von ‚Inhalt‘ und ‚Form‘ ablehnen. Immer aktuell dagegen wird jedoch die begriffliche Gegenüberstellung ‚Form-Materie‘ bleiben. Sie funktioniert im Aspekt des Tuns des Komponisten: Es wird ja immer etwas aus etwas gemacht, eine Konstruktion aus Tönen, ein Bauwerk aus Elementen. Aber auch diese Begriffskonstellation wird uns wenig über das Wesen der tatsächlichen musikalischen Form verraten. Diese lässt sich als Abbild (Feld) eines besonderen, zielgerichteten Strebens nach Ausfüllung von ‚Zeit‘ und ‚Raum‘ durch Strukturen, Systeme und Klangkonfigurationen auffassen. Dieses ‚Ausfüllen‘ ist hier mit ‚Einkomponieren‘ gleichbedeutend. Das Abbild dieses Strebens ist uns über das Gehör zugänglich und lässt sich einigermaßen durch Notenschrift und grafische Darstellung wiedergeben. Die Frage, wie sich die Musik durch die Bewegung der Klänge in die Raumzeit einkomponiert, ist die wahre Frage

47 J. Cholopow, *O zasadach*, S. 211–235.

48 B. Pocij, *Chopin i Bach*, S. 487.

49 B. Pocij, *Chopin i Bach*, S. 486.

nach der musikalischen Form. Und dieses ‚wie‘, das auf das Innerste der Form zielt, erreicht zugleich das Wesen der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten.“⁵⁰

Wojciech Nowik (1940)

„Das Finale Presto schafft im Bereich der Rhetorik eine kontinuierliche Erzählung ohne deutliche Zäsuren. [...] Bemerkenswert ist vor allem, dass aus dem Konkretum der Klänge ein künstlerisches Abstraktum geschaffen wurde, enigmatisch hinsichtlich seiner Form, schwer zu definieren in traditionellen analytischen Kategorien, der Entdeckung neuer Bezüge bedürftig, die es interpretationsoffen machen könnten.⁵¹ [...] Der rätselhafte Sinn der Äußerung wie auch ihre Struktur scheinen unwiederbringlich zu verfliegen und sich zu verwischen, verwickelt in immer neue Bedeutungen. [...] Bei der Vertiefung in die Tonmaterie, um die Form des Finales der *b-Moll Sonate* und ihre konstruktiven Determinanten zu entdecken, sind neue, von der Tradition abweichende Grundsätze der Entfaltung des musikalischen Kontexts und seiner Partikulierung in Betracht zu ziehen. [...] Im Verlauf aktiviert sich mit unterschiedlicher Stärke eine *Polymelodik* und zeigt die Zusammenhänge der thematischen Strukturen oder die Fundamente der Harmonik, die auf differenzierte Weise artikuliert werden, interpretationsoffen sind, wodurch eine ‚Makrophase‘ als ‚Phrasierung höheren Grades‘ entsteht. Gemäß diesen Vorgaben entwickelt sich das Finale wie ein *Rondo*. [...]

Beispiel 19. W. Nowik – Polymelodik im Finale, T. 1–2

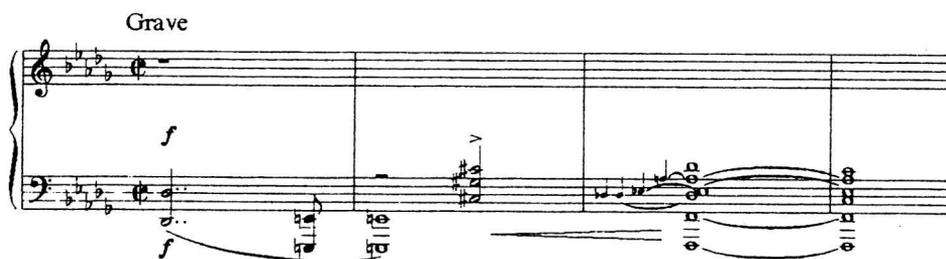
50 B. Pocij, *Chopin i Bach*, S. 485.

51 W. Nowik, „*Lamentatio lugubris in modo artis*“ – forma poetyckiego przesłania „*Marsza żałobnego*“ i „*Sonaty b-Moll*“ op. 35 Fryderyka Chopina („*Lamentatio lugubris in modo artis*“ – die Form der poetischen Botschaft des „Trauermarsches“ und der *b-Moll Sonate* op. 35“ von Frédéric Chopin), in: *Dzieło Chopina jako źródło*, S. 263.

Die scheinbar einheitliche Erzählung [...] erfordert eine Umwertung der technischen Mittel, abweichend von den Traditionen, die hier die Grundlagen der Syntax und der thematischen Arbeit formen.⁵²

Maciej Gołąb (1952)

„Führen wir hier einen äußerst spektakulären Fall an: den ersten Akkord der *b-Moll Sonate* op. 35, dem übrigens L. Bronarski einen eigenen Artikel gewidmet hat.⁵³ Uns interessiert jedoch nicht seine harmonische Wirkung, sondern seine orthographische Gestalt, die sich höchst merkwürdig darstellt:



Beispiel 20. M. Gołąb – Grave im 1. Satz, T. 1–4

Was hat Chopin dazu bewogen, den Akkord im 2. Takt als cis-Moll-Akkord darzustellen, nachdem die im folgenden Takt erscheinende Dominante mit Sexte (der sogenannte Chopin-Akkord), die zur Haupttonart des Werks führt, bereits mit Erniedrigungszeichen versehen ist? Ein Irrtum scheint hier kaum möglich, weil die Prime dieses Akkords im 1. Takt ihre tonleitereigene Gestalt (*des*) aufweist. Obwohl uns Chopin auf diese Weise tatsächlich ‚aus der Contenance bringt‘, gibt es keine eindeutige Antwort auf die Frage nach den Ursachen dieser Bezeichnung. Bezieht sich aber das Wort ‚Chroma‘ in seiner ursprünglichen etymologischen Bedeutung nicht auf Farbe? Und liegt vielleicht nicht in der Frage der Farbigkeit jenes für ewig chiffrierte Geheimnis des Sonatananfanges, das Geheimnis, das Chopin die dunkle Farbe der Tonart b-Moll mit Zeichen beleuchten ließ, womit das Sforzato artikulatorisch zu korrespondieren scheint? Hier taucht wieder das

52 W. Nowik, *Chopinowski idiom*, S. 174, 176 f., 180.

53 L. Bronarski, *Pierwszy akord sonaty b-Moll Chopina (Der erste Akkord von Chopins b-Moll Sonate)*, in: *Kwartalnik Muzyczny* 1929/1930, Nr. 8, S. 313–320.

Problem auf, das uns Kleczyńskis Bemerkungen über interpretatorische Bedeutung der Enharmonik bei Chopin nahegelegt haben, weil eben sie eine winzige Spur darstellen, der man vorsichtig folgen kann, um sich der Frage nach den Zusammenhängen zwischen den orthographischen Aufzeichnungen des Komponisten mit seinem eigenen, inneren Inhalt der Gehörvorstellung zu nähern. [...] Ob auch das, was uns auf den ersten Blick eine Inkonsequenz der orthographischen Bezeichnung in den chromatischen Fakturen zu sein scheint, nicht die Bedeutungen enthält, die außerhalb der Sphäre der Tonalität und der Harmonie liegen?⁵⁴ [...] In die Frage der chromonanten Harmonik Chopins soll *in medias res* eine kurze Analyse eines Ausschnitts des 4. Satzes der *b-Moll Sonate* op. 35 (T. 51–56) einführen. [...]

The image displays three systems of musical notation for the finale of the 4th movement of Chopin's B-flat major Sonata, Op. 35. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled with the number '51' at the beginning of the treble staff. The second system is labeled with '53' and the third with '55'. The notation includes various chromatic figures and enharmonic mixtures, which are the focus of the text above.

Beispiel 21. M. Gołąb – auseinanderkomponierte Mixturen, Finale, T. 51–56

54 M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina (Chromatik und Tonalität in der Musik Chopins)*, Kraków 1991, S. 91 f.

Die Faktur des dargestellten Fragments ist entstanden als Effekt auseinanderkomponierter Mixturen. Die in den Partien beider Hände *Unisono* geführten Triolen enthalten motivisch auseinanderkomponierte, vollständige (gerade Taktteile) und unvollständige, der Terz beraubte (ungerade Taktteile) Quart-Sext-Akkorde. Der motivisch auseinanderkomponierte Dreiklang in der 2. Umkehrung bildet ein verschobenes Muster – wie aus dem analytischen Diagramm hervorgeht – in drei Phasen um eine kleine Sekunde nach unten. Es ist zu bemerken, dass die Prägnanz dieses Akkords nicht nur hinsichtlich der Faktur wegen der motivischen Differenzierung abgeschwächt ist, sondern auch wegen des Ausfalls der Terzen in den ungeraden Akkorden. In harmonischer Hinsicht ist festzustellen, dass wir es hier mit einer selbständig gewordenen chromonanten Harmonik mit einem schwach markierten Modus der chromogenen Akkorde zu tun haben, die auf dem Material der Tonleiter deszendental verschoben werden.⁵⁵

Andrzej Tuchowski (1954)

„1. Eine wesentliche integrierende Rolle im ganzen Werk spielen die in der Einleitung des 1. Satzes dargestellten Momente: die keimhafte Reihe der kleinen Terzen, die aus ihr resultierende Terz-Sekundenzelle (x), die aus ihr resultierenden Paare kleiner Terzen in verschiedenen Kombinationen, unter denen die Struktur *b-des* sowie die etwas weniger wesentliche Struktur *f-as* in den Vordergrund rücken.

2. Die oben beschriebenen Kategorien dringen ein in die tiefsten Schichten des Werks und bestimmen sowohl seine tonale Anlage als auch die Knotenpunkte der Bewegung der einzelnen Teile, indem sie in Form von tiefschichtigen Regulatoren der Höhenbewegung in den (in dramatischer Hinsicht) besonders wichtigen Fragmenten des Werks als Material der Transformationsreihen in den oberen Schichten vorkommen.

3. In vielen Fällen ist die Konsequenz beim mehrschichtigen Entwurf der Anordnung der kleinen Terzen so auffallend, dass sie an die für einige Kompositionsschulen des 20. Jahrhunderts typische Intervallstrukturierung denken lässt.⁵⁶

55 M. Gołąb, *Chromatyka*, S. 147 f.

56 A. Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina (Strukturelle Integration im Lichte der Wandlungen im Stil Chopins)*, Kraków 1996, S. 71.

2. Pianisten und Komponisten über Chopin, die *b-Moll Sonate* und ihr Finale, über Chopins Notenaufzeichnungen, Faktur und Form

Die Äußerungen von Pianisten, die zum Teil auch Komponisten sind, wurden im Hinblick auf die von ihnen unternommenen Versuche, das Geheimnis des Finales zu ergründen, und auf gemeinsame Ideen bezüglich der Chopin-Interpretation (in diesem Zusammenhang vorzugsweise der *b-Moll Sonate*) ausgewählt.⁵⁷ Die Künstler machen aufmerksam auf die Notwendigkeit eingehender Auseinandersetzung mit dem Werk vor einer Präsentation auf der Bühne.

Raul Koczalski analysiert in seiner umfangreichen Arbeit *Fryderyk Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen* das Schaffen des Komponisten. Den musikalischen Gehalt der *b-Moll Sonate* fasst er in eine poetische Erzählung - die seiner Interpretation dieses Werks zugrundeliegende Vision. Inhalt dieser Erzählung ist die schmerzliche Empfindung, die der Verlust eines nahen Menschen mit sich bringt. Dazu kommt das Motiv des Kampfes eines Helden gegen einen das Vaterland bedrohenden Feind. In der Erzählung wird jedoch die Hoffnung auf Glück in Verbindung mit dem anderen Menschen und die Konfrontation mit der Wirklichkeit, die diese Hoffnung tötet, hervorgehoben. Der Pianist betont, dass unzählige Stimmungsnuancen im Finale „besonders prägnant“ sind. Die Klangidee eines „Abdrucks“ der Intonationen im Finale, wie sie in der Werkanalyse dargestellt ist (Kapitel 5), hat viel mit der Idee dieses besonderen „Einprägens“ der Farben zu tun, von der R. Koczalski spricht.⁵⁸

57 Die Zitate in diesem Kapitel sind nach den Geburtsjahren der Autoren geordnet.

58 R. Koczalski, *Frédéric Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln-Bayenthal 1936.

Diese Einstellung zur Interpretation äußert sich in einer psychischen Präsenz der Klänge trotz ihrer faktischen Abwesenheit auf der Klaviatur. Auf diesen Aspekt der Ausführung macht Andrzej Jasiński⁵⁹ aufmerksam. Jan Ekiers Idee des Legatos,⁶⁰ das in der Phantasie nicht nur horizontale Linien verbindet, sondern auch zielgerichtete Tonfolgen in vertikalen Klanganordnungen, ist untrennbar mit dem Finale verbunden. Bemerkenswert ist die Idee, von der Samuel J. Feinberg⁶¹ spricht, nämlich die in das metrische Muster des Werks eingeflochtenen Noten durch Einsatz des Pedals hervorzuheben. Trotz der Ungewöhnlichkeit des Klanges bemerkt K. W. Zenkin in den ersten Takten des Finales eine Intonation des Grave-Motivs und am Schluss die Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des 1. Satzes. Außerdem macht er auf die Idee der lyrischen Annihilationen der „menschlichen“ Intonationen in diesem Satz aufmerksam.⁶² Seinem Eindruck nach ist die pulsierende Klangstruktur ein Abbild des Chaos. Einen Zerfall des Bezugssystems der Funktionsharmonik beschreibt Z. Lissa (einige ihrer Äußerungen dazu habe ich im vorherigen Kapitel aufgeführt) Die in Kapitel 5 geschilderte Analyse ist ein Versuch, dieses wichtige musikalische Phänomen darzustellen. Paweł Kamiński's Äußerung zu Fragen der Aufführung in Zusammenhang mit der Interpretation einer nicht eindeutigen Notenaufzeichnung war für mich hilfreich bei der Beschreibung der Neuinterpretation des Finales.⁶³ Die von Victor K. Merzhanov formulierte Idee der dort verborgenen Intonationen war für mich die wichtigste Anregung, diese Studie zu verfassen.

59 A. Jasiński, *Specyfika problemów pianistycznych w aspekcie czasu muzycznego (Die Besonderheiten der pianistischen Fragen unter dem Aspekt der musikalischen Zeit)*, in: ders., M. Kubień-Uszokowa, *Problemy dydaktyki fortepianowej (Probleme der Klavierdidaktik)*. Katowice 1999.

60 J. Ekier, *Koncepcja edytorska Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina (Das Editions-konzept der Nationalausgabe der Werke von Frédéric Chopin)*, in: *Dzieło Chopina jako źródło... (Chopins Werke als Quelle ...)*, S. 50–57.

61 S. J. Feinberg, *Pianizm kak iskusstvo (Klavierspiel als Kunst)*, Moskva 1969.

62 K. W. Zenkin, *Jevropejskaja*, S.179.

63 P. Kamiński, *Tekst nutowy jako instrukcja i inspiracja dla pianisty. O odczytywaniu notacji muzycznej (Der Notentext als Anleitung und Anregung für den Pianisten. Über das Lesen der Notenaufzeichnung)*, in: *O pracy pianisty (Über die Arbeit des Pianisten); Materiały z Sesji Naukowo-Dydaktycznej (Materialien der wissenschaftlich-didaktischen Sitzung)*, hrsg. v. M. Chmurzyńska, Warszawa 2004.

Ignaz Moscheles (1794–1870)

„Endlich habe ich Chopins Musik verstanden. Sein Piano ist so erhebend, dass kein Forte mehr nötig ist, um Kontrast zu schaffen. [...] Er ist unter den Pianisten absolut einmalig!“⁶⁴

Robert Schumann (1810–1856)

„Die ersten Takte der zuletzt genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin an und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch wie viel Schönes birgt auch dieses Stück! Dass er es ‚Sonate‘ nannte, möchte man eher eine ‚Caprice‘ heißen, wenn nicht einen Übermut, dass er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. [...] Denn was wir im Schlusssatze unter der Aufschrift ‚Finale‘ erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man sich, auch aus diesem melodie- und freudlosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, dass wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen – aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich, mit spöttischem Lächeln.“⁶⁵

Julian Fontana (1810–1869)

„Chopin hatte die Gewohnheit, sich an ein beliebiges Klavier zu setzen und zwei Stunden, manchmal auch länger, Phantasien zu spielen voller hehrer Gedanken, Wendungen, Figuren, Rouladen und Passagen, welche durch ihre Neuheit gefielen, und mehr noch, keinesfalls seinen früheren Werken ähnelten. Die Quelle der Eingebung, seine reiche Phantasie und unerschöpfliche schöpferische Gabe waren bei ihm so reich, dass alles, was er aufzeichnete, nur ein schwacher Abglanz dieser seiner abendlichen indirekten Kompositionen war.“⁶⁶

64 *Šopen v kvadratu. Klassika XXI (Chopin im Quadrat. Klassik XXI)*, hrsg. v. O. Jemzowa. Moskau 2008, S. 69 (Übers. B.M.).

65 R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 3, hrsg. v. Heinrich Simon. Leipzig 1888, S. 51.

66 *Šopen v kvadratu*, S. 29. (Übers. B.M.)

Franz Liszt (1811–1886)

„Chopin begnügte sich indes nicht allein mit den Rahmen, innerhalb derer er seine Umriss mit voller Frische entwerfen konnte; es gefiel ihm zuweilen auch, seine Gedanken in klassische Formen zu bannen. Er schrieb schöne *Konzerte* und *Sonaten*. [...] Seine Eingebungen waren mächtig, phantastisch, impulsiv; seine Formen konnten keine anderen als frei sein. Er musste, glauben wir, seinem Genie Gewalt antun, so oft er versuchte, es Regeln und Anordnungen zu unterwerfen, die nicht die seinigen waren und mit den Anforderungen seines Geistes nicht übereinstimmten. Gehörte er doch zu jenen, deren Anmut sich vornehmlich dann entfaltet, wenn sie von den gewohnten Wegen abweichen. [...] Er konnte der engen, starren Form das Schwebende, Unbestimmte der Umriss nicht anpassen, was den Reiz seiner Werke ausmacht.⁶⁷ Seine blauen Augen waren mehr vergeistigt als träumerisch.⁶⁸ Chopin konnte großzügig verzeihen – keine Spuren der Verbissenheit blieben in seinem Herzen gegen diese Menschen, die ihn gekränkt haben.“⁶⁹

Anton Rubinstein (1829–1894)

„Chopins *b-Moll Sonate* – ein ganzes Drama, mit ihrem letzten Satz (nach dem außerordentlichen Trauermarsch), den ich als ‚nächtlichen Windhauch auf dem Friedhof zwischen Gräbern‘ bezeichne.“⁷⁰

Otto Neitzel (1852–1920)

„Der Inhalt der *b-Moll Sonate* trägt in sich die außerordentliche Tiefe der Leidenschaft des gefangenen Menschen, deshalb schreit dieser Inhalt recht oft und protestiert gegen die sich zuziehende Form.“⁷¹

67 F. Liszt, *La vie de Chopin (Chopins Leben)*, Paris 1852, S. 16, zit. nach: Opieński, *Sonaty Chopina*, S. 59.

68 Zit. nach: *Šopen v kvadrata*, S. 6. (Übers. B.M.)

69 *Šopen v kvadrata*, S. 8.

70 A. G. Rubinštejn, *Muzyka i jejo predstaviteli (Musik und ihre Vertreter)*, Sankt Petersburg 2005, S. 74 f. (Übers. B.M.).

71 R. Koczalski, *Chopin*, S. 38. (Übers. B.M.)

Stanisław Niewiadomski (1859–1936)

„Trotz der Freiheit im Aufbau seiner Werke und trotz seiner ganzen Eigenart empfand Chopin große Achtung für die Schönheit der Form in der Musik. [...] Auf diesem Weg schwebte Chopin, selten von ihm abweichend, stets voranstrebend. Als Abweichungen sind vielleicht jene Momente in seinem Schaffen zu halten, von denen Schumann behauptete, dass sie Wendungen mit sich bringen, die keine Musik sind – das Finale der *b-Moll Sonate*, einige Präludien. Als Vorwärtstreben mag alles Neue gelten, was er im Bereich der Form, der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus geschaffen hat. Diese ‚neuen‘ Sachen haben die Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen und die Abweichungen verziehen, so wie man einem Geliebten sogar seine Launen verzeiht. Die in ihrem Urteil Strengerer haben in ihnen etwas Krankhaftes sehen wollen. Die neuere Kritik aber hat dieses Wort aus ihrem Vokabular gestrichen, da die Gegenwartsmusik sich solcher Mittel der Verstimmung bedient, vor denen jene keineswegs ungewöhnlich erscheinen.⁷² [...] Umso mutiger können wir verkünden, dass die Verbindung, die zwischen ihm und einer ganzen Plejade alter und neuer polnischer Komponisten besteht, nicht nur auf der Gemeinsamkeit der Musikformen selbst beruht, sondern in noch höherem Maße auf einem spirituellen Element, aus dem Chopins Macht ihre Kraft schöpfte.“⁷³

Bronislaw von Pozniak (1877–1951)

„Die beiden späteren *Sonaten in b-Moll* und *h-Moll* sind [...] monumentale Rufe einer Seele, die mit dem Schicksal gerungen hat, die eine Antwort auf das ‚Warum‘ finden wollte und nicht finden konnte, weil sie bis jetzt noch kein Sterblicher gefunden hat. [...] Das ist entweder Kampf oder verzeihende Güte, trotzendes Aufbäumen [...] oder rasende Unruhe, die Totenglocken oder ein Nirwana. Freilich waren nicht alle Musiker seiner Generation mit den Werken einig geworden. Kein Geringerer als Robert Schumann, sonst ein glühender Verehrer Chopins, war über die *b-Moll Sonate*, namentlich über das Finale, entsetzt. Aber was fragt ein Genie nach der Meinung seiner Mitmenschen! Er schrieb diese Werke, weil er sie

72 *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie (Polnische Komponisten über Frédéric Chopin)*, hrsg. v. M. Tomaszewski, Kraków 1980, S. 116.

73 *Kompozytorzy polscy*, S. 119.

schreiben musste, er schrieb sie so und nicht anders, weil er sie so und nicht anders schreiben musste.⁷⁴

[...] Dieser Satz erregte namentlich Schumann und verursachte ihm Unbehagen. Bis heute stehen ihm manche Musiker ratlos gegenüber. Einige, zum Beispiel die Impressionisten, hören den Wind auf dem Friedhof rauschen, andere, die Sachlichen, fassen ihn als eine Art Toccata auf. Beide sind im Unrecht. Dieser Satz ist ein typischer romantischer Chopin, der sich hier weder um die klassische Form der Sonate noch um andere Dinge kümmerte. Der Satz ist ein Phantom, ein Spuk der zerrütteten Seele, ähnlich wie das 14. Prélude.

Die ganze Schwierigkeit liegt hier vor allem in der pianistischen Gestaltung. Ich hörte diesen schwierigen Satz vor Jahren von Paderewski, der die Sonate mit der Unbewusstheit des pianistischen Genies vortrug. Als Paderewski mit dem Werk fertig war, rührte sich keine Hand zum Applaus. Die Zuhörer waren wie gebannt und wagten nicht, sich von den Plätzen zu erheben. Es dauerte eine Weile, bis das Publikum zur Besinnung kam. Der Meister hatte schon längst das Podium verlassen. Nur ein einziges Mal habe ich eine solche Wirkung im Konzertleben beobachtet. Da wir keine Genies sind, müssen wir bei der Bewältigung dieses Satzes auf Hilfsmittel sinnen. Zunächst muss man ihn recht lange und geduldig auf ‚starke Hämmerchen‘ trainieren, dann auf ‚fallende Fingerstaccati‘ üben. Hat man sich das Muskelgefühl für den Satz erkämpft, spielt man ihn mit der kombinierten Art der ‚nicht angehobenen Finger‘ und der ‚Hämmerchen‘. [...] Der Satz ist so ein genialer Wurf, dass er nicht ‚gemacht‘ werden kann. [...] Wenn ich mich entschieße, für einen ganzen Satz die von mir als richtig erkannten Fingersätze zu zitieren, so tue ich es aus der Überzeugung, dass es sich hier um ein wahrhaft heikles Problem handelt. Ein Unisonospiel der beiden Hände bringt große Schwierigkeiten mit sich. Für eine der beiden Hände wird es immer schwierig sein. [...] So betone ich, dass ich hier unter der Voraussetzung vorgehe, nach Möglichkeit mit beiden Händen adäquat zu spielen, das heißt, z. B. den Daumen der rechten mit dem fünften Finger der linken Hand zusammenzulegen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass dabei das Unisonospiel am sichersten wird.⁷⁵

74 B. von Pozniak, *Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin-Werke*, Halle 1949, S. 134 f. (Übers. B.M.).

75 B. von Pozniak, *Chopin*, S. 140 f.

Alfred Cortot (1877–1962)

„Chopin hat das Finale so nebenbei beschrieben, indem er sagte, dass beide Hände ‚unisono plaudern‘. Wir haben seit langem diesem überraschenden Fragment, das nach Trauermarsch eine ergreifende Ergänzung der Emotionen liefert, eine dramatischere Bedeutung zugeschrieben [...]. Der Interpret muss versuchen, ein plötzliches Entkommen der Triolen darzustellen (die sich durch ein leichtes Beben und Rühren auszeichnen). und zwar so, dass er gewissermaßen den perkussiven Klang wegnimmt. Wir persönlich haben versucht, die richtige Entfärbung des Tons zu erreichen, indem wir nur das Pedal *una corda* verwendeten und gleichzeitig die Finger daran hindern, auf die Tasten zu schlagen [...] Die Vorbereitungsarbeit für eine solche Ausführung muss natürlich auf einem Konzertflügel vorgenommen werden, denn nur er verfügt über eine so perfekte Mechanik. Den Interpreten, die auf einem gewöhnlichen, einfachen Klavier arbeiten, empfehlen wir einige Anmerkungen, die kontrovers erscheinen mögen, indem wir auf *legato* als ein Studium der Finger in *staccato* mit minimaler Intervention der Finger und des Handgelenks bei der Tonbildung hinweisen, *pp*, *p* und *mf* arbeiten, dabei niemals *mf* überschreiten. [...]

Obwohl das Fehlen jeglicher harmonischer Stütze eine charakteristische Eigenschaft dieses Werks ist, sollten wir uns bemühen, einen mentalen Zusammenhang von Akkord-Phantomen zu begründen, die implizit die harmonischen Funktionen und Modulationen bestimmen. Ihre Gegenwart wird den Eindruck eines idealen, abstrakten Legato definieren, das durch die Einheitlichkeit der geflüsterten, eher verwischten als abgelesenen Klänge verursacht ist. [...] Am praktikabelsten wird die Arbeit mit ‚Rhythmen‘ sein, um die Gleichmäßigkeit des Spiels trotz der Verlagerung der Hände und zuweilen geradezu unbequemen Position der Finger auf den Tasten zu gewährleisten. [...] Der letzte Takt zeichnet sich durch dramatische Knappheit aus, Wir verbinden ihn nicht mit den vorangehenden, in denen das Klingen verschwinden soll, bis zu einem Hauch nur. Natürlich werden wir kein *rallentando* tolerieren. Zusammenfassend muss das ganze Fragment fließen und mit rotierender Geschmeidigkeit anliegen.“⁷⁶

76 A. Cortot, *Chopin Sonate opus 35 pour piano (Chopin Klaviersonate op. 35)*, Mailand 1997, S. 30–35.

Karol Szymanowski (1882–1937)

„Das Werk von Frédéric Chopin ist zu einem vieldeutigen Symbol für alle geworden, die heute in unermüdlicher Arbeit nach neuem Ausdruck, neuen Gedanken, neuen Formen suchen.“⁷⁷

Raul Koczalski (1885–1948)

„Das Finale. Unzählige Stimmungsschattierungen sind in diesem Satz auf besondere Weise zu vermitteln. Um das Geheimnisvolle der Stimmung wiederzugeben, akzentuiere ich in den Takten Nr. 1, 2, 3 und 4 die erste, fünfte, siebte und elfte Note und in den Takten Nr. 9 und 11 die erste und siebte Note. Ähnlich bei der Wiederholung. [...] Diese Akzente dürfen nicht zu stark sein. Es reicht, wenn man den Finger auf der Taste etwas stärker und entsprechend länger hält. Das ist meine subjektive Meinung, ich glaube aber, dass Chopin dies wollte, weil er nie ein Musikwerk geschrieben hätte, das nur Ausdruck einer Stimmung gewesen wäre, bei ihm musste immer, wenn auch nur angedeutet, ein melodisches Element vorhanden sein!⁷⁸ Chopin hat diese Komposition als monumentales Werk, eine musikalische Tragödie mit größter Überzeugungskraft geschaffen. Die *b-Moll Sonate* ist eines der tiefsten Werke der gesamten Klavierliteratur! Ich habe keinen Zweifel, dass ein Werk mit so charakteristischer Vielseitigkeit, durch keinerlei festgelegte Normen bedingt, nicht nur ein Werk der freien Phantasie des Komponisten ist, sondern sich aus seinen persönlichen Erlebnissen ergibt.⁷⁹ Über seine Sonaten sind noch einige allgemeine Dinge zu sagen – von Liszt bis zu den heutigen Chopinbiographen und -forschern. Alle werfen ihm vor, er habe die Form der klassischen Sonate nicht völlig beherrscht, auch hätten die Fesseln der Form seine Phantasie gebunden.“⁸⁰

Artur Rubinstein (1887–1982)

„Es scheint mir angebracht, an dieser Stelle zu betonen, dass auch die schwierigsten Figurationen bei Chopin zur schöpferischen Musik gehören. [...] Chopin sorgte sich nur um die musikalischen Ideen, und seine Schwierigkeiten sind Logik der Gedanken. Das erfordert eine ganz andere

77 *Kompozytorzy polscy*, S. 51.

78 R. Koczalski, *Frédéric Chopin*, S. 61–65, 105–111 (Übers. B.M.).

79 R. Koczalski, *Frédéric Chopin*, S. 106.

80 R. Koczalski, *Frédéric Chopin*, S. 38.

Einstellung zu seinen Werken bei ihrer Interpretation. Ich kann die effektvollste Sonate von Liszt spielen, die vierzig Minuten dauert, und nachher munter aufstehen, wogegen mich die kürzeste Etüde von Chopin zu großer Anstrengung zwingt. Immer wieder wundert es mich, dass alle diese Kunstwerke von einem kränklichen, schwachen Mann errichtet und ausgebaut wurden, und immer bin ich voller Bewunderung für seine Geisteskraft, seinen schöpferischen Willen und die Reinheit seiner musikalischen Absichten.⁸¹

Samuel Jewgenjewitsch Feinberg (1890–1962)

„Chopin schuf neue pianistische Formen, die von einem authentischen erhabenen Pathos durchdrungen sind.⁸² [...] In Chopins Musik sind gegensätzliche Merkmale zu finden. Chopin ist lakonisch. Man kann ihn eher in den vertikalen als in den sich kontrastiv entwickelnden horizontalen Linien entdecken. Seine musikalischen Ideen offenbaren sich mehr in der Faktur als in gegensätzlichen Themen. Chopin tritt nicht vom edlen Klang zurück. Sein Stil ist antiorchestral. Ungern trennt er sich von der entdeckten Faktur. Chopins Musik nimmt oft die Form eines Préludes oder einer Etüde an, was ihm die Möglichkeit gibt, die ‚wiedergefundene‘ Methode zwecks Verwirklichung der Hauptidee beizubehalten. Die Melodie ist so untrennbar mit der begleitenden Faktur verbunden, dass es manchmal scheint, als trage sie wortwörtlich mit der verborgenen Poesie der dynamischen Figuration die Energie nach außen.⁸³ [...]

Chopins Notentext verbirgt die Länge der separaten Töne in Figurationen. Kurze und lange Noten sind grafisch so dargestellt, als wären sie in ein metrisches Muster eingeflochten. Der Pianist verleiht mit dem Pedal jedem Ton die richtige Länge. Der ganze Bereich der harmonischen Aufschichtungen und verborgenen Gesten findet in Chopins grafischem Notenbild keine Widerspiegelung. Die Darstellung eines Tons entspricht nicht seinem Klang.⁸⁴

81 A. Rubinstein, *Przedmowa (Vorwort)*, in: K. Wierzyński, *Życie Chopina (Chopins Leben)*, Białystok, 1990, S. 7.

82 S. J. Feinberg, *Pianizm*, S. 122 (Übers. B.M.).

83 S. J. Feinberg, *Pianizm*, S. 95 f.

84 S. J. Feinberg, *Pianizm*, S. 103.

Wladimir Wladimirowitsch Sofronizki (1901–1961)

„Ähnlich wie Bachs *Wohltemperiertes Klavier* gehören Etüden, Präludien, Balladen und Sonaten Chopins zum Handbuch eines jeden Pianisten. Höhere Meisterschule. Möge jeder auf seine eigene Weise dieser Musik aufmerksam zuhören, sie nach den eigenen Möglichkeiten wiedergeben und in ihr immer wieder neue Grenzen entdecken.“⁸⁵

Claudio Arrau (1903–1991)

„Chopins *Prélude es-Moll* Nr. 14 wird oft mit dem letzten, rätselhaften Satz der *b-Moll Sonate* verglichen. Das Finale steht natürlich in engem Zusammenhang mit dem Trauermarsch. Man kann hier das ‚Rauschen des Windes über den Gräbern‘ erkennen. Ich persönlich sehe hier einen großen Schmerz, der aus einem großen Leiden hervorgeht.“⁸⁶

Jan Ekier (1913–2014)

„Die Schwierigkeit beruht darauf, in logischen Sätzen über Kunst zu sprechen, die den unbewusstesten Schichten der Psyche des Schöpfers entspringt und in die gleichen geistigen Bereiche des Zuhörers gelangt und – im Fall des wahrhaftesten Musizierens – fast vollständig die intellektuellen Kräfte beider Seiten umgeht. [...] Chopins Musik wirkt sich sogar in den sogenannten ‚ersten Fragen‘ in meiner Weltanschauung aus. Nehmen wir etwa die Frage des *Augenblicks* und der *Ewigkeit*. [...] Wenn wir den innovativen Charakter Chopins im Bereich der Melodik, Form, Harmonie (bis hin zum Abgehen von der Tonalität) betrachten, finden wir in ihm einen Schöpfer, der in seiner Mentalität den Komponisten des 20. Jahrhunderts nahe steht. Mein Ziel als Interpret seiner Werke ist es, so aufrichtig wie möglich in eben diese ewigen Werte einzudringen [...] Was die klassischen Fragen um Inhalt und Form in der Musik anbelangt, scheint es mir nicht ausreichend, über das ideale Gleichgewicht zwischen diesen beiden Elementen bei Chopin zu sprechen, der uns ja in seinen Werken bewiesen hat, dass diese beiden Abstraktionen lediglich unsere Erfindung sind. In Chopins Kompositionen können wir ganz einfach ein Gleichheitszeichen

85 W. W. Sofronizki, *Šopen pedagog (Chopin als Pädagoge)*, Moskva 1980, S. 93 (Übers. B. M.).

86 J. Horowitz, *Claudio Arrau – Leben mit der Musik*, Bern-München 1984, S. 222 (Übers. B.M.).

zwischen die beiden Begriffe stellen und feststellen, dass sie ganz einfach reine Musik sind.⁸⁷ Die wörtlichen Vorschriften Chopins *legato*, *molto legato*, *legatissimo*, *sempre legato* betreffen außer den Bezügen zu horizontalen Tonfolgen, die eine Kontinuität der Melodie suggerieren, auch vertikale Notensysteme, indem sie die nicht dissonierenden harmonischen Töne länger halten lassen. Dies war eine von den Cembalisten im 16. Jahrhundert angewandte Manier, die gewissermaßen eine Art Vorgängerin der Pedalisierung darstellte, erzeugt mit den Fingern, als es den Pedalmechanismus noch nicht gab.⁸⁸

Victor Karpovich Merzhanov (1916–2012)

„Ich zweifle nicht daran, dass Chopins Musik ewig tönen wird, so lange, wie die Kunst bestehen wird. Das lässt sich meiner Meinung nach ganz einfach erklären – Chopin rühmt die Schönheit und die Schönheit wird nie aus dem Leben des Menschen verschwinden.“⁸⁹

Regina Smendzianka (1924–2011)

„Das Finale ist von einer monophonen, im Ausdruck konstanten Erzählung erfüllt, in deren Inneren einige kurze Phasen zu erkennen sind, die dem Interpreten eine Orientierung in den melodischen und harmonischen Wendepunkten des Werks liefern, indem sie den allgemeinen farblich-dynamischen Plan des Werks andeuten. Die melodische Beweglichkeit und die zahlreichen Progressionen veranlassen zum Verwenden verschiedener, im Text unbestimmter, subtiler dynamisch-koloristischer Nuancen. Zu betonen ist auch die Notwendigkeit eines sorgfältigen Durchdenkens der Funktionen beider Pedale, die in dieser ‚impressionistischen‘ Komposition eine sehr wichtige Rolle spielen.“⁹⁰

Die Ergründung der kompositorischen Werkstatt Chopins ist durch eine ausführliche Analyse der Notenaufzeichnung möglich. Sehr oft überrascht der Komponist, wenn er ein herkömmliches Formschema wie Sonate,

87 J. Ekier, *Czym jest dla mnie Chopin (Was ist für mich Chopin)*, in: *Kompozytorzy polscy*, S.146, 148 ff.

88 J. Ekier, *Koncepcja edytorska*, S. 61.

89 *Šopen v kvadracie*, S. 75. Vgl. die Ausschnitte aus Victor K. Merzhanov, *Die Musik*, zur *b-Moll Sonate* in Kapitel 3.

90 R. Smendzianka, *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi (Wie Chopin spielen – Versuch einer Antwort)*, Warszawa 2000, S. 56.

Rondo oder Lied verwendet, durch die Art und Weise seiner Durchführung. [...] Nur die Identifizierung des Interpreten mit der *Idee des Komponisten*, die Hervorbringung in seiner Phantasie eines möglichst klar bestimmten, nachgerade in Worte gefassten emotionellen Programms und einer psychischen Motivation des Werks, wo jede Note qualitativ präzisiert, verständlich, einzig und notwendig ist, führt dies zum angestrebten hohen Ziel – der Darstellung der jeweiligen transzendenten Realität.⁹¹

Charles Rosen (1927–2012)

„Moriz Rosenthal hat nie zu viel Pedal gebraucht. [...] Als ich ihm das Finale von Chopins *2. b-Moll Sonate* ganz ohne Pedal spielte, kommentierte er dies sardonisch: ‚Es gibt keinen Wind auf dem Friedhof‘.⁹²

Zbigniew Bujarski (1933)

„Wenn ich die wichtigsten Werte in der Musik wählen müsste, würde ich zwei Namen nennen: Johann Sebastian Bach und Fryderyk Chopin. Und obwohl in meinem Kopf sofort die Fragen auftauchen ‚Und Mozart? Und Beethoven? Und Händel? Debussy, Ravel ...?‘, so haben sie keinen Einfluss auf diese Entscheidung. Bach und Chopin. Bach hat eine Synthese geschaffen, eine Epoche zusammengefasst, vielleicht sogar die gesamte vor ihm bestehende europäische Musik. Chopin war seiner Zeit um mehr als hundert Jahre voraus, weil in vielen seiner Werke der Sonorismus des 20. Jahrhunderts mit seinem generellen Grundsatz der Klanglichkeit zu finden ist. [...] Oft vergleiche ich die *Goldberg-Variationen* von Bach und Chopins *b-Moll Sonate*, Werke, die sich stilistisch deutlich voneinander unterscheiden, in denen ich aber Ähnlichkeiten auf der Ebene der intermusikalischen Invention finde, sie sich aus der Fülle der harmonischen Ideen, der kaum vorstellbaren, genialen Folge reicher, über ihre Klanglichkeit entscheidenden Details offenbaren. Immer wieder begeistert und verblüfft es mich. Und obwohl es vielleicht ausschließlich meine Art des Hörens sein mag, sind diese genialen Details für mich in der Gesamtheit

91 R. Smendzianka, *Sztuka interpretacji muzyki Chopina (Die Kunst der Interpretation der Musik Chopins)*, in: *Dzieło Chopina jako źródło (Chopins Werk als Quelle)*, S. 158–175.

92 M. Mitchell, A. Evans (Preface: Charles Rosen), *Moriz Rosenthal in Word and Musik (Moriz Rosenthal in Word and Music)*, Indiana 2006 (Übers. B.M.).

der Form umwerfend und zeugen meiner Meinung nach von einem unvorstellbaren Einfallsreichtum des Komponisten.“⁹³

Andrzej Jasiński (1936)

„Wir Musiker, Pädagogen und Hörer suchen nach dem musikalischen Gehalt der Werke Chopins, und suchen dort nach jenem menschlichen Element, das uns alle verbindet [...]. Aus Chopins Briefen wissen wir, dass seine Musik nicht eine Zusammenstellung schöner Tonkonstruktionen ist, sondern Ausdruck seiner Gefühle. Der Interpret also, der eine emotionelle Person sein sollte, mit Sinn für Ästhetik und vor allem Empfindlichkeit, ist verpflichtet, sich darum zu bemühen, dass eine Art Brücke zum Komponisten entstehen kann, der auch ein Mensch war und das, was er erlebte, was er empfand, bewusst oder unbewusst in seine Werke eingehen ließ. [...] Was die Faktur anbelangt, gibt es, einfach gesagt, in jedem Werk drei Schichten: Melodie, harmonisches Mittel und Basslinie. Es gibt viele schöne Beispiele, in denen die Vielschichtigkeit sehr wichtig ist. [...] Ich möchte zeigen, wie die Schwächen des Klaviers zu vermeiden und die Vielschichtigkeit der Chopin'schen Werke zum Erklingen zu bringen ist. Das ist die vielleicht wichtigste und keine einfache Sache. [...]

Wenn wir nach Interpretation nur vermittels fester Regeln zu suchen versuchten, wäre das ein ganz kurzer Weg. [...] Meine Vorstellung von Phrasierung: Jeder Ton ist wie eine Sprechsilbe. Aus Silben entstehen Wörter, diese verbinden sich wiederum zu Sätzen. Chopin hat das Spielen mit ‚langen Phrasen‘ empfohlen, wobei diese aus ‚kleinen Phrasen‘ bestehen, so wie ein Satz aus Wörtern. Das Aufspüren von sich mit der Sprache assoziierenden Ausdrücken in den langen Phrasen bewirkt, dass sie zu leben beginnen und nicht nur Gruppen von ‚ausgeglichenen Tönen‘ sind.“⁹⁴

Paweł Kamiński (1958)

„Immer müssen wir damit rechnen, dass wir in der Notation nicht alle Parameter finden, die für die Konstruktion des realen Klanges notwendig

93 *Chopinspira. Współcześni kompozytorzy o Chopinie (Chopinspira. Zeitgenössische Komponisten über Chopin)*, red. von K. Droba, Warszawa 2009, S. 28.

94 A. Jasiński, *Wpływ faktury na interpretację utworu (Der Einfluss der Faktur auf die Interpretation des Werks)*, in: *Dzieło Chopina jako źródło*, S. 142–157.

sind.⁹⁵ Die Notenaufzeichnung ist in erster Linie eine Vermittlerin zwischen der Phantasie des Komponisten und der des Interpreten. Anders gesagt, sie ist eine Inspiration für den Interpreten. Beide Funktionen der musikalischen Aufzeichnung – die inspirierende und die instruktive – ergänzen sich gegenseitig.⁹⁶ Der Interpret – unabhängig vom Grad der näheren Definition der Notation – muss diese mit einem konkreten Klanginhalt sowie einem Ausdrucks- und Bedeutungsinhalt füllen. Er muss sich auch noch einer weiteren Eigenschaft der musikalischen Notation bewusst werden – ihrer Komplexität. Die einzelnen, scheinbar unabhängigen Elemente der Aufzeichnung, wie Dynamik-, Artikulations- oder Pedalvorschriften, sogar rhythmische Kennzeichnungen, hängen in Wirklichkeit miteinander zusammen.⁹⁷ Die musikalische Notation ist ihrem Wesen nach unvollständig, vage und komplex. Bei ihrer Entschlüsselung sind die in der jeweiligen Epoche geltenden Notationsformen, die Gewohnheiten des Komponisten, der Gleichklang der einzelnen Elemente der Notation, der Zusammenhang mit der Form und überhaupt die Rangordnung der einzelnen Elemente, die instrumentalen Faktoren unabhängig vom Werk zu berücksichtigen (für das Klavier: die Summierung von Klängen, der kurze Klang) und schließlich die Schlüsselfrage: ‚Instruktion oder Inspiration‘, also ob der Komponist die Art der Ausführung oder den Effekt des Klanges bestimmt hat. Wie kann man einer so komplizierten und – mangels unerschütterlicher Regeln – kaum greifbaren Frage nachgehen?⁹⁸ Es kann natürlich vorkommen, dass sich das in uns gebildete Konzept in einigen Einzelheiten von dem des Komponisten unterscheidet. Dann ist zu prüfen, ob sich unser Konzept nicht modifizieren lässt, ob dieses niedergeschriebene nicht besser ist. Wenn wir aber nach einem solchen Versuch ‚unserer Sache sicher sind‘, da empfehle ich das zu spielen, was wir empfinden, weil der Komponist nicht immer nur eine Möglichkeit der Interpretation seines Werks sah.“⁹⁹

95 P. Kamiński, *Tekst nutowy (Der Notentext)*, S. 36.

96 P. Kamiński, *Tekst nutowy*, S. 32.

97 P. Kamiński, *Tekst nutowy*, S. 41f.

98 P. Kamiński, *Tekst nutowy*, S. 56 f.

99 P. Kamiński, *Tekst nutowy*, S. 57.

Konstantin Wladimirowitsch Zenkin (1958)

„Die 2. *Sonate* op. 35 ist eines der konfliktgeladesten, dramatischsten und zugleich tragischsten Werke Chopins. [...] Die beiden ersten Sätze der *Sonate* verbildlichen eine ‚Linie‘ wachsender Kontraste und ihre Polarisierung. Der 3. Satz – der Trauermarsch – spielt die Rolle eines ‚Durchbruchs‘ in der Entwicklung der Erzählung und ‚hält‘ zugleich die wachsende kinetische Energie ‚auf‘ [...]. Deshalb gilt der Trauermarsch auch als eine Art Zusammenfassung. Es ist bekannt, dass Chopin immer mit besonders großem Schmerz die Musik seines Trauermarsches empfand. Immer, wenn er im Familienkreis spielte, spielte er danach nichts mehr und ging hinaus. Nach dieser Musik konnte es für den Komponisten nichts mehr geben! [...] Aber eine Ergänzung (für den ganzen Zyklus) kann eben das Finale sein. Dadurch erklärt sich seine ungewöhnliche Form, die gewissermaßen teilweise die Grenzen der realen Existenz überschreitet. Die Form des Finales ist kaum zu verstehen, wenn man sich nicht auf die Entwicklung des barocken Präludiums bezieht. Die einstimmige, in den Oktaven verdoppelte Figuration, die vertikal harmonische Komplexe von Erscheinungen und Inhalten zeichnet (verborgene in den kleinen Sekunden auftauchende Intonationen vokaler Herkunft), ist scheinbar mit nichts verbunden, was früher in der *Sonate* erklungen ist, aber dennoch transzendent in Bezug auf die ihr vorangehenden Sätze der *Sonate*. [...] Das Thema, immer instabil und locker, verstößt bis zum Äußersten gegen jede erkennbare Logik (wir haben es hier mit einer nicht-klassischen Logik im weitesten Sinne des Wortes zu tun). Bei der ganzen Ungewöhnlichkeit des Klanges offenbaren sich die Zusammenhänge mit dem den ersten Satz eröffnenden *Grave* [...]. Gleichzeitig führt die auftretende Sequenzbewegung der instabilen Komplexe zum Verlust des lyrisch-dramatischen Pathos, werden die Stützpunkte und Ziele entzogen. Nur im Schluss des Finales, in der kurzen Coda, erscheint eine Anhäufung dramatischer Qualitäten. Beruhigung und Anhalten der figurativen Bewegung (*Agonie*) führen zum Aussondern eines kurzen Motivs, das der anfänglichen ‚Rückkehr‘ der Melodie aus der Hauptpartie des ersten Satzes ähnelt. Die Idee des sonatenförmig-sinfonischen Finales stellt sich hier als eine Annihilation

lyrischer – und – man möchte in diesem Fall mit voller Überzeugung sagen – ‚menschlicher‘ Intonationen. Das Bild des Chaos, der freien Bewegung, wirkt wie eine strenge, maximal objektive Struktur – während der Mensch nicht mehr da ist.“¹⁰⁰

100 K. W. Zenkin, *Jevropejskaja*, S. 171 f., 178 f.

3. Vorüberlegungen zu Analyse und Interpretation des Finales

Die Frage der Komplexität der Form wie des Tonmaterials des Finales hat bekanntlich seit seiner Entstehung Pianisten und Musikwissenschaftler beschäftigt. Beim Lösen dieses Rätsels helfen in geringem Umfang Dokumente, etwa die Korrespondenz Chopins mit seinen nächsten Freunden. In einem Brief an Fontana berichtet Chopin von seinem schöpferischen Ringen, verrät aber nicht die Motive, die ihn zum Schreiben des Finales bewogen haben: „Ein kleines Finale, vielleicht 3 meiner Seiten, die linke Hand plaudert mit der rechten nach dem Marsch *Unisono*. [...] Ich korrigiere mir Bachs Pariser Edition, nicht nur die Fehler des Graveurs, sondern auch die Fehler, die von denjenigen akkreditiert wurden, die Bach angeblich verstehen (ohne den Anspruch, es besser zu verstehen, aber in der Überzeugung, dass ich es errate).“¹⁰¹

Dieses Moment der Einfühlung thematisiert auch Marcelina Czartoryska in einem Brief an Cecylia Działyńska: „Zur Intonation, zum Akzent gibt es keine Regeln und kann es auch keine Regeln geben – man muss sich in Chopins Atmosphäre einleben [...]. Hat ein Musikwerk Wert, dann existiert es, wenn es echtes Gefühl beinhaltet, dann ist dieses mit der äußeren Form verquickt wie Wort und Gedanke.“¹⁰²

101 Brief Chopins an Fontana, Nohant, August 1839, zitiert nach: *Korespondencja*, S. 353.

102 M. Czartoryska, *Jak grać Chopina (Wie Chopin spielen)*, in: *Posener Kurier* 1892, zit. nach J. Eigeldinger, *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej. (Die Skizzen Chopins für eine Klavierlehrmethode)*, übers. v. Z. Skowron, Kraków 1995, S. 119 f.

Was das Finale ist, gibt auch vielen Musikwissenschaftlern Anlass zu Vermutungen. Mieczysław Tomaszewski meint: „Es scheint außer Zweifel zu stehen, dass die b-Moll-Sonate den Zustand des Bewussten und Unbewussten ihres Schöpfers darstellt, der eine ‚Grenzsituation‘ erlebt.“¹⁰³

Joachim Kaiser bemerkt dagegen: „Dieser Satz lässt sich schwer denken, wie alles, was undenkbar ist. Er transzendiert durch die Kategorien des Trostes und des Zweifels.“¹⁰⁴

Antoni Grudziński beschwört die Atmosphäre des Finales: „Die Stimmung des Geheimnisvollen, voll von einer ungeheuren, nicht eindeutig fassbaren Kühle, die beim Hörer unterschiedliche Assoziationen hervorruft.“¹⁰⁵

Ähnlich äußert sich Henryk Opieński, indem er im Finale eine verzweifelte Verwirrung der Gedanken erblickt, deren Richtung kaum zu fassen ist; „auf unterschiedlichste Weise kommentiert“, stelle das Finale „eine geniale und äußerst individuelle Ergänzung der Sonate als eines in seiner Stimmung außerordentlich einheitlichen Werks“ dar.¹⁰⁶

Huneker dagegen konzentriert sich auf den emotionellen Zustand: „Dieser Satz ist finster, seine Krümmungen flüstern uns zu viele teils unterdrückte Warnungen zu, deren Rauschen und unmenschlicher Donner etwas in sich tragen, was sich jeglicher Definition entzieht.“¹⁰⁷

Tadeusz Zieliński sieht im Finale eher ein Zeichen der Wehmut: „Diese Musik ist tief ergreifend – wenn auch merkwürdig – und verbirgt in sich einen zweifellos ernstesten Sinn. Was kann aber ergreifender sein als der Schmerz der Trauer, was kann sich noch einen Schritt weiter befinden? Nur Wahnsinn oder – das Bewusstsein des Überschreitens der Begriffe dieser Welt und die Flucht in den Nebel der Transzendenz, in eine andere Dimension des Empfindens und Denkens. Die Ausdrucksstärke des

103 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 489.

104 J. Kaiser, *Chopin und die Sonate*, München 1985, S. 14, zit. nach M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 488 f.

105 A. Grudziński, *Fryderyk Chopin. Przewodnik po życiu i twórczości (Frédéric Chopin. Führer durch Leben und Schaffen)*, Kraków 2008, S. 120.

106 H. Opieński, *Chopin*, Lwów 1909, S. 97.

107 J. Huneker. *Chopin. Człowiek i artysta (Chopin. Mensch und Künstler)*, übers. v. J. Bandrowski. Lwów-Poznań, 1992, S. 232.

Chopin'schen Finales enthält etwas von dem einen und dem anderen in sich.¹⁰⁸

J. Chomiński macht in seiner ausführlichen Analyse des Finales unter anderem auf die Rolle der Figuration aufmerksam, indem er Parallelen zu den Etüden zieht: „Chopins Etüden überzeugen uns, dass die Figuration in seinen Händen niemals zu einer gefühllosen Tonspielerei wurde, sondern, gleich den übrigen Mitteln der Gestaltung, die Rolle eines stark wirkenden Ausdrucksmittels übernahm.“¹⁰⁹

J. Cholopow stellt bei seinem Lösungsversuch des „Rätsels der Sphinx“ fest, dass das Finale („leidenschaftliche Expression, die in fieberhafter Auflehnung erstickt“¹¹⁰) die Merkmale eines „kleinen“ Rondos mit zwei Themen aufweist. „Rein musikalische Parameter dieses faszinierenden romantischen Werks – dessen Motivik, Melodik, Thematismus, Harmonik, Struktur der Teile und Form der Ganzheit nichts Rätselhaftes, nichts Unverständliches in sich haben.“¹¹¹

Cortot verweist hingegen auf den Eindruck „eines Legato, dessen Ausführung einen gleichmäßig kontinuierlichen, aber mehr entgleitenden, mehr entschlüpfenden, mehr vertuschten als ausgesprochenen Ton erzeugt.“¹¹²

In der Tat ist das Finale ein nicht greifbares Werk, das sich eindeutiger Bestimmungen entzieht, auch in Bezug auf die Form, weil, wie Victor K. Merzhanov sagt, „Intonationen und Details der Musik der ersten drei Sätze der Sonate im Klangfluss des Finales aufgelöst sind. In Bezug auf die Musik Chopins lässt sich sicher von einer geistigen Programmatik sprechen.“¹¹³

Seit meiner ersten Begegnung mit der Sonate hegte ich ähnliche Gedanken. Im Finale trug ich damals in die Noten die Worte „unbestimmte Expression“

108 T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza (Chopin. Leben und Schaffensweg)*, Kraków 1993, S. 459.

109 J. Chomiński, *Sonaty Chopina (Chopins Sonaten)*, Kraków 1978, S. 173.

110 Zit. nach M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 634.

111 J. Cholopow, *O zasadach*, S. 233, 235.

112 A. Cortot, *O fenomenalnom iskusstve (Über die phänomenale Kunst)*, redigiert, übers, Einleitung und Kommentar v. K.Ch. Adshemow, *Klassik-XXI*, Moskau 2005, S. 223 (Übers. B.M.).

113 Victor K. Merzhanov, *Muzyka*, S. 24.

ein. Als ich nach einigen Jahren wieder zur Sonate zurückkehrte, schien es mir, dass ich inzwischen erfasst hatte, was für mich bisher undefinierbar war. Allgemein bekannt ist Chopins Abneigung gegen die Programmmusik. Sein Schaffen scheint eine spirituelle Form zu haben, und man kann hier von einer geistigen Programmatik sprechen, die zu einer anderen Ordnung gehört. Seine Musik ist eine Widerspiegelung des Seelenzustands und der Emotionen des Menschen, der dem Walten guter und böser Kräfte unterliegt. Ich glaube, dass sich Chopin nach einer anderen Logik gerichtet hat. Davon zeugt die Einbeziehung des Trauermarsches in die Sonate, dessen Fragen nach Leben und Tod in die tiefsten Strukturen der menschlichen Existenz und der Metaphysik reicht.

Vor zehn Jahren sprach darüber der berühmte Pianist und Pädagoge Victor K. Merzhanov beim Internationalen Fryderyk-Chopin-Kongress in Warschau.¹¹⁴ Im Hinblick auf die Bedeutung des Themas soll hier ein längerer Ausschnitt aus seiner Äußerung zitiert sein, die auch in seinem Buch *Die Die Musik soll sprechen* veröffentlicht wurde; im Kapitel *Die Lösung des Rätsels von Chopins Sphinx* schreibt er: „Das Erscheinen dieses Werks war eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Kultur, der Wissenschaft vom Menschen. Außer den im Hinblick auf ihre Ausdruckskraft außergewöhnlichen drei ersten Sätzen der Sonate, die das Gute, das Böse, die Tragödie und das Glück ausdrücken, gibt es in diesem Zyklus einen letzten Satz, der für viele Musiker ein Rätsel darstellt. Wovon erzählt er? Nicht einmal Robert Schumann war sich ganz der Bedeutung dieses Satzes bewusst, seines Sinnes, warum er nach dem Trauermarsch erscheint. Leben und Tod! Es gibt wohl keine anderen Wörter, die für den Menschen genauso wichtig wären. Viele Künstler und Philosophen haben versucht, das Problem der gegenseitigen Abhängigkeit dieser beiden Sphären zu erklären. [...] Chopin hat dies auf ganz andere, eigene Weise gelöst, ich würde sagen: am wissenschaftlichsten. Bevor wir uns aber dem zuwenden, soll erwähnt werden, dass durchaus Versuche unternommen wurden, sich der Inhalte des Finales der *b-Moll Sonate* bewusst zu werden, sie zu verstehen, zu empfinden. Am bekanntesten geworden und bei den Interpreten am populärsten ist das Bild ‚des Windes zwischen Gräbern‘,

114 Victor K. Merzhanov, *Un court essai sur l'interprétation de la Sonate en si bémol mineur de Chopin (Ein kurzer Essay über die Interpretation der b-Moll Sonate von Chopin)*, in: *Chopin and his Work in the Context of Culture (Chopin und sein Werk im Kontext der Kultur)*, Bd. 2, hrsg. von I. Poniatowska, Kraków 2003, S. 177.

welches der hervorragende Pianist und bekannte Interpret dieses Werks Anton Rubinstein, gebraucht hat. Dieses Bild kann einen ansprechen, aber es vereinfacht zugleich die philosophische Antwort auf die Frage, was nach dem Tod eines Menschen geschieht. Wie kann man ins Jenseits blicken? Ist das überhaupt möglich?

Wenn wir versuchen, den Klang der Sonate zu analysieren, werden uns die außergewöhnliche Erhabenheit und Vergeistigung, mit der Chopin in Tönen den ganzen Reichtum des Erlebens des Helden darstellt, in Erstaunen versetzen. Diese Kraft des Ausdrucks ist schon in der Musik des ersten Satzes zu hören, in dem es nichts Oberflächliches, nichts Alltägliches gibt! Hier ist das Thema der Angst des umhergetriebenen Menschen und eine Episode, die von Glück spricht. Sowohl das Ringen des Menschen in unterschiedlichen Zuständen als auch Lebensbejahung. [...] Im zweiten Satz – gewissermaßen einem Mephisto-Walzer – scheint sich in den Tönen das Andrängen der Kräfte des Bösen auf den Menschen widerzuspiegeln. Dieser Drang misst sich mit der in Tönen ausgedrückten Hoffnung auf Glück, die im Menschen steckt. Im dritten Satz ist der Trauermarsch, dessen Musik mit unfassbarer Natürlichkeit und philosophisch-erhabener Gelassenheit vom unabwendbaren Ende spricht. Hier gibt es eine Episode, die sich vom tragischen Pathos der Eckteile des Marsches unterscheidet. Liszts Worte ‚Ein Mädchen beweint die Gefallenen‘ drücken außerordentlich die Atmosphäre dieser Episode aus. Der Tod wird ohnehin gewinnen! Als ob alles zu Ende gegangen wäre. Aber die Größe der Musik, die Einmaligkeit der Lösung dieses ewigen Problems stellt das Finale der Sonate dar. Dieser Klang berichtet davon, dass Chopin auf übermenschliche Weise die Gelegenheit bekam, ‚ins Jenseits‘ zu blicken.

Was ist das Finale der *b-Moll Sonate*? Wie ist es aufgebaut? Ein gründlicher Musiker wird vor sich die Noten sehen, die in Achteln (nicht Zwei- unddreißigsteln) geschriebene Musik hören. Was aber erfährt er während ihrer Ausführung im richtigen Tempo, also wenn er darauf verzichtet, das Werk im Wettkampfstil auszuführen? Von den ersten Takten an wird er in der Musik des Finales Intonationen der Themen aus dem ersten Satz der Sonate hören, energische, gewissermaßen aufschwingende kurze Phrasen, die mit dem Material des zweiten Satzes zusammenlaufen, er wird Konsequenzen von Tönen entdecken, die an den Klang des Mittelteils des Trauermarsches erinnern. Diese und viele andere Intonationen und musikalische Einzelheiten der ersten drei Sätze lösen sich im Fluss der

Klänge des Finales. Diese Beschreibung lässt feststellen, dass das Bild ‚des Windhauchs zwischen Gräbern‘, an das sich sehr viele Musiker gewöhnt haben, ein ungenügendes, ein mangelhaftes Bild ist.

Der weitgehend geistige, philosophische Charakter von Chopins Werk zwingt zur Suche nach einem anderen Bild des Finales der Sonate, einem Bild, das Chopins Ästhetik, die jeder Oberflächlichkeit widerspricht, gerechter wird. Ich persönlich möchte ein Bild des Finales vorstellen, das, wie mir scheint, in hohem Grade dem Nachdenken über Leben und Tod angenähert ist, dem Übergang von einem Zustand in einen anderen, der Möglichkeit, ‚ins Jenseits‘ zu blicken. In der altgriechischen Sagenwelt gibt es den Mythos über den die Unterwelt durchfließenden ‚Fluss des Vergessens‘, genannt Lethe.¹¹⁵ Der Sage nach vergaßen die Seelen der Toten, wenn sie in die Lethe eintauchten, ihr irdisches Dasein. Mir scheint, dass der Fluss der Töne des Finales des genialen Werks von Chopin mit den in ihm ‚aufgelösten‘ Elementen der Musik aller anderen Sätze der *Sonate* an den ‚Fluss des Vergessens‘ aus dem Mythos erinnert, in Tönen das Bild dieses Flusses darstellt, von der philosophischen Bedeutung dieses Bildes spricht.

Mir fallen die Worte von N. I. Golubowskaja ein, die meint, dass ‚die unüberwindbare, starre Tradition das geheimnisvolle, mystische Labyrinth der magisch geflochtenen Harmonien und Modulationen des Finales von Chopins *b-Moll Sonate* aus der Sphäre der tiefgreifenden Gedanken in die meteorologische Sphäre überträgt.¹¹⁶ Charakteristisch ist auch die Auffassung von W. W. Nilsen, der sich dagegen aussprach, dieses Finale ‚wie eine Passage‘ zu spielen und es mit dem *Prélude es-Moll* vergleichend darauf bestand, es von Anfang bis Ende wie eine Melodie zu spielen, nicht schnell, dazu mit verborgenen Stimmen.¹¹⁷ Das von uns allen hier

115 Die Lethe (gr. Λήθη, Vergessen) ist in der griechischen Mythologie einer der Flüsse der Unterwelt. Es hieß, das Trinken des Wassers der Lethe führe zum Verlust der Erinnerung. Die Seelen der Verstorbenen sollten in diesem Fluss versinken und das irdische Leben vergessen. Platon spricht in seinem *Phaidros* davon, dass die Seele vom Wasser des Vergessens trinkend alles vergisst, was sie gesehen hat, vgl. *Mala Encyklopedia Kultury Antycznej (Kleine Enzyklopädie der antiken Kultur)*, Warszawa 1990, S. 413.

116 H. Golubowskaja, *O muzykalnom ispolnitelstve (Über die musikalische Darbietung)*. Leningrad 1985, S. 48, zit. nach Victor K. Merzhanov, *Muzyka*, S. 27.

117 W. W. Nilsen, *Artist i učitel*, Sankt Peterburg 2004, S. 181, 244, zit. nach Victor K. Merzhanov, *Muzyka*, S. 26 f.

vorgeschlagene Verständnis des Finales mag den Musikern helfen, die philosophische Bedeutung des Sonatenschlusses tiefer zu verstehen und sie vor einer rein meisterhaften, ‚sportlichen‘ Aufführung dieses genialen Werks von Chopin zu schützen.^{118c}

Um das Rätsel der im Finale enthaltenen Botschaft zu lösen, beruft sich Victor K. Merzhanov auf die altgriechische Mythologie. Er greift den Mythos des „Fluss des Vergessens“ auf. Er überträgt dieses Bild auf Chopins Finale und deutet an, dass die musikalischen Elemente der anderen Sätze der Sonate im Fluss jener Töne „aufgelöst“ sind, die eine einheitliche, kontinuierliche, fließende Musikphrase bilden. Diese Fluss-Metapher hat mich dazu gebracht, im Finale nach Intonationen zu suchen, wo niemand zuvor sie gesucht hat. Obwohl ich jedoch aufmerksam den im Finale erklingenden Intonationen lauschte, war ich weit davon entfernt, sie vollständig aus dem im schnellen Tempo fließenden Strom herauszuhören. Die wahrgenommenen Intonationen aus den vorherigen Sätzen klangen mir noch lange Zeit nach. Ich habe diesen Satz mit dem Bewusstsein gespielt, dass in dieser Botschaft noch etwas existiert, was jedoch für immer unbestimmt bleibt. Um mich der Ziele meiner Suche zu versichern, habe ich das Werk Herrn Professor Victor K. Merzhanov vorgespielt und ihn gefragt, wo er Intonationen hört. Ich bat ihn um konkrete Benennung der Intonationen im Finale, weil diese früher nicht näher bestimmt wurden. Victor K. Merzhanov spielte im langsamen Tempo Motive, die genaue Fragmente von Themen aus den vorherigen Sätzen sind, Ton für Ton. Zum Beispiel kann man in Takt 22 des Finales Material aus dem Scherzo (Beispiele 94 –101) finden. Takt 31 des Finales mit dem Ton *F* aus dem vorherigen Takt ist gleichbedeutend mit dem Material aus Takt 31 des Mittelteils des Trauermarschs (Beispiele 139 –140). Man kann es auch im langsamen Tempo vollständig in den Takten 27–28 des Finales hören. Weiterhin machte mich der Professor auf die Sekunde *F-Ges* aufmerksam, die im Trauermarsch die das Thema tragenden Akkorde bestimmt und in die Tonstruktur des Finales in den Takten 66–68 eingebaut ist (Beispiele 124 – 125). Diese Melodien sind dort verborgen – im schnellen Tempo sind sie nicht zu erfassen. Victor K. Merzhanov wies auf das Motiv der Terz hin, das sich im Finale als formbildendes Element des ersten und zweiten Themas des ersten Satzes der Sonate wiederholt. Die von ihm aufgezeigten Stellen mit Intonationen unterschieden sich völlig von denen, die ich später

118 Victor K. Merzhanov, *Muzyka*, S. 24–27.

spielte. Ich habe damals nur ein paar von ihnen gehört: die Takte 5–8 des Finales, wo man Fragmente aus dem ersten Satz (Beispiele 54–55, 67–68) heraushören kann, die Takte, wo ich den Beginn des ersten Themas vom ersten Satz der Sonate vernahm (Beispiele 26, 34–35). Zugleich habe ich in denselben Takten damals ein Fragment des Trauermarsches gehört (Beispiel 130). Das Ende des Finales erschien mir schon seit längerem als der Beginn des Hauptthemas des ersten Satzes, da die Melodie der Takte 9–11 des ersten Satzes in die Tonmaterie des Finales, beginnend mit Takt 69 bis zur letzten, dahinschwebenden Oktave (Beispiele 33–40) eingewoben ist. Es ist zugleich dasselbe Material, das sich bei der späteren Analyse als in die ersten vier Takte (und in der Folge öfters) des Finales einkomponiert erwies. Professor Victor K. Merzhanov sagte, nachdem er meinen Intonationen gelauscht hatte, dass jeder Musiker im Finale seine eigenen, unterschiedlichen Intonationen hören werde. Deswegen sei auch meine Nennung von Intonationen an anderen Stellen des Finales akzeptabel. Das hat mich dazu geführt, einen Versuch ihrer genaueren Präzisierung vorzunehmen. Dabei wurde ich mir dessen bewusst, dass das Finale kein unabhängiges, separat geschaffenes Gebilde ist. Die Zeit meiner Vertiefung in die Musik der ganzen Sonate wurde für mich zu einer Art Projektion. Und wie Carl Gustav Jung behauptet: „Projektion ist kein festes Merkmal des menschlichen Handelns, Projektion passiert einem.“¹¹⁹

Indem ich mich nach meiner eigenen Intuition richtete, bemerkte ich plötzlich die im Finale „auftauchenden“ Intonationen. Man kann sagen, sie erschienen in meiner *auditiv-visuellen* Perzeption zeitgleich. Die erste Assoziation, die mir einfiel, war die eines beweglichen Bildes. Dies schien mir damals unmöglich. Ich begann die Intonationen aus den vorherigen Sätzen nicht nur deutlicher zu hören, sondern auch in Form von farbigen, sich überlagernden Schichten, wie mit Aquarellfarben gemalt, zu sehen. Diese Wahrnehmung war in ihren einzelnen Etappen von einer Eile begleitet, deren Ursache die flüchtigen, ja sogar fliehenden, früher gehörten ganzen Fragmente von Melodien waren. Ich fragte mich, ob ich imstande sei, mich längere Zeit auf die Erinnerung an Klang und Melodien zu konzentrieren und diese mit einer Sprache auszudrücken, die sich nach den Regeln der Logik richtet.

119 Zit. nach A. J. Kuźnicki, *Symbolika jaźni (Symbolik des Selbst)*, Warszawa 2008, S. 217.

Es ist sicher, dass sich Themen und melodische Motive aus den vorherigen drei Sätzen – dem Allegro¹²⁰ mit der Grave-Einleitung, dem Scherzo und dem Marsch überlagern und im Tonstrom des Finales wiederkehren. Sie lassen sich aber nicht alle zugleich zeigen, wie etwa in einer Bach'schen Fuge, weil die menschlichen Möglichkeiten der Tonwahrnehmung in der Zeit dies nicht gestatten. Unter diesem Aspekt der Analyse aber, im Hinblick auf „versteckte“ Melodien, erscheint das Finale vielschichtig: in musikalischer, psychologischer und auch philosophischer Hinsicht. Ich vermute, dass Chopin ununterbrochen die in seinem Gemüt klingende Musik des Finales als Ganzheit hörte, bis er sie niederschrieb. Er mag sich einerseits in einem Zustand befunden haben, in dem er von einer Lawine der Gedanken ergriffen und in einen Abgrund heftiger Gefühle gestoßen wurde, andererseits konnte er eine unbestimmte Kühle behalten, die Ausdruck der Distanz des Verfassers zu seinem Werk ist. Wenn er unter der Wirkung der inneren Verwirrung des ununterbrochenen, quälenden Gedankenandrangs litt, welche Geistesstärke muss er in Reserve gehabt haben, dieser Herr zu werden, indem er das Finale der Sonate und eine ganze Reihe weiterer Werke schrieb.

Der vierte Satz der Sonate erhellt mithin die Lebensphilosophie Chopins, seine Psyche und das Verhältnis zu diesseitigen und jenseitigen Fragen. Der Trauermarsch enthüllt das unabwendbare Ende: das Ende der biologischen Existenz oder moralischen Tod; jemand stirbt oder etwas kann in ihm sterben. Obwohl er als menschliches Wesen weiterexistiert, ist er in gewissem Sinne tot schon zu Lebzeiten. Hätte Chopin diesen Satz vor dem Trauermarsch platziert, gäbe es keine Fragen nach dem Menschen mehr. Aber wenn es noch etwas Wichtiges gibt, nach dem Tod oder noch zu Lebzeiten, dann findet dessen Rekapitulation im Finale statt.

Als Chopin die *b-Moll Sonate* 1839 beendete, hatte er schon verschiedene Phasen schwerer Krankheiten hinter sich, die ihn niemals verließen, sondern – ganz im Gegenteil – bald sein Leben zerstören sollten. Drei Sätze der Sonate schuf Chopin in einem Zeitraum, in dem es von ihm hieß, dass er gestorben und ins Leben zurückgerufen sei. Der „wie ein Gespenst wankende“ und dem Tode nahe Komponist musste im Hafen von Barcelona

120 Den ersten Satz der *b-Moll Sonate* bezeichnete Chopin in einem Brief an Fontana als Allegro; vgl. *Korespondencja*, S. 353.

von dem Chirurgen einer französischen Kriegsbrigade, Jacques Coste, wiederbelebt werden.¹²¹

In seinen Briefen hat sich Chopin zurückhaltend über seine Leiden geäußert. Er hat sie diskret und würdig ertragen, ohne Mitleid zu verlangen. Erst kurz vor seinem Tode, als er die Einsamkeit nicht mehr ertragen konnte, bat er Angehörige und Freunde zu kommen, damit er sich von ihnen verabschieden könne. Das Ausmaß der Verwüstung, welche die Krankheit in ihm anrichtete, kann man sich nicht nur durch die Lektüre seiner Biografie vorstellen. Wenn wir die erste Totenmaske des Komponisten betrachten¹²² und Czesław Sielużycki's Buch *Chopin. Leidendes Genie* lesen, in dem alle Stadien der Krankheit, ihre Symptome und schmerzlichen Folgen genau beschrieben sind, ist es kaum möglich, den Zustand, in dem sich Chopin befand, nicht mit seiner Musik zu verbinden. In der ursprünglichen Version der Totenmaske, die von (Jean-Baptiste) Auguste Clésinger ausgeführt wurde, sind schockierende Deformationen des Gesichts zu erkennen, welche nicht die Folge der nach dem Tod eintretenden Veränderungen sind, sondern Folge eines langen Leidens. Ein Foto dieser Maske hat Sielużycki veröffentlicht.¹²³ Drei Generationen der Familie Mickiewicz haben 133 Jahre lang das Geheimnis der wahren, ungeschönten Totenmaske Chopins bewahrt. Die Romantik hat ja nur das seelische Leiden akzeptiert, die körperlichen Leiden hat sie abgelehnt.

Konnte die Eingebung, die sprudelnde Quelle seines Schaffens, ihren Ursprung im Leiden haben? Ich denke ja. Nicht ohne Bedeutung ist also Chopins alltägliches Dasein. Musik war für ihn die Sphäre, die alle Gegensätze harmonisch verbinden konnte und in der er Lebenskraft fand. In ihr kodierte er auch menschliche Gefühle. Leid und Schmerz schwächten ihn, dennoch fand er die Kraft, diesen deplorablen Zustand zur Offenbarung einer positiven Geistesenergie zu nutzen. Die Kraft seiner Musik ist auf Kreativität, auf Bauen ausgerichtet. Die Sublimation dieser Energie zeugt

121 C. Sielużycki, *Chopin. Geniusz cierpiący (Chopin. Leidendes Genie)*, Aula, Warszawa 1999, S. 53.

122 Die erste Totenmaske Chopins, die der Bildhauer Clésinger abgenommen hat, befindet sich im Nationalen Frédéric-Chopin-Institut in Warschau.

123 C. Sielużycki, *Prace chopinowskie rzeźbiarza Jean-Baptiste-Clésingera. Studium dokumentacyjne i porównawcze (Die Chopinarbeiten des Bildhauers Jean-Baptiste Clésinger. Eine dokumentierende und vergleichende Untersuchung)*, in: *Rocznik Chopinowski* 1984, Nr. 16, S. 119–151 (Abb. 6–7).

von der Art, in der Welt zu sein. Hier drängt sich ein Gedanke von Władysław Stróżewski auf: „Die Zeit der Musik oder – noch besser – die Zeit des Musikers gehört zur Existenz selbst und das Musikerlebnis hat den existenziellsten Charakter von jeglichem Erleben, mit dem uns die Kunst beschenkt. Noch anders: Musik appelliert direkt an unser Erleben der Existenz.“¹²⁴ In diesem Sinne ist der existenzielle Charakter von Chopins Musik ein Beweis für ein tiefgründiges Erleben des Lebens, eine Aufzeichnung der unzerstörbaren positiven Energie, die das Ausmaß der menschlichen Gefühle erweitert, indem sie ihnen festen Halt gibt. Wenn wir die Sprache der Musik ergründen, können wir mit Empathie den in ihr kodierten Reichtum an Gefühlen entdecken. Vielleicht hat uns Chopin in eben dieser Formanlage des Finales und durch den gesamten Kompositionsprozess gezeigt, dass es noch etwas Verborgenes, Unsichtbares gibt. Er hat dies ohne Worte ausgedrückt, indem er diesen Gedanken in vielschichtige Strukturen übertrug. Glaube, Religiosität, die Gegenwart Gottes im täglichen Leben – diese immense Spiritualität war Chopins Persönlichkeit zu eigen, im Verborgenen zwar, aber nichtsdestoweniger authentisch.¹²⁵ Dies geht auch aus seinen Briefen und Aussagen von Personen hervor, denen es vergönnt war, seiner Nähe teilhaftig zu werden.

Kann das Ende Anfang sein? Die letzten Takte des Finales beinhalten in einer erweiterten Aufzeichnung den Beginn des Themas aus dem Kopfsatz der Sonate. Es erscheinen auch Pausen, die vollständigem Verstummen gleichen. In der Symbolsprache des Barocks bedeuteten sie bekanntlich den Tod. Vor dem Hintergrund des ganzen Finales, versehen mit einem Vermerk *sotto voce e legato*, erscheinen die letzten Akkorde *ff* in den Kategorien des letzten Emporstrebens, alles Gewesene hinter sich lassend. Wie eine endgültige Loslösung des Bewusstseins vom irdischen Leib, ein Übergang in eine andere Dimension des Seins, eschatologisch der Beginn eines neuen Lebens.

In dieser Analyse des Finales ist bei Chopin das Ende ein Anfang. Wenn man es mit einer subtilen Akzentuierung der in das Kontinuum der Töne eingeschmolzenen Melodie spielt, entsteht der Eindruck eines vollständigen

124 W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki (Um die Schönheit. Skizzen aus der Ästhetik)*, Kraków 2002, S. 237.

125 J. Węcowski, *Życie religijne Chopina (Chopins Religiosität)*, in: *Życie muzyczne* 2005, Nr. 7–8, S. 38–41.

Zerfalls der Konstruktion dieses Satzes. Die Themen werden verformt, sie verlieren ihre ursprüngliche Gestalt. Die Melodien, die man hervorbringen kann, sind aber keineswegs rudimentäres Material aus den vorherigen Sätzen. Es sind vollständige Themen, die schon lebten, indem sie sich in Kontrasten und Kontexten entwickelten, aus denen die ganze Dramaturgie entsteht, Themen, die früher am Aufbau der Form beteiligt waren. Hier ändert sich plötzlich das Zeitgefühl, und das Finale führt ein anderes Leben in einem mehrdimensionalen Raum. Freilich könnte man behaupten, dass der Trauermarsch schon verklungen und das menschliche Dasein zu Ende ist. Doch ist der Marsch eine Enthüllung der Unabwendbarkeit des Todes für diejenigen, die noch am Leben sind; das Finale drückt demnach den Zustand der unsterblichen Seele und ihren Eingang in die Unendlichkeit aus. Die Sprache der fließenden musikalischen Stimme Chopins, die Themen aus den vorherigen Sätzen heraufbeschwört, bedeutet auch, dass die „lebendigen“, tief bewegenden Gefühle, die der Mensch in allen ihren Schattierungen empfindet, am wichtigsten sind. So verstanden, blickte der Komponist in unbekannte Aspekte des Lebens nach dem Tod oder berührte sie. In diesem Sinne ist das Finale eine Art metaphysischer Schwelle, nach deren Überquerung der Mensch eine andere Dimension der Existenz betritt. Man kann das Finale auch in Kategorien des Gedächtnisses auffassen, das vor seiner Entstehung *ex nihilo* ins Leben gerufene musikalische „Existenzen“ verbirgt; diese leiten nun, in einem anderen Rhythmus, zu einer anderen metaphysischen Ordnung.

Bei der Betrachtung der Notenbeispiele fällt auf, dass, wenn eine Phrase aus dem vorherigen Satz erscheint, im gleichen Klangfluss ihr zweites Glied zu finden ist, und zwar nur an dieser bestimmten Stelle und an keiner anderen. Es scheint also, dass es keine zufälligen Verbindungen sind, sondern dass sie vollkommen bewusst einkomponiert wurden. Auf diesem Weg sehen wir weiterhin, dass es nicht möglich ist, in der musikalischen Darbietung alle Themen oder ihre Teile aufzudecken. Jedoch kann man auswählen, welche von ihnen in der Ausführung vorkommen werden. Indem er das Finale auf vielfältige Weise spielt, nimmt der Interpret Einfluss auf den Klang des ganzen Satzes; das Werk selbst jedoch bleibt immer dasselbe Werk. In dieser Auffassung wird das Finale zu einer offenen Form für den Interpreten.

Einerseits scheint es, dass sich Aufbau und Idee des Finales auf diese Weise offenbaren, andererseits entsteht das Problem, wie darüber zu sprechen ist,

wenn Chopin selbst nichts dazu geäußert, sondern – ganz im Gegenteil – noch verborgen hat. Sind also die Interpreten berechtigt, den vierten Satz der Sonate als offene Form zu betrachten? Wenn nun eine Idee des Stückes freigelegt ist, wird beim Spielen der Sonate vielleicht das Bewusstsein dessen, was sich zwischen den Tönen verbirgt, wichtiger. Vielleicht hat Chopin empfunden, dass das Leben kurz ist und alle Ereignisse in ihm sehr schnell verlaufen. Andererseits überlässt er dem Interpreten die Wahl. Heutzutage geben viele Komponisten dem Interpreten eine gewisse Flexibilität der Wahrnehmung und Initiative beim Aufbau der Form vor, indem sie sich in ihren Werken eines Konzepts der offenen Form bedienen. Die Komposition ändert jedes Mal ihren Klang, das Werk aber behält seine Identität auch in dieser Vielgestaltigkeit.

Ich glaube, dass Chopin intuitiv das Konzept der offenen Form vorausgenommen hat, weil die Notenaufzeichnung immer die gleiche bleibt und doch der Klang verändert werden kann, ohne die Textfragmente umzustellen. „Da die Kunst in ihren begrenzten Mitteln unendlich ist, ist ihre Lehre durch dieselben Mittel zu reduzieren, damit sie als unendlich zu betreiben ist.“¹²⁶

Die Beantwortung der Frage der Intonationen im Finale erschöpft nicht alle möglichen Interpretationen dieses Satzes. Ganz im Gegenteil, in ihrem Zusammenhang tauchen immer neue Fragezeichen auf. Vielleicht sind Lösungen in philosophischen, psychologischen, theologischen oder musikwissenschaftlichen Perspektiven zu suchen, die somit neues Wissen über die menschliche Empfindlichkeit insbesondere in Grenzsituationen liefern kann.

126 Zit. nach J. J. Eigeldinger, *Fryderyk Chopin ...*, S. 39 f.

4. Die Intonation in der Musik nach Boris W. Assafjew und ihre Bedeutung für das Finale der *b-Moll Sonate*

Der russische Komponist und Musikwissenschaftler Boris W. Assafjew schreibt in einer umfangreichen Abhandlung *Muzykalnaja forma kak process. Intonacija* (*Die musikalische Form als Prozess. Intonation*) über die Art und Weise, welche Ausdrucksformen menschliche Gefühle finden können. Für den äußerst schwierigen Übergang von der gesprochenen Sprache zur Sprache der Musik hat er dabei eine Brücke gefunden, die er „Intonationen“ nannte.

Als Komponist von Opern, Sinfonien, Liedern und Balletten spricht Boris W. Assafjew von einer Sprache der Gesten, „einer stummen Intonation der Bewegung“¹²⁷, deren Wesen eine Offenbarung der Seelenzustände des Menschen sei. Boris W. Assafjew schreibt: „Um sich in Tönen ausdrücken zu lassen, wird der *Gedanke* zur *Intonation*, er intoniert. Der Intonationsprozess, um nicht Sprache, sondern Musik zu werden, verschmilzt entweder in die sprachliche Intonation, und dann werden Wort und Musik zu einer Intonationseinheit von Wort und Ton, oder dieser Prozess nutzt, in der Instrumentalmusik das Wort außer Acht lassend, das Wirken einer ‚stummen‘ Intonation, die Formbarkeit der menschlichen Bewegung (mitsamt der ‚Sprache‘ der Hand). Er wird dann zu einer ‚musikalischen Sprache‘, einer ‚musikalischen Intonation‘.“¹²⁸ Der Autor betont hier, dass musikalische Intonationen, die sich in der Form ausdrückender Regel-mäßigkeiten bilden, den Zusammenhang mit dem Wort und der Bewegung des menschlichen Körpers nicht verlieren. Bezug nehmend sowohl auf die Intonation der Sprache in der alten Kultur der

127 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 149.

128 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 3.

Theaterrezitation als auch auf die Rhetorik, bemerkt er, dass die Traditionen der Rezitation und der Redekunst den Inhalten einer verstärkten emotionalen Spannung sehr genaue Intonationszüge (z. B. Verwunderung, Erstaunen, heftige Frage) verleihen.¹²⁹

Von einer tiefen Verbindung der Musik mit dem menschlichen Leben ausgehend, beschreibt Boris W. Assafjew den Prozess des Komponierens, seine persönliche Auffassung und Wahrnehmung von Musik. „Musik ist Psychologie und versucht nicht einmal, keine Musik des menschlichen Herzens zu sein. Berlioz, Chopin, Liszt, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Weber, Glinka, Wagner, Tschaikowskij, Verdi, Bizet, Grieg, Brahms (das ist nur eine kurze Liste!) – egal wie unterschiedlich ihre Talente, Einbildungskraft, Intellekt, Geschmack, Charaktere, künstlerische Methoden waren, – sie alle haben sich in die Psyche des Menschen vertieft, indem sie immer wieder die Frage nach dem Sinn des Lebens stellten. Die Programmmusik eines Berlioz, sein ‚bildlicher Symphonismus‘ wurde zum ‚Ariadnefaden‘ beim Weg aus dem Labyrinth des Akademismus in die Atmosphäre der Farbe als Intonation. Und dieser Leitfaden blieb sie auch für die Nachfolger der ‚Sucher nach der Sprache der Farben‘. Unter diesen aber waren nicht alle Programmsinfoniker. Außer jenen gab es auch Pianisten, die sich dem Berlioz’ schen Orchester entgegenstellten, und unter ihnen erschien ein mit seiner Geisteshaltung und erlesenem Geschmack strahlender Stern – Chopin. Er hat bewiesen, dass dem Klavier seinem Wesen nach ‚die Sprache der Farben‘ eigen sei, zärtlich, freundlich, leidenschaftlich, in ihrem Pathos kontrastierend. Wenn wir der Musik von Chopin die Atmosphäre ‚abnehmen‘, die von den Farbnuancen geschaffen wird, berauben wir sie ihres Atems und sie verblüht. Das bedeutet, dass es am schwierigsten ist, den Reiz und die Macht der Musik von Chopin aus seinem phantastisch und logisch ‚instrumentierten‘ Klavier hervorzubringen.“¹³⁰

Boris W. Assafjew nennt hier Berlioz und Chopin nicht ohne Grund an erster Stelle. In der von ihnen angewandten Sprache der Farben bemerkt er eine Vorahnung der Ausdrucksstärke, betont aber entschieden: „Chopin als ein intellektuell feinerer und scharfsinnigerer Musiker als Berlioz suchte

129 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 4.

130 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 124 ff.

konsequent nach dem Ausdruck in der Farbe, wobei sich Berlioz häufiger für die Schönheit der Farbe des musikalischen Materials selbst interessierte.¹³¹

Die Intonationen in der Musik als „Hörfelder“ sind für Boris W. Assafjew Ausdruck der Lebensordnung und bilden somit die wahre Grundlage der Musik. Boris W. Assafjew betont immer wieder, dass seinem Gefühl nach die Musik eine Kunst der Intonationslogik sei. Diese Intonationslogik ist es, die der Musik Sinn verleiht. In dieser Bedeutung äußert sich im Stimmton die psychologische Sphäre der menschlichen Aktivität mit unterschiedlichem Grad der emotionellen Spannung. „Sowohl sprachliche als auch musikalische Intonation der Stimme ist keine wertlose, mechanische Artikulation, da die Gefühle durch das Gehirn, den Intellekt gesteuert werden. Andernfalls wäre die Musik ‚Kunst des Geschreis‘ und nicht die Kunst der bildlich-akustischen Widerspiegelung der Realität mit Hilfe des menschlichen Stimmapparats oder eines Musikinstruments, die in hohem Maße den Prozess der menschlichen Intonation wiedergeben, besonders beim Entstehen einer Melodie.“¹³²

Eine Melodie zeigt in ihrem emotionalen und logischen Ausdruck eine Synthese des menschlichen Bewusstseins, behauptet Boris W. Assafjew. Gemeint sind Melodien, die auf dem Fundament eines genau bestimmten Intervallsystems aufgebaut sind. Die allgemein gültige Intervallordnung – die Entfernungen oder Abhängigkeiten zwischen zwei Tönen – ist sehr eng und mechanisch, eher statisch. Hier geht es nicht um das Messen dieser Entfernungen mit einem Zirkel. Separate Worte und separate Töne, separate musikalische Klänge – das sind „Intonationsknoten“ im ununterbrochenen Fluss der Sprache oder Musik. Sie sind Zentren im Geflecht der Wörter in der Sprache und Zentren im musikalischen Klangmaterial, das vom Interpreten mittels eines beliebigen Instruments ausgedrückt wird. In diesem Sinne ist die wörtliche oder musikalische „Sprache“ (mit Zäsuren für den Atem) ununterbrochen. Die Intonationspunkte, „Knoten“ (Zentren, Komplexe oder Stütztöne) in der Beschreibung von Boris W. Assafjew, sind Urkräfte, die bei der Bestimmung der Tendenz einer Aussage (Idee) behilflich sind, sowohl der sprachlichen als auch der musikalischen. Boris W. Assafjew, der die Intonationen als Hörfelder betrachtet, kehrt zu den Quellen der Musik zurück. „Das Finden der Tonentfernung von einem

131 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 127.

132 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 140.

jeweiligen Intonationspunkt zum anderen infolge fester Vorstellungsrückläufe und -wiederholungen, als Handlung, die Erwartung weckt (in der Sphäre des Ausdrucks der Hörqualität), ist der Grund, die Ursache, das Urbild eines Intervalls. Im Laufe der Evolution ist ein System von Verbindungen tonaler Abhängigkeiten, ähnlich einer Sternkarte, gewissermaßen ein Gedankennetz der Klänge, entstanden.”¹³³

Auf diese Gedanken, besonders im Hinblick auf Chopins Schaffen, zurückgreifend, verstärkt sich der Eindruck, dass eine der Quellen seiner Musik das Leiden, verbunden mit den Erfahrungen von Verlust, Einsamkeit, Sehnsucht oder Seelenschmerz ist. Das Auffinden von Intonationen in der Musik, die eine Art „Rettung“ auf der Suche nach Auswegen aus Grenzsituationen ist, kommt dem Finden eines „Ankers“ gleich, eines Weges in die Welt, auf dem die Menschen von diesem Leiden befreit werden.

Boris W. Assafjew betont weiterhin, dass er bei der Beobachtung der Entwicklung der Musik im Laufe der Jahrhunderte bemerkt, dass sich musikalische Ordnung immer in der logischen Konsequenz der Intervallverflechtung äußert: „Vom Sprung der Stimme bis zum Ausfüllen der jeweiligen Entfernung und umgekehrt – vom Ausfüllen der Entfernung bis zum Sprung selbst“.¹³⁴ Wenn man sich der intonierten Töne bewusst ist und sie sowohl wörtlich als auch musikalisch ausspricht, die Stimme auf einer gewissen Höhe haltend, gelangt man zu einer stimmlichen Stimulierung oder „Spannung“. Diese „Spannung“ wird von Boris W. Assafjew als Lebensaktivität verstanden, die das Bedürfnis nach Selbstoffenbarung oder Ausdruck von etwas weckt. Er vergleicht das Fließen der Sprache mit dem Ur-Glissando in der Musik, als Klang der Stimme auf verschiedenen Höhen. Entsprechend ist seiner Ansicht nach die Ausfüllung eines Sprungs durch eine ununterbrochene Tonfolge das Grundprinzip von jeglicher Melodiesprache. Dieses natürliche Streben des menschlichen Klangerzeugungsapparates ist der Übergang vom Wort zum Satz, von Tönen und Intervallen zu einer kontinuierlichen sprachlich-akustischen Aussage. Dieses Dauern der Töne (von Boris W. Assafjew als „Tonheit“ bezeichnet), das sich in der unerschöpflichen Vielfalt „musikalischer Bilder“ des Kompositionsprozesses spiegelt, bildet zugleich eine Synthese der individuellen Botschaft. Auf der Grundlage

133 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 141.

134 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 144.

von Beobachtungen und systematischen Untersuchungen stellt Boris W. Assafjew fest, dass es bei der logischen Gestaltung der Intonation auf unterschiedlichen Tonhöhen *stützende* Töne gibt, an die sich *gleitende* Töne schmiegen und wie an einem Zentrum haften. Im Zustand einer erhöhten emotionalen Spannung können auch *Intonationssprünge* zwischen Tonbereichen entstehen. Bei häufiger Wiederholung eines solchen Sprungs ist die Intonation dann schon gut bekannt und kann zum selbständigen Intervall werden. Dann rutscht sie nicht mehr zu ihrem früheren Stützpunkt, sondern kann sich an den nächsten Halbton anschließen. Boris W. Assafjew behauptet, dass diese Erscheinung in den Werken verschiedener Komponisten eine Folge der Kraft ihrer Phantasie und Intuition, ihres Intellekts und Talents sei, die mit dem Antizipieren und Festhalten von Intonationen in bestimmten Zeitabschnitten zusammenhängen. Für ihn handelt es sich hier nicht nur um ein intuitives Herangehen, vielmehr wird beim Komponisten eine vollkommen bewusste Aktivität hervorgerufen, basierend auf der Kontrolle der emotionalen Wirkung bestimmter Intervalle, die in diesen Augenblicken zum Bedeutungszentrum von Musik werden. Diese Inhalte werden nicht ein für alle Mal in wörtlicher Form übermittelt. Doch knüpft dieser kognitive Prozess konsequent und logisch an die menschliche Sprache an. Die Bedeutung eines jeden Intervalls bleibt dabei unbegrenzt, unendlich.

Boris W. Assafjew legt nahe, dass die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung und Umgestaltung der Stütztöne gelenkt werden soll, auf den Anschluss der benachbarten Töne und die Entstehung neuer Töne oder charakteristischer „Labilitäten“ – was zum Beispiel in der Umwandlung eines Halbtons in den Leitton stattfindet. „Die Elemente der Spannung und des Ausbruchs – Leitton und Tritonus – wirken wie ein gewisser Widerspruch der Intonation. Sie sind höchst labil und unbeständig. Sie verursachen in der Hörwahrnehmung eine Spannung höchsten Grades und eine Art Zerfall; zugleich schaffen sie ein eigenständiges Bild, eine besondere Qualität. Das in der Geschichte der europäischen Musik bekannte Hexachordsystem war eine der Etappen auf dem Weg zum Sieg der Intonation der Oktave als Ziel in der Bedeutung einer Einheit.“¹³⁵

Boris W. Assafjew beschreibt das Phänomen der Intonation in der Musik als Reflex von Gefühlen auch im Kompositionsprozess selbst. Doch ist dieser

135 Boris W. Assafjew, *Muzykalnaja forma*, S. 144 f.

Prozess möglicherweise kaum rational zu erklären. „Intonation“ ist hier schwer greifbar, meint etwas Intuitives, sowohl für den Komponisten wie später auch für den Interpreten. In diesem Sinne kann man sagen, dass das ganze Schaffen von Chopin eine Intonation seines Lebens, vielleicht mehr noch eine „Abwendung“ vom Leben war.

Die Intonationen im Finale der Sonate werden unter diesen Voraussetzungen deutlicher. Ihr Auftreten äußert sich Boris W. Assafjew zufolge (der nicht explizit über das Finale, sondern allgemein über Intonationen in der Musik schreibt) in den Intervallen, die vor dem Hintergrund der gleitenden anderen Töne auftreten und deren Abstände ausfüllen; auf diese Weise entsteht eine neue Qualität dieser Beziehungen. Die Intervalle, die im Finale als Intonationen der Themen aus den vorherigen Sätzen auftreten, durchdringen sich gegenseitig vor dem Hintergrund der mit ihnen nicht verbundenen Glissandotöne, die beim Hören den Eindruck eines Zerfalls dieser Themen erwecken: Zerfall, da es keine intonatorische Ausführung des adaptierten Themas mehr gibt, denn andere Töne rücken dazwischen, aus denen und vor deren Hintergrund zugleich wiederum andere Motive hervortreten. Im Gesamtverlauf des Werks bilden sie zugleich einen integralen Bestandteil. Andererseits ist in dieser Auffassung das Finale als letzter Satz des von den Kräften des Lebens und des Todes geistig erfüllten Zyklus eine „Exposition“ potenzieller Themen, deren Entwicklung aussteht. Hier wird die Nähe der Gedanken von Boris W. Assafjew mit dem Kompositionsprozess bei Chopin besonders deutlich, zumal in diesem Satz der Sonate. Dies nach-zuweisen, bestimmt meinen Zugang zu diesem Finale, dessen Struktur ich neu entziffert habe, zunächst in der Analyse, dann auch in der musikalischen Interpretation.

Dem Künstler, dessen körperliche Zeit vergangen ist, gebührt ein Teil der Zeit, die wir für die Wiedergabe seines Werks brauchen. Würden wir diesen Teil aber, in einer übertriebenen Sorge um das Ideal, nicht mit unserer eigenen, subjektiv pulsierenden Zeit verbringen, wäre unsere wichtigste Verpflichtung vernachlässigt: das Ins-Leben-Rufen. In der Musik nämlich verbergen sich die Symbole unserer Existenz: Bestehen, Vergehen und Wiedererstehen.

Andrzej Jasiński
Probleme der Klavierdidaktik

5. Analyse. Notenbeispiele der Intonation der Themen und Themenmotive aus den ersten drei Sätzen der Sonate, die im Finale präsent sind.

Legende zu den Notenbeispielen:

Die grafischen Symbole sollen Bezüge zwischen dem Tonmaterial des vierten Satzes und der drei ersten Sätze der Sonate verdeutlichen. Im Notentext habe ich mit farbigen Kreisen die Melodien der Themen aus dem ersten, zweiten und dritten Satz markiert, die im Finale versteckte Intonationen abbilden. Sie stehen auf bunten Flächen, die Hörfelder bezeichnen und die Verbindungen der Melodietöne aufnehmen. Zugleich wird hier ein Zeitraum bestimmt, in dem bei der Ausführung des Finales die Intonationen der Themen aus den vorherigen Sätzen zu hören sind.



Zeichen für die Abgrenzung einzelner Themengruppen oder Themenmotive aus dem 1., 2. und 3. Satz

I. Satz, Grave. Doppio movimento



Motiv aus dem Grave



erstes Fragment des I. Themas



Schluss des ersten Fragments des I. Themas



zweites Fragment des I. Themas



Schluss des zweiten Fragments des I. Themas



Erweiterung des I. Themas



erstes Fragment
des II. Themas



zweites Fragment
des II. Themas



Erweiterung
des II. Themas



Motive aus
der Durchführung

II. Satz, Scherzo



Motive
des I. Themas



Motive
des II. Themas



Verbindung sich
überschneidender
Intonationen des II.



Überleitung
im I. Thema



die Zeichen
dienen der Herstellung
eines Kontrasts in der
Aufzeichnung (Beispiele
114 und 121)

III. Satz, Trauermarsch



I Thema und seine Motive



Motive des Themas
aus dem Trio

IV. Satz, Finale

Im Notentext treten alle grafischen Zeichen aus den ersten drei Sätzen auf. In Beispiel 126 wurden keine bunten Flächen verwendet, weil dies die Lektüre der im Notentext markierten Intonationen erschweren würde. Zusätzlich wurden drei Zeichen außerhalb des Notensystems verwendet, um eine Häufung der Hervorhebung derselben Noten im Notensystem zu vermeiden.



erstes Fragment des I
Themas aus dem I Satz



Motiv aus Beispiel 89
des I. Satzes



Motive des II Themas aus
dem II Satz

Ein weiteres Motiv aus dem Grave – der gebrochene Akkord $D_7^{6>5}$ auf der Grundlage einer Prime, der sich in die Tonart b-Moll auflöst, ...

Beispiel 24. Grave. Doppio movimento, T. 3–5

... tritt in der Hörspähre des Finales als dessen Intonation auf. Das F als Basis von $D_7^{6>5}$ erscheint ebenfalls im ersten Takt des Finales:

Beispiel 25. Finale, T. 1–5



Der Beginn des ersten Themas:

The image shows a musical score for a piano piece. The first system is marked "Grave" and "Doppio movimento". The second system is marked "agitato". The score includes piano (p) and fortissimo (sf) markings, and a "Tad." (Tutti) marking. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The score is annotated with red circles and numbers (1-5) indicating intonation points.

Beispiel 26. Grave. Doppio movimento, T. 9–11

In den folgenden Beispielen (27–40) sind die Intonationen des obigen Fragments markiert. In ihnen sind „Intonationssprünge“ zu erkennen, also, anders gesagt, gegenseitige Verschiebungen der „Knotentöne“ dieser Intonationen. Charakteristisch ist, dass alle Intonationen der einzelnen Themen oder ihrer Motive nahe beieinander liegen:

The image shows a musical score for a piano piece titled "FINALE". The first system is marked "Presto" and "sotto voce e legato". The second system is marked "Presto". The score includes piano (p) and fortissimo (sf) markings, and a "Tad." (Tutti) marking. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The score is annotated with red circles and numbers (1-5) indicating intonation points.

Beispiel 27. Finale, T. 1–4

Example 31. Finale, T. 39–42

Beispiel 31. Finale, T. 39–42

Example 32. Finale, T. 47–48

Beispiel 32. Finale, T. 47–48

In den folgenden Beispielen (die Takte, mit denen die Sonate endet) treten die oben genannten „Intonationssprünge“ häufiger auf. Es erfolgt also eine gegenseitige Verschiebung der „Knotentöne“ im selben Tonmaterial:

Example 33. Finale, T. 67–70

Beispiel 33. Finale, T. 67–70

Beispiel 34. Finale, T. 69–70

In den letzten Takten des Finales treten die erwähnten „Intonationssprünge“ sehr häufig im oberen oder unteren Register auf und wechseln von einem zum anderen:

Beispiel 35. Finale, T. 71–72

Beispiel 36. Finale, T. 71–75

Beispiel 37. Finale, T. 69–70

Beispiel 38. Finale, T. 71–75

Beispiel 39. Finale, T. 72–75

In die letzten Takte der ganzen Sonate fügt Chopin den Beginn des Hauptthemas aus dem ersten Satz ein:

Beispiel 40. Finale, T. 72–75



Fortsetzung des ersten Themas:

Beispiel 41. Grave. Doppio movimento, T. 12–15

In den folgenden Beispielen (42–50) sind die Intonationen des obigen Fragments markiert:

FINALE
Presto
sotto voce e legato

Beispiel 42. Finale, T. 2–4

FINALE
Presto
sotto voce e legato

Beispiel 43. Finale, T. 2–4

Beispiel 46. Finale, T. 3–4

Beispiel 47. Finale, T. 8–11

Beispiel 48. Finale, T. 10–11

Im nächsten Beispiel führt das Fis in Takt 14, das mit dem Ges klanglich identisch ist, zur Intonation des Themas zum C in Takt 15. Diese Verbindung lässt sich auch auf das Fis in Takt 16 und das C in Takt 17 beziehen. Eine enharmonische Verwechslung lässt die Verbindung der Töne in der Notenaufzeichnung erkennen:

Beispiel 49. Finale, T. 14–18

Die Intonationen des ersten Themas (Beispiel 41) erscheinen hier als zwei sich überschneidende Stimmen:

Beispiel 50. Finale, T. 40–43, 46–49

Die drei folgenden Beispiele zeigen, welche Beziehungen die Intonationen aus dem ersten Thema des ersten Satzes (Takte 9–15) im vieldimensionalen Klangraum des Finales eingehen. Diese logische Struktur erweckt den Anschein, dass Chopin hier die zentrale Idee des Kontrapunkts, *punctus contra punctum*, verarbeitet:

Beispiel 51. Finale, T. 9–11

Beispiel 52. Finale, T. 8–11

Hier entsteht der Eindruck, die Intonationen seien flexibel. Genauso gut kann man die Töne des ersten Themas Des-B-C-Des-D herausarbeiten, indem man mit der neunten Achtelnote Des in Takt 47 beginnt und bei B in Takt 48 oder B in Takt 49 endet:

Beispiel 53. Finale, T. 46–49



Das Motiv des sich entwickelnden ersten Themas ...

Beispiel 54. Grave. Doppio movimento, T. 16–17

... zusammen mit der erscheinenden Intonation dieses Motivs:

FINALE
Presto

sotto voce e legato

Beispiel 55. Finale, T. 4–6



Das Motiv des sich entwickelnden ersten Themas:

f *P*

Leg. * Leg. * Leg. * Leg. *

Beispiel 56. Grave. Doppio movimento, T. 18

In den nächsten beiden Beispielen lassen sich die Intonationen dieses Motivs sichtbar machen:

Im folgenden Beispiel bildet das im Höreindruck verbundene Tonmaterial aus den Takten 21–22 des ersten Satzes eine latente Zweistimmigkeit:

Example 60. Finale, T. 9–14

Beispiel 60. Finale, T. 9–14



Das erste Motiv dieses Fragments ...

Example 61. Grave. Doppio movimento, T. 21

Beispiel 61. Grave. Doppio movimento, T. 21

... und seine Intonation:

The image shows two systems of piano accompaniment for Example 62. The first system starts at measure 7 and the second at measure 10. Both systems are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various fingering numbers (1-5) and intonation circles (green and red) highlighting specific notes. The bass line is highly rhythmic and technical, while the treble line is more melodic.

Beispiel 62. Finale, T. 9–11



Ein weiteres Motiv des sich entwickelnden ersten Themas ...

The image shows a musical score for Example 63, starting at measure 21. It features piano accompaniment with dynamics *f* and *p*. The score includes lyrics: "cre - scen - do". The notation includes treble and bass staves with various dynamics, articulation marks, and intonation circles (green and red) highlighting specific notes. The bass line is highly rhythmic and technical, while the treble line is more melodic.

Beispiel 63. Grave. Doppio movimento, T. 22

... mit der Intonationsform:

The image shows two systems of piano accompaniment for Example 63. The first system starts at measure 7 and the second at measure 10. Both systems are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various fingering numbers (1-5) and intonation circles (green and red) highlighting specific notes. The bass line is highly rhythmic and technical, while the treble line is more melodic.



Das Motiv des ersten Themas ...

Beispiel 67. Grave. Doppio movimento, T. 36

... mit der ihm entsprechenden Intonation:

Beispiel 68. Finale, T. 7-8



Der Beginn des zweiten Themas:

Beispiel 69. Grave. Doppio movimento, T. 41–44

In den weiteren Beispielen erscheinen seine Intonationen:

Beispiel 70. Finale, T. 8–9

Beispiel 71. Finale, T. 23–26

Beispiel 72. Finale, T. 28–30

Beispiel 73. Finale, T. 59–62



Ein weiteres Fragment des sich entwickelnden zweiten Themas:

Beispiel 74. Grave. Doppio movimento, T. 45–48

22

25

28

31

Beispiel 77. Finale, T. 23–26, 28–32

28

Beispiel 78. Finale, T. 28–30

und seine Intonationen beinahe Ton für Ton:

Beispiel 82. Finale, T. 17–19



Ein Motiv aus einem Teil der Durchführung:

Beispiel 83. Grave. Doppio movimento, T. 109–110

Im nächsten Beispiel ist in Takt 6 das B, das nach einer Verbindung zum H strebt, klanglich mit dem Ais aus dem obigen Beispiel identisch. Den Höreindruck bestätigt der Notentext (trotz der enharmonischen Verwechslung).

Beispiel 84. Finale, T. 5–8



Ein weiteres Motiv aus der Durchführung:

Beispiel 85. Grave. Doppio movimento, T. 117–118

Im folgenden Beispiel sind die Töne Ces, C, Des, F, mit denen die Intonationen dieses Motivs gebildet werden, klanglich mit den Tönen H, His, Cis, Eis identisch. Die enharmonische Verwechslung im Notentext verbirgt eine Beziehung, die beim Hören wiederum evident ist.

Beispiel 86. Finale, T. 8–13

Ähnlich wie zuvor können auch in den weiteren Beispielen bei der Aufführung fließend erscheinende Intonationen hörbar werden, die den „Zug der Melodie“ beibehalten. Im Kontext der Interpretation aller mitklingenden „melodischen Züge“ entsteht eine Assoziation mit einer Phrasierung höheren Ranges, von der W. Nowik schreibt (vgl. Kapitel 1). Die enharmonischen Beziehungen zwischen den Tönen in den beiden folgenden Beispielen wurden bereits in den Beispielen 84 und 86 erklärt.

Beispiel 87. Finale, T. 5–13

Beispiel 88. Finale, T. 43–49



Das Stretto, das den Eintritt des zweiten Themas in der Reprise vorbereitet

...

160

stretto

ff

cres.

164

Beispiel 89. Grave. Doppio movimento, T. 126–166

... samt seinem Ebenbild in der Intonation:

FINALE

Presto

sotto voce e legato

Beispiel 90. Finale, T. 3–5



Der Beginn des wiederkehrenden zweiten Themas in der Reprise ...

Beispiel 91. Grave. Doppio movimento, T. 170–173

... mit den wiederkehrenden Intonationen dieses Motivs in den beiden folgenden Beispielen und einem charakteristischen „Intonationssprung“ im selben Tonmaterial:

Beispiel 92. Finale, T. 47–48

Beispiel 93. Finale, T. 47–49



Andere Motive des ersten Themas ...

SCHERZO

Beispiel 96. Scherzo, T. 1–3

... finden hier ihre Intonationen.

Beispiel 97, Finale, T. 22



Die weiteren Motive des ersten Themas ...

SCHERZO

Beispiel 98. Scherzo, T. 3–4

... kehren hier ebenfalls „verdichtet“ als Intonationen bei einer enharmonischen Verwechslung der Töne wieder. Die Pfeile markieren die weiteren Töne des obigen Motivs:

Beispiel 99. Finale, T. 22



Die nochmals wiederholten Motive aus dem Fragment des ersten Themas ...

Beispiel 100. Scherzo, T. 2, 4

... erscheinen hier ebenfalls nah beieinander.

Beispiel 101. Finale, T. 22



Die chromatisch aufsteigenden Quartan ...

Beispiel 102. Scherzo, T. 41–43

...klingen in diesem Fragment in den aufsteigenden Quartan-Sekunden-Verbindungen mit.

Beispiel 103. Finale, T. 64–66



Der Beginn des zweiten Themas:

Beispiel 104. Scherzo, T. 85–88

In den weiteren Beispielen (105–107) erscheinen die Intonationen dieses Fragments (mit den sich verschiebenden „Knotentönen“ in den Beispielen 105–106):

Beispiel 105. Finale, T. 56–57

Beispiel 106, Finale, T. 56–58

Beispiel 107. Finale, T. 58–64



Ein weiteres Fragment des zweiten Themas:

Beispiel 108. Scherzo, T. 93–98

In folgenden Beispielen (109–114) erscheinen die Intonationen des gesamten Fragments dieser Melodie oder ihres ersten Motivs. In diesem Beispiel werden das Cis in Takt 12 und das Fis in Takt 13 in der Melodieintonation mit den Tönen Des und Ges aus dem obigen Beispiel klanglich identisch. Die enharmonische Verwechslung ist auditiv leichter nachzuvollziehen als durch die Notation:

Beispiel 109. Finale, T. 12–16

Beispiel 110. Finale, T. 37–38

Beispiel 111. Finale, T. 47–48

In den Beispielen 111–112 sind „überspringende Intonationen“ mit sich gegeneinander verschiebenden „Knotentönen“ zu beobachten. In diesem Beispiel gleitet das erste Motiv der Melodie vom oberen ins untere Register, um erneut ins obere zurückzukehren.

Beispiel 112. Finale, T. 47–49

Das nochmals intonierte ganze Fragment der Melodie, das vom unteren ins obere Register gleitet:

Beispiel 113. Finale, T. 58–63

In diesem Beispiel überschneiden sich die Intonationen der Motive aus dem längeren Fragment des zweiten Themas des Scherzos (Beispiele 104 und 108). Man kann hier die These aufstellen, dass die sich gegeneinander verschiebenden Intonationen *punctus contra punctum*, die im Hörgedächtnis die ihnen entsprechenden Harmonien aus den vorherigen Sätzen tragen, die tektonischen Hauptkräfte des Finales sind. Man kann hier – wie in einem

mehrdimensionalen Hörraum – ihre gegenseitige Durchdringung vor dem Hintergrund des „Geräuschs“ der anderen Töne beobachten. Zwei Motive des zweiten Satzes erscheinen gleichzeitig und erzeugen den Eindruck der Räumlichkeit der Ebenen im Unisono-Verlauf. Ähnlich wie in anderen Beispielen sind die Intonationen eng benachbart. Genauso erscheint im selben Verlauf die Intonation des ersten Fragments des Themas aus dem ersten Satz (Beispiel 26). Bewusst habe ich die Töne seiner Entwicklung (aus Beispiel 41) nicht grün markiert, da sonst das Beispiel unklar würde. Diese Töne können aber aufgerufen werden, beginnend beim A im oberen Register von Takt 59 und übergehend zum unteren Register (in Beispiel 126 markiert). Auf diese Weise überschneiden sich auch die Motive des ersten Themas des ersten Satzes gegenseitig (gemäß einer Idee *punctus contra punctum*); es entsteht eine Art Stretto.

Beispiel 114. Finale, T. 58–64

In dieser „Reihe“ können wir die Töne aus dem zweiten Thema des zweiten Satzes und auch Motive des ersten und zweiten Themas aus dem Kopfsatz finden.

Beispiel 115. Finale, T. 58–60



Ein Fragment des sich entwickelnden zweiten Themas ...

Beispiel 116. Scherzo, T. 110–112

und seine Intonation:

Beispiel 117. Finale, T. 55–56



Eine Fortsetzung des sich entwickelnden zweiten Themas ...

Beispiel 118. Scherzo, T. 114–117

mit seiner Intonation:

Beispiel 119. Finale, T. 55–58



Eine Zusammenstellung der Motive in einem Fragment des zweiten Themas zwecks Verdeutlichung ihrer Übereinstimmung in Beispiel 121:

Beispiel 120. Scherzo, T. 110–112, 114–117

Bemerkenswert ist, dass diese beiden Motive des zweiten Themas des Scherzos ebenfalls nah beieinander liegen. Eine ähnliche Übereinstimmung in der Zusammenstellung der Themenmotive tritt in den Takten 51–53, 80, 114 auf.

Beispiel 121. Finale, T. 55–58



Ein Fragment mit Überleitungscharakter ...

Beispiel 122. Scherzo, T. 245–252

... im Finale intoniert:

The image shows a musical score for Example 123, Finale, T. 67-75. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 67-70) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 71-75) continues the piece, ending with a double bar line and a fermata. The score includes fingering numbers, fingerings for the bass line, and dynamic markings like 'ff' and 'Ped.'.

Beispiel 123. Finale, T. 67–75

III. Satz. Trauermarsch



Das sich wiederholende charakteristische Sekundenmotiv in den Oktaven verschiebt sich im Verlauf der Akkorde, die es in den ersten vierzehn Takten stützen, um in den Takten 20–22, 28–30 und dann in den Takten 56–69 sowie den Schlusstakten des Marsches wiederzukehren:

MARCHE FUNÈBRE

Lento

Beispiel 124. Marsch, T. 1–5

Die wiederkehrenden Intonationen des Sekundenschritts F-Ges in den Oktaven:

Beispiel 125. Finale, T. 65–68



Das Anfangsfragment des Themas:

Beispiel 126. Marsch, T. 3–4

In den folgenden Beispielen (127–131) erscheinen seine Intonationen mit charakteristischen „Sprüngen“, also den Verschiebungen der „Knotentöne“:

Beispiel 127. Finale, T. 38–44

Beispiel 128. Finale, T. 38–44

40

43

Beispiel 129. Finale, T. 38, 41–44

67

71

ff

Fin. *

Beispiel 130. Finale, T. 69–72

61

Beispiel 131. Finale, T. 63–70



Das nächste Fragment des Themas:

MARCHE FUNÈBRE

Lento

Beispiel 132. Marsch, T. 5–6

Die Intonationen dieses Themas:

Beispiel 133. Finale, T. 65–71



Das nächste Fragment des Themas:

Beispiel 134. Marsch, T. 7–8, 11–12

Die Intonation dieses Fragments erscheinen unten im Raum zweier verschiedener Tonmaterialien:

Beispiel 135, Finale, T. 28–31

Beispiel 136. Finale, T. 45–48



Das nächste Fragment des Themas ...

Musical score for Example 137, showing a piano (*p*) and forte (*ff*) fragment of a theme. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a melodic line with slurs and accents. The piano part includes fingerings and articulation marks like 'Ped.' and '*'. The melodic line has slurs and accents.

Beispiel 137. Marsch, T. 23–24

und seine Intonation:

Musical score for Example 138, showing the intonation of the theme. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a melodic line with slurs and accents. The piano part includes fingerings and articulation marks like 'Ped.' and '*'. The melodic line has slurs and accents.

Beispiel 138. Finale, T. 27–29



Ein Fragment des Themas aus dem Trio ...

Musical score for Example 139, showing a fragment of the theme from the Trio. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a melodic line with slurs and accents. The piano part includes fingerings and articulation marks like 'Ped.' and '*'. The melodic line has slurs and accents.

Beispiel 139. Marsch, T. 31–32

findet seine Intonationen in der Reihe nach auftretenden Tönen und zwischen anderen Tönen:

Beispiel 140. Finale, T. 30–31

Beispiel 141. Finale, T. 47–49





Eine Fortsetzung des Themas des Trios:

Beispiel 145. Marsch, T. 35–36

Eine weitere Intonation dieses Fragments:

Beispiel 146. Finale, T. 49–50

Intonationen sich durchdringender Fragmente des Trios des Trauermarsches. Wieder kann man in diesem Fragment die Violdimensionalität des musikalischen Raums beobachten:

Beispiel 147. Finale, T. 47–51



Ein weiteres Fragment des Themas des Trios:

Beispiel 148. Marsch, T. 36–38

Ein Fragment von Chopins Lied *Wojak* (*Der Reitersmann vor der Schlacht*) nach einem Text von Stefan Witwicki. In der Tonart As-Dur fällt nicht nur die Melodie auf, sondern auch der Text des Abschieds von der Familie: „Du Vater, du Mutter, ihr Schwestern, lebt wohl, lebt wohl.“ Diese Melodie, die im lyrischen Teil des Trauermarsches in der Tonart Des-Dur erklingt, kann entsprechend der Aussage des Textes und in vierfacher Wiederholung als Abschiedsbotschaft gelesen werden:

33

(p) espressivo *cresc.* *f*

1. Cie - bie, oj - cze, ma - tko, cie - bie, sio - stry, że - gnam was!
 2. Ra - źni, zdro - wi wró - cim z dro - gi, z wia - trem, ko - niu mój!
 3. Ko - niu, sam, do tej za - gro - dy, wo - lny wróc tu sam!

21 *p* *cresc.* *f*

(p) *cresc.* *f*

Cie - bie, oj - cze, ma - tko, cie - bie, sio - stry, że - gnam was!
 Ra - źni, zdro - wi wró - cim z dro - gi, z wia - trem, ko - niu mój!
 Ko - niu, sam, do tej za - gro - dy, wo - lny wróc tu sam!

25 *p* *cresc.* *f*

ff *p* *cresc.*

że - gnam, że - gnam was!
 z wia - trem, ko - niu mój!
 wo - lny wróc tu sam!

29 *ff* *p* *cresc.*

Beispiel 149. Das Lied *Wojak* (*Der Reitersmann vor der Schlacht*)

In den weiteren Beispielen (150–152) treten Intonationen dieser Melodie auf:

Beispiel 150. Finale, T. 25–30

Beispiel 151. Finale, T. 27–29

Beispiel 152. Finale, T. 27–30



Eine Fortsetzung des sich entwickelnden Themas des Trios:

Beispiel 153. Finale, T. 39–40

In den weiteren Beispielen (154–156) lassen sich Intonationen dieses Fragments finden:

Beispiel 154. Finale, T. 35–36

Beispiel 155. Finale, T. 37–40

Bei der Ausführung kann man in diesem Abschnitt das im Beispiel 153 angegebene Motiv intonieren. Obwohl sich sein Schluss schon in Takt 46 auf dem Ton Es befindet, kann es im Presto heller auf dem Es im Takt 47 klingen:

Beispiel 156. Finale, T. 42–47



Eine Fortsetzung des Themas vom Trio ...

Beispiel 157. Marsch, T. 41–42

... und seine Intonation:

Beispiel 158. Finale, T. 47–49



Ein weiteres Fragment aus dem Trio:

Beispiel 159. Marsch, T. 43–44

Example 160. Finale, T. 49–51

Beispiel 160. Finale, T. 49–51

Kontinuierliche Intonationen des Fragments des Themas des Trios (Takte 39–44) im unmittelbaren Kontext:

Example 161. Finale, T. 42–51

Beispiel 161. Finale, T. 42–51

IV. Satz. Finale. Synthese der Themen im Finale

Das letzte Beispiel stellt die sich gegenseitig im polydimensionalen musikalischen Raum des ganzen Finales durchdringenden Intonationen der Themen aus dem ersten, zweiten und dritten Satz dar. In den auf diese Weise einkomponierten Melodien kann man die Idee der Verarbeitung in der Technik des *punctus contra punctum* erkennen und im abschließenden Stretto alle Themen der Sonate wiederfinden:

Presto

sotto voce e legato

1

4

7

10

System 13-15: Treble and bass clefs. Treble clef starts at measure 13. Bass clef starts at measure 15. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Circled notes in red and green are present.

System 16-18: Treble and bass clefs. Treble clef starts at measure 16. Bass clef starts at measure 18. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Circled notes in red, green, and blue are present.

System 19-21: Treble and bass clefs. Treble clef starts at measure 19. Bass clef starts at measure 21. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Circled notes in blue are present.

System 22-24: Treble and bass clefs. Treble clef starts at measure 22. Bass clef starts at measure 24. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Circled notes in red and blue are present.

System 25-27: Treble and bass clefs. Treble clef starts at measure 25. Bass clef starts at measure 27. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Circled notes in yellow and blue are present.

System 28-30: Treble and bass clefs. Treble clef starts at measure 28. Bass clef starts at measure 30. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Circled notes in yellow and blue are present.

System 1 (measures 31-33): This system contains the first three measures of the piece. The treble clef staff has a key signature of three flats and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Measure 31 has a circled note. Measure 33 has a circled note.

System 2 (measures 34-36): This system contains measures 34-36. Measure 36 has a circled note. The bass clef staff has fingerings indicated below the notes.

System 3 (measures 37-39): This system contains measures 37-39. Measure 39 has a circled note. The bass clef staff has fingerings indicated below the notes.

System 4 (measures 40-42): This system contains measures 40-42. Measure 42 has a circled note. The bass clef staff has fingerings indicated below the notes.

System 5 (measures 43-45): This system contains measures 43-45. Measure 45 has a circled note. The bass clef staff has fingerings indicated below the notes.

System 6 (measures 46-48): This system contains measures 46-48. Measure 48 has a circled note. The bass clef staff has fingerings indicated below the notes.

System 1 (Measures 49-51): This system shows the beginning of the piece. The right hand features a melodic line with several notes circled in green and yellow. The left hand provides a rhythmic accompaniment with notes circled in yellow. Fingering numbers (1-5) are written above and below the notes.

System 2 (Measures 52-54): The right hand continues with a melodic line, with notes circled in yellow and red. The left hand accompaniment also has notes circled in yellow. Fingering numbers are present throughout the system.

System 3 (Measures 55-57): The right hand has notes circled in yellow and red. The left hand accompaniment has notes circled in red. Fingering numbers are visible above and below the notes.

System 4 (Measures 58-60): The right hand features notes circled in red and green. The left hand accompaniment has notes circled in red and green. Fingering numbers are present.

System 5 (Measures 61-63): The right hand has notes circled in red and green. The left hand accompaniment has notes circled in red and green. Fingering numbers are present.

System 6 (Measures 64-66): The right hand has notes circled in green and red. The left hand accompaniment has notes circled in red and green. Fingering numbers are present.

67

68

69

70

71

72

73

74

75

ff

T.a. *

*

Beispiel 162. Finale, T. 1–75

6. Zeit und Raum der Mehrstimmigkeit

Die Themen und Themenmotive aus Allegro, Scherzo und Marsch, die in der Analyse dargestellt wurden, wirken im Finale wie Intonationen der Melodien aus diesen Sätzen. Sie existieren als zeitlich ausgedehnte Höreindrücke, die auf räumliche Vorstellungen transponiert wurden. Hier stellen sich Fragen der Identifizierung des Raumes dieser Assoziationen in unserer Wahrnehmung. Auf welche Weise kann der einstimmige Strom der Töne im Finale in vielen Stimmen ertönen?

Eine Erinnerung an die vergangenen Themen aus den vorherigen Sätzen löst ein Bedürfnis nach der Rückkehr zu ihnen in einer anderen Form der Vorstellung aus. Bei einem solchen Einblick in den Aufbau des Finales verändert sich der Hörprozess auch hinsichtlich der Interpretation. Die in der Analyse suggerierten Intonationen existieren auf dem Hintergrund der übrigen, mit ihnen nicht verknüpften Töne als „Tonpunkte“, und wenn sie akzentuiert werden, kann man sie zurück ins Leben rufen als Erinnerungen, als „Plaudern“ über das, was vergangen ist. Sie existieren im Finale in den musikalischen Schichten oder, anders gesagt, in den Flächen, die in der grafischen Analyse als farbiger Hintergrund dargestellt sind. Die Intonationen der Themen aus den vorangegangenen Sätzen (die hervorgehobenen Töne vor farbigem Hintergrund) bilden im gesamten zeitlichen Verlauf des Werks innere „Klangzüge“. Darunter verstehe ich Themen und Themenmotive aus den drei vorherigen Sätzen, die sich im Unisono-Strom der Töne überlagern. In dieser Bedeutung bilden die sich überschneidenden Klangzüge einen mehrstimmigen Raum.

Es mag unmöglich scheinen, dass eine Stimme zugleich als mehrere Stimmen existiert, aber das solchermaßen konstruierte Finale ist mit Blick auf die früheren Teile der Keim einer neuen Idee. In den Notenbeispielen bilden die im Höreindruck verknüpften Töne neue Schichten. Sie sind im

oberen und unteren Register hörbar oder wechseln zwischen beiden. Zutage gefördert, überdecken sie die Zeitdimension der Gegenwart durch die früheren Formen ihres Daseins. An einigen Stellen bilden sie geradezu ein mehrstimmiges Stretto. So entsteht der Eindruck einer Vielschichtigkeit im räumlichen Hören. Diese Erscheinung habe ich so nachvollziehbar wie möglich in den Notenbeispielen darzustellen versucht. Das letzte Beispiel ist eine grafische Darstellung des Finales – die mit unterschiedlichen Farben markierten Töne verbinden die melodischen Linien der Themen oder Themenmotive der vorherigen Sätze. Die bunten Ringe, die einen bestimmten Ton bezeichnen, sind „Träger“ der strömenden melodischen Linien.

Das menschliche Denken kann sich durch Assoziationen, Phantasie und Kreation mit einer Geschwindigkeit bewegen, die nicht auf die reale Zeit übertragbar ist. Die Intuition sagt einem, dass die Fähigkeit, einen weit vorausreichenden Gedanken zu erfassen, ein wichtiger Moment im schöpferischen Akt der Komposition ist. Es scheint, dass die reiße Geschwindigkeit des Chopin'schen Denkens seine Übersetzung in der im Finale eingefangenen Zeit gefunden hat. Im Augenblick, an dem die Entscheidung über eine Interpretation fällt, welche die in den Strom der Töne einkomponierten Intonationen hervorheben will, wird der Interpret mit einer neuen Situation konfrontiert. Ausgewählte Themen oder thematische Motive präsent zu machen, erinnert an das Schnitzen von Formen aus einem Block. Haben wir Materie, können wir schöpferisch tätig werden.

Aber mit dem Finale ist es noch etwas anders. Aus dieser einen Materie können wir bei jedem neuen Anlauf andere Formen herausarbeiten. Das Phrasieren der dargestellten Fragmente führt eine neue Qualität des Ausdrucks ein. Ohne eine Legato-Intention könnte man die Intonationsphrase in diesem Teil nicht hörbar miteinander verbinden. Eine subtile Pedalverwendung (Halb- oder Viertelpedal) hilft, diese Phrasen vor dem Hintergrund der sie nicht mehr begleitenden Töne deutlich zu machen. Unser Gehör verbindet die Töne-Punkte zu einer melodischen Linie, und das Pedal schafft ein Feld, das den Zwischenraum ausfüllt. Wenn wir kein Pedal für die Verbindung dieser Intonationen verwenden, können wir sie nicht zurückrufen, weil die Töne, die die Intervalle der Intonationen füllen, diese übertönen, man kann sogar sagen, sie zerreißen ihre Verbindungen und machen sie zunichte. Aber hier enthüllt sich wieder etwas Überraschendes: Unbekannte (und schwer zu bestimmende) Kräfte fügen im

Finale das Zerstreute zu einer „Tonwelle“ zusammen. Interessant ist, dass beim Akzentuieren schon bekannter Melodien nicht dazugehörende Töne deutlich auffallen; bei anderer Gelegenheit können dieselben, vormals fremden Töne eine andere, neue Intonation bilden, indem sie den früheren Verlauf in den Hintergrund rücken. „Fremdtöne“, die vom Höreindruck her weit entfernt sind, können in die Nähe rücken und umgekehrt, diese „vordergründigen“ können in den Hintergrund geschoben werden. Es hängt vom Interpreten ab, wie diese Sphären akzentuiert werden.

Über den Zerfall der musikalischen Materie und der Suche nach verborgenen und verlorenen Werten spricht M. Tomaszewski.¹³⁶ „Mit Hilfe einer entsprechenden Pedalverwendung kann man einen entsprechenden Sinn geben und empfangen. Das gibt einem sehr zu denken.“¹³⁷ In den ausführlich von Samuel J. Feinberg besprochenen pianistischen Fragen, die unter anderem auch eine „belebende“ Pedalverwendung in der Interpretation betreffen, findet sich folgender Hinweis: „Wenn einige Töne zu einem bestehenden Pedalkomplex treten, dann können die melodisch einkomponierten Noten den Vorzug haben, Elemente der kontrapunktierenden Stimmen oder Töne, die auf der Tastatur im Kontext des weiteren Musikflusses unentbehrlich sind, zu verknüpfen.“¹³⁸

Im Finale wird die Idee, die in logische Phrasen übersetzbaren Intonationen zu finden und hervorzuholen, zum Selbstzweck. In einer solchen Interpretation wird durch eine auditive Verbindung der Töne, die Stützpunkte in den ausgeführten Themen sind, ein Zusammenhang gestiftet. Als Interpretin bemerke ich äußerst schnelle Verschiebungen der musikalischen Vorstellungen, die mit den sich überschneidenden Intonationen zusammenhängen. Die Änderung der Art der Wahrnehmung ist hier ein Ergebnis neuer Hörerfahrungen. In der Folge entstehen harmonische Verläufe, die den Intonationen aus den früheren Sätzen der Sonate entsprechen; sie sind im Text des Finales nicht niedergeschrieben, sondern wirken eher als auditive, den aktuellen Zeitpunkt mit der Vergangenheit verbindende Bezüge.

136 M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych* (Musik auf der Suche nach verdeckten und verlorenen Werten), in: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku* (Der Geist Mittel- und Osteuropas in der Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts.), Red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2004, S. 31–38.

137 M. Tomaszewski. (Stimme zur Diskussion), in: *Dzieło Chopina jako źródło*, S. 571.

138 S. J. Feinberg, *Pianizm*, S. 368. (Übers. B. M.)

Auch Cortot sah, ähnlich wie H. Leichtentritt¹³⁹ und L. Bronarski,¹⁴⁰ im Finale eine intuitive Bildung von Akkorden im Höreindruck: „Obwohl in diesem Werk die harmonischen Zusammenhänge nicht lesbar sind, ist trotzdem zu empfehlen, zu versuchen, gedanklich einen Phantasiefaden der Akkorde zu schaffen, die unsichtbar die logischen Bezüge und Modulationen steuern. Vor allem ihre geheimnisvolle Gegenwart erklärt den Eindruck eines Legatos, ideal und abstrakt, eines Legatos, das aus dem Typischen des entfliehenden Klangs, eher ätherisch, verborgen als buchstäblich niedergeschrieben, geboren wurde.“¹⁴¹

Wann immer über Zeit nachgedacht wird, geht es um Dauern, Vergänglichkeit und Unvorhersehbarkeit. Die Erinnerung an das, was war, und die Erwartung dessen, was in der sich vollziehenden Gegenwart geschieht, erzeugt einen Zustand des vollkommenen Bewusstseins der erlebten Zeit. In der Situation der Musik des Finales kann sich vor dem Hintergrund der Gegenwart eine Erinnerung daran abspielen, was war, also jenes *Plaudern*.¹⁴² Man kann die Themen der vorherigen Sätze der Sonate zurückrufen, man kann sie aber nicht auf die Zukunft beziehen, weil sie sich nicht entwickeln. Wenn ich im Finale mit der Akzentuierung der Intonationen dieser Themen spiele, habe ich den Eindruck des Zerfalls der musikalischen Materie, vor allem gegen Ende, wenn eine ganze Lawine miteinander nicht verbundener Töne eintritt. Etwas, was man weiterentwickeln wollte, geht zu Ende, hat keine Entwicklung mehr, und es kommt zu einem Bruch. In das Schlussmaterial des Finales wurde aber der Beginn des ersten Themas des ersten Satzes der Sonate (Beispiele 34–40 in Bezug auf Beispiel 26) eingebracht. Das Ende der Sonate wird zu seinem Anfang.

Über die Bedeutung der Zeit in der pianistischen Praxis schreibt Jasinski: „Eine Fortsetzung des klingenden Tones erfolgt nur im psychischen Bereich [...] Es gibt dazu viele solche Situationen, in denen die dauernden Töne keine aktuelle Widerspiegelung auf der Tastatur mehr haben (die entsprechend gedrückten Tasten) und die Hand eine Reihe von Tätigkeiten ausführt, die nicht mit dem dauernden Ton zusammenhängen (Vorbe-

139 H. Leichtentritt, *Analyse*, S. 232–240.

140 L. Bronarski, *Harmonika Chopina* (Chopins Harmonik), Warschau 1935, S. 355–358.

141 A. Cortot, *O фортепианном искусстве*, S. 223.

142 Anspielung an Chopins Worte aus seinem Brief an Fontana: „Nach dem Marsch plaudern die linke und rechte Hand unisono“, vgl. *Korespondencja*, S. 353.

reitungsbewegungen oder andere) [...]. Die Vorstellung einer Bewegung, einer im Raum entsprechend geformten Geste (Richtung, Form, Schnelligkeit) durch den Interpreten und die Verleihung einer entsprechenden, mit dem Ausdruck der jeweiligen Töne übereinstimmenden Expression hilft, die entsprechende Zeitmenge zu fühlen und sie entsprechend auszufüllen. [...] Die psychische Zeit, welche die Tondauer begleitet, wird mit verschiedenen emotionellen Zuständen ausgefüllt, die dem Bedürfnis nach Ausdruck verschiedener Inhalte entsprechen. Eine unzählige Menge solcher Empfindungen, ihr subjektiver Charakter und die Unmöglichkeit, sie in Worten auszudrücken, verursachen, dass ihre Analyse sehr schwer fällt, auch wenn sie für den Pädagogen unabdingbar ist.¹⁴³

„Wie ist diese Betrachtung des Ganzen mit dem Verlauf des Werk in der Zeit zu vereinbaren, wenn das Ganze gemäß der Gestaltpsychologie eine Gestalt ist, die wir momentan sehen, also von der Zeit unabhängig? Vielleicht ist dieses Erfassen der Gesamtheit des Werks möglich, nach dem Prinzip der Transposition zeitlich ausgedehnter Höreindrücke auf räumliche, von der Zeit unabhängige. [...] Eine Verbindung dessen, was wir aktuell spielen, mit der Vergangenheit und Zukunft des Werks, sind grundlegende Bedingungen für die Gestaltung aller seiner Elemente in der Zeit zu einer einheitlichen und verständlichen Ganzheit.“¹⁴⁴

In den Erwägungen von Bernard Bolzano zum Thema Zeit finden sich Überlegungen, die parallel zu Vorstellungen der musikalischen Raumzeit sind. Er schreibt: „Die Zeit ist nichts Variables, sondern Dasjenige, in dem jegliche Veränderung sich vollzieht. Sich in einem Bild vorzustellen, dass jede Weile, mag sie auch noch so flüchtig sein, eine unendliche Vielzahl von Zeitabläufen enthält, scheint eine schwierige Aufgabe für unsere Phantasie zu sein, es reicht aber, dass der Verstand es versteht und für etwas hält, was nicht anders sein kann.“¹⁴⁵

Friedrich Neumann, der die Fragen im Zusammenhang mit Rhythmus, Lautstärke, Höhe und Klangfarbe untersuchte, macht auf die Viel-dimensionalität des musikalischen Raums in der vorüberfließenden Zeit

143 A. Jasiński, *Problemy dydaktyki fortepianowej*, (*Probleme der Klavierdidaktik*), S. 12–15.

144 A. Jasiński, *Problemy dydaktyki fortepianowej*, Kapitel *Całość utworu a jego przebieg czasowy* (*Die Gesamtheit des Werks und sein Zeitverlauf*), S. 24 f.

145 B. Bolzano, *Paradoksy nieskończoności* (*Paradoxe der Unendlichkeit*), übers. von Ł. Pękalska, Warschau 1966, S. 84.

aufmerksam. Als räumliches Äquivalent für die Zeit nennt er die „Punkthaftigkeit“ der Gegenwart, die dem Bestehen von Punkten im musikalischen Raum entspricht. Die Einhaltung der Kontinuität der Folge der Zeitpunkte vermittelt den Eindruck der Änderung der räumlichen Lage und führt zur Integration der Zeitpunkte in vergleichbare Größen, was einen Eindruck von Geschwindigkeit schafft. Auf diese Weise bestimmt sie die in der Bewegung bestehende musikalische Zeit.¹⁴⁶

Inspirierende Spuren im Bereich der musikalischen Hermeneutik thematisiert Leszek Polony mit Fragen der Beziehungen zwischen Zeiterfahrung, Unbestimmbarkeit des aktuellen Jetzt und der musikalischen Narration, empfunden als „gegenseitiges Durchdringen der Phasen“. Husserls Kategorien von Retention (Gedächtnis der vergangenen Zeitphasen) und Protention (Einstellung auf Zukunft, Erwartungen) finden im hermeneutischen Dreischritt von Polony eine Übersetzung auf die transzendente Dimension musikalisch sinnstiftender Strukturen.¹⁴⁷

Obige Erwägungen bringen die Frage einer weit verstandenen Mehrdimensionalität von Zeit und Raum in der Musik näher, die ich auch im Finale der *b-Moll Sonate* von Chopin finde. Es scheint, dass dieser Raum von der Idee *punctus contra punctum* gefüllt wird, einer Kompositionstechnik, die Chopin in einem Gespräch mit Delacroix 1849 erwähnt hat.¹⁴⁸

146 F. Neumann, *Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus in zwei Bänden*, Wien 1959.

147 L. Polony, *Tryptyk hermeneutyczny* (T. 1: *Hermeneutyka i muzyka*, T. 2: *Czas opowieści muzycznej*, T. 3: *Przestrzeń i muzyka* (*Hermeneutisches Triptychon*, Bd. 1: *Hermeneutik und Musik*, Bd. 2: *Die Zeit der musikalischen Erzählung*, Bd. 3: *Raum und Musik*), Kraków 2003–2004, 2007.

148 E. Delacroix, *Dnevnik (Tagebuch)*, 1. Band, übers. von T. M. Pachopova, Moskva 1961, S. 199 f.

7. Das Finale als „offene Form“

Die in dieser Arbeit enthaltene Analyse und die sich daraus ergebende Interpretation des Finales ist eng mit den musikalischen Inhalten verbunden, die in den drei ersten Sätzen der Sonate zum Ausdruck kommen. Der Interpret muss sich also die Frage beantworten, ob ihm nur das Bewusstsein eines erneuten In-Erscheinung-Tretens dieser transformierten Inhalte im letzten Satz ausreicht oder ob es sich lohnt, diese zum Vorschein zu bringen. Die pulsierenden Intonationen als neue Inhalte beschwören eine Welt neuer Klänge herauf und schaffen eine neue Auffassung der Form dieses Werks. Damit ist die Notwendigkeit verbunden, die offene Form zu akzeptieren, da im Hinblick auf den besonderen Aufbau des Werks der Interpret dem Zuhörer nicht alle Intonationen auf einmal in einem so schnellen Tempo vermitteln kann.

Hier kommt es zu einem gewissen Paradoxon. In allen anderen Werken von Chopin spürt man die Intentionen des Komponisten bezüglich der Darstellung. Von dieser Komposition lässt sich aber nicht sagen, dass es seine Intention gewesen sein muss, dem Zuhörer diese Intonationen zu suggerieren, weil sie einkomponiert sind, eingeflochten in das Gewebe des Tonmaterials. Auch im Manuskript des Finales gibt es dazu keinerlei Hinweise.¹⁴⁹ Irreführen kann den Interpreten zudem ein Umstand, den K. W. Zenkin erwähnte, dass

149 K. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog. Manuscripts of Chopin's Works: catalogue*, Bd. 2, Krakau 1977, S. 173. Die Handschrift des Finales der *b-Moll Sonate* befindet sich im Museum von Frédéric Chopin in Warschau (Sign. M/611). Sie wurde auf einem cremefarbenen Papier geschrieben, hat zwölf Fünfnotenlinien auf jeder Seite. Auf der neunten Notenlinie unter den Takten 11–12 stehen Datum: „Paris le 23 Mai 1846“ und Unterschrift des Komponisten: „F. Chopin“. Die Handschrift enthält Fragmente der Figuration; die erste Phase der Figuration wurde in voller zweistimmiger Form, die zweite Phase nur einstimmig aufgezeichnet.

nämlich Chopin selbst nach der Ausführung des Trauermarschs nichts mehr spielte.¹⁵⁰

Dieser Satz wurde von Chopin niedergeschrieben und zu seinen Lebzeiten veröffentlicht,¹⁵¹ kann also vom Interpreten nicht so behandelt werden, als ob es ihn nicht gäbe. Die verborgenen Intonationen in der Tonstruktur des Finales betrachte ich als „chiffrierte Emotionen“, die in den drei vorherigen Sätzen der Sonate präsent waren und dort ihre Expression hatten. Im Finale, mit der Ausführungsvorschrift *presto, sotto voce e legato* markiert, wird einerseits die Expression dieser Intonationen unterdrückt, andererseits eine Spur ihrer Existenz erhalten: als eine Art Ausdruck des Selbsterhaltungstriebes, der in extremen Lebenssituationen aus den tiefsten Ebenen des Unterbewusstseins des Komponisten dringt (Flucht vor Schmerz, Krankheit, seelischen und körperlichen Leiden). Die analysierten Hör-Intonationen sind, meiner Auffassung nach, mit der von Chopin kodierten Idee des Kontrapunkts kongruent, wie sie der Komponist am 7. April 1849 Delacroix erklärte. Die Idee des *punctus contra punctum* wird im Finale in einen Zug von Tönen übersetzt, die miteinander sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene in gewissen Beziehungen stehen. Die Töne werden vom Interpreten auf eine solche Weise hervorgeholt, dass die Themen der vorherigen Sätze aufgedeckt werden und gemeinsam mit dem musikalischen Gedächtnis auch sein Akkordfundament tragen. In dieser Hinsicht haben die „Akkorde“ im Finale meiner Meinung nach den Charakter von „geheim gehaltenen Harmonien“,¹⁵² die im Hörraum und nicht im Notentext existieren. Die Beziehungen zwischen den Tönen wurden in der Analyse und Beschreibung der Intonationsbezüge (Kapitel 5) dargestellt. In diesen Kategorien ist das Finale eine Aufzeichnung von „Erinnerungen“ an die Vergangenheit, kann aber auch in den Kategorien der „Vergessenheit“ existieren (um hier den Vergleich mit dem mythischen Fluss Lethe¹⁵³ anzusprechen). Man kann also sagen, dass man über die Ausführung der Musik des vierten Satzes der Sonate in der Kategorie der

150 K. W. Zenkin, *Jevropejskaja*, S. 171 f.

151 Erstdrucke der *b-Moll Sonate* op. 35 von Chopin: E. Troupenas, Paris 1840; Breitkopf & Härtel, Leipzig 1840, und Wessel, London 1840.

152 Die Fragen der Wirkung der Harmonie im Finale haben in ihren Arbeiten Leichtentritt, Lissa, Bronarski, Chomiński, Nowik, Cholopow und Gołąb (Zitate im ersten Kapitel) und Cortot (Zitate im zweiten Kapitel) aufgegriffen.

153 Siehe Fußnote 115.

Erinnerung, also des *Plauderns* über das Gewesene, oder in der Kategorie der „Vergessenheit“ als einem abgeschlossenen Kapitel sprechen kann.

Nicht alle von mir analysierten Intonationen kann man beim Spielen andeuten, weil dies ein schnelles Tempo unmöglich machen würde. Dennoch sind sie dort vorhanden. Die Musik des Finales schafft dann ein Bild eines anderen Systems der inneren dynamischen Kräfte. Ziel meiner Interpretation als einer von unzählig möglichen Ausführungen dieses Satzes war die Hervorhebung dieser Erscheinung. Dies provoziert das Verständnis des Finales als offene Form, was dem Interpreten ermöglicht, diesen Satz der Sonate selbst näher zu bestimmen. Die Grundidee der offenen Form in der modernen Musik, die von der Zusammenstellung genau aufgezeichneter melodisch-rhythmischer Motive in einer beliebigen Reihenfolge ausgeht, eröffnet ein weites Feld für verschiedene Interpretationen. Die logische Wahl der musikalischen Elemente führt mit jeder neuen Darbietung zu einem anderen Klang des Werks, das als variables Werk seine Identität nicht ändert. Der Komponist gibt die Elemente des Musikwerks vor, der Interpret kreiert die Form.

Ich bin überzeugt, dass die Musik des Finales in sich viel mehr Intonationen birgt als die hier analysierten. Es genügt beispielsweise, die Motive des zweiten Themas des Scherzo aus den Takten 85–86 zu finden, die im Finale in den Takten 51–57 transponiert und verschoben werden und auch in dessen weiterem Verlauf zu finden sind. Die von mir angeführten Beispiele zeigen einige der zahllosen Möglichkeiten, die in dieser Musik verborgen sind. Meine langjährigen Erfahrungen mit der *b-Moll Sonate* haben mich davon überzeugt, dass es schwierig ist, einmal an einen bestimmten Verlauf des musikalischen Materials gewöhnt, offen für Veränderungen zu werden. Nimmt man eine offene Form bei der Interpretation an, ist der Interpret gezwungen, ständig an Hörgewohnheiten zu arbeiten. Diese sind Voraussetzung für die innere Aufrechterhaltung der Themen und Motive aus den vorangegangenen Sätzen. Daraus ergibt sich, dass wir bei einer Ausführung bestimmte Klänge hervorholen können und in anderen Ausführungen an den gleichen Stellen ganz anderes klangliches Material finden. Indem wir die musikalische Substanz des Finales auf verschiedene Weise gestalten, bewirken wir, dass es sein Antlitz, nicht aber seine Identität ändert, also stets dasselbe Werk bleibt. Ich will mich hier nochmals auf B. Pociąg beziehen, der bei seiner Neubetrachtung der Form unter anderem von der

offenen Form dieses Satzes der Sonate spricht.¹⁵⁴ Eine andere Herangehensweise an die Form, illustriert durch den musikalischen Gehalt des Finales, würde vom Empfänger verlangen, neue sprachliche Kriterien zu entwickeln, die sich aus diesem Gehalt ergeben.

154 B. Pocij, *Chopin i Bach*, S. 487 (Zitat im ersten Kapitel).

8. Das Prinzip *Punctus contra punctum* im Finale

Zeit und musikalischer Raum des Finales sind von der Idee des Kontrapunkts geprägt. Bewusst verwende ich hier nicht den Begriff der Kontrapunkttechnik, da die Prinzipien der klassischen Polyphonie in diesem Satz der Sonate eine andere Ausprägung gefunden haben. Dank dieser Idee lässt sich versuchen, jene in der Unisono-Faktur des Finales kodierte Intonationen zu erklären, die die musikalischen Inhalte der vorherigen drei Sätze konnotieren.

Im *Tagebuch* von Delacroix sind Informationen über musikalische Ideen zu finden, zu denen sich Chopin gesprächsweise geäußert hat. Sie betreffen vor allem die Logik in der Musik, die Kontrapunkttechnik von Bach und die Bedeutung der Fuge.

„2. Februar 1849. Am Abend sprachen Chopin, Grzymała und Alkan über Musik. Chopin denkt, dass die Bach-Idee Beethoven gequält habe. Er selbst hat viel daran gearbeitet. Haydn, bei dem die zweiten und dritten Sätze besser sind, schrieb sie manchmal in drei oder vier Manieren, ganz unterschiedlich, was mich verwundert. Mozart habe auch viel gearbeitet, das sei selbstverständlich, sagte Chopin, aber er habe anders gearbeitet. Er habe sich offensichtlich von einer übergeordneten Idee des Ganzen leiten lassen, was ihn jedoch nicht davon abgehalten habe, entscheidende Änderungen am ursprünglichen Gedanken vorzunehmen.“¹⁵⁵

7. April 1849 [...] Gegen vier Uhr Chopin auf seiner Promenade begleitet. [...] Wir haben über Musik gesprochen, und das hat ihn belebt. Ich fragte ihn, was die Logik in der Musik ausmache. Er gab mir einen Begriff von Harmonie und Kontrapunkt, wonach die Fuge gleichsam die reine Logik in der Musik bedeute und die Fuge beherrschen nichts anderes heißt, als das

155 E. Delacroix, *Dnevnik*, S. 184 (Übers. B.M.).

Element jeder Vernunft und jeder Konsequenz in der Musik zu kennen. Ich dachte, wie glücklich ich gewesen wäre, das alles zu lernen [...]. Diese Empfindung gab mir eine gewisse Vorstellung von dem Vergnügen, den die Gelehrten, soweit sie diesen Namen verdienen, aus der Wissenschaft schöpfen. Die wahre Wissenschaft ist nämlich nicht das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht, nicht ein Teil der Erkenntnis, der von der Kunst verschieden ist. Nein! Die Wissenschaft, wenn man sie so ansieht, wie sie ein Mann wie Chopin erklärt, ist die Kunst selbst. Umgekehrt ist die Kunst nicht mehr das, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die ich weiß nicht woher kommt [...].

Es ist die Vernunft selbst, die durch das Genie verschönert wird, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird. Das bringt mich auf den Unterschied zwischen Mozart und Beethoven. Da wo Letzterer unklar ist und nicht einheitlich zu sein scheint, ist nicht etwa eine ungezügelter Originalität schuld, die man ihm zur Ehre anrechnen könnte. Es kommt daher, dass er ewigen Prinzipien den Rücken kehrt. Mozart niemals. Jede Stimme geht ihren Gang, der mit dem anderen harmonierend einen Gesang bildet und ihn vollkommen durchführt. Das ist der Kontrapunkt: *puncto contra puncto*. Er sagte mir, man hatte die Gewohnheit, die Akkorde vor dem Kontrapunkt, d. h. der Notenfolge, die zu den Akkorden führt, zu lernen. Berlioz setzt Akkorde und füllt die Intervalle aus, wie er kann.¹⁵⁶

Chopins Gespräche mit Delacroix über Form, Struktur des Werks, Kontur, Farbe oder Reflexe, sowohl in der Malerei als auch in der Musik, hat George Sand als unmittelbare ZuhörerIn festgehalten.¹⁵⁷ Ihre Aufzeichnungen sagen viel aus über die „klingenden Töne“ in der künstlerischen Vorstellung beider Künstler. „Dort, wo zwei Töne sich treffen, bestehlen sie einander. Rot färbt sich mit Blau, Blau wird von Rot unterlaufen und es entsteht Violett in der Mitte. Du kannst die grellsten Farben in ein Bild packen, wenn du ihnen aber einen Reflex gibst, der sie verbindet, wirst du nie ‚schreiend‘ sein. Geizt die Natur mit Farben? Quillt sie nicht über von wilden Kontrasten, die keineswegs ihre Harmonie zerstören? [...] Die Töne verteilen sich und setzen sich immer wieder

156 E. Delacroix, *Dnevnik*, S. 199 f.

157 G. Sand, *Impressions et souvenirs (Eindrücke und Andenken)*, Paris 1873, S. 85 f., zit. nach J. J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, übers. Z. Skowron, Kraków 2000, S. 345.

zusammen und der Reflex trennt sich nicht von der Erhebung, ähnlich wie die Linie von der Modellierung [...] – Chopin! – Ich weiß schon, was Sie sagen wollen: Kontur ist das, was die Gegenstände vor dem Verschmelzen schützt. Die Natur enthält uns aber strenge Konturen vor. Das Licht, das ihr Leben ist, ihr Seinszweck, bricht immer wieder die Silhouetten und drückt alles nicht in flachen Umrissen aus, sondern gewölbt: als Skulptur.¹⁵⁸

„Chopin hört nicht mehr zu. Er ist am Klavier und bemerkt nicht, dass er jetzt gehört wird. Improvisiert wie zufällig. Hält inne.

– Aber, aber – ruft Delacroix – es ist noch nicht fertig!

– Das ist noch nicht angefangen. Nichts kommt mir in den Sinn ... Nichts außer den Reflexen, Schatten und Reliefs, die sich nicht fixieren wollen. Ich suche nach einer Farbe und finde nicht mal eine Zeichnung.

– Sie werden das eine ohne das andere nicht finden – antwortet Delacroix – Sie werden beide gemeinsam finden.

– Und wenn ich nur den Mondschein finde?

– Das ist dann so, als hätten Sie das Spiegelbild eines Spiegelbilds gefunden – meint Maurice.

Diese Idee gefällt dem göttlichen Künstler. Er beginnt das Spiel wieder, ohne den Eindruck zu machen, dass er es aufs Neue beginnt, seine Zeichnung ist nämlich so flüchtig und unsicher. Unsere Augen füllen sich langsam mit feinen Farbtönen, die den sanften, vom Gehör erfassten Modulationen entsprechen. Später ertönt ein blauer Ton: das Azurblau einer transparenten Nacht. Leichte Wolken nehmen alle fantastischen Formen an, sie füllen den Himmel aus, gruppieren sich um den Mond, der Opalringe auf sie wirft und die schlafende Farbe weckt.¹⁵⁹

158 Aussage von Delacroix, notiert von George Sand, *Impressions et souvenirs*, zit. nach M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina*, S. 133.

159 G. Sand, *mpressions et souvenirs*, S. 85 f.; zit. nach Eigeldinger, *hopin w oczach swoich uczniów*, S. 345.



Fryderyk Chopin. *Landschaft mit Windmühle*
(Sign. M/458),
aus den Sammlungen der Fryderyk-Chopin-Gesellschaft in Warschau.



Fryderyk Chopin. *Landschaft mit Brücke*
(Sign. M/334),
aus den Sammlungen der Fryderyk-Chopin-Gesellschaft in Warschau.

Chopin hatte das Bedürfnis, sich auch in der bildenden Kunst auszudrücken.¹⁶⁰ Ausgesprochen geschickt handhabte er Blei- und Buntstift, um auf dem Papier einen „illusorischen“ Raum zu schaffen. Die Faktur in Chopins Zeichnungen entsteht aus dem Aufeinanderprallen von kontrastvoll gegenübergestellten hellen und dunklen Flächen mit einer ganzen Palette von Übergangsnuancen, die durch Licht und Schatten gebildet werden. Die Kontur der Gestalten und ihrer Umgebung, vom Licht belebt, existiert hier selbständig oder ergibt sich aus den kontrastierend benachbarten Flächen. Die Fähigkeit, ein solches Chiaroscuro bei der Verbindung der verschiedenen Bildelemente zu erzeugen, macht die flache zu einer räumlichen Faktur. In der *Landschaft mit Brücke* ist die Expression der Bewegung, der Geste einkomponiert; aber nicht von Tänzen soll hier die Rede sein.

Zur Musik und ihrem Raum zurückkommend, lässt sich sagen, dass, wenn wir die Intonationen im Finale als Reflexe betrachten, die Expressionen vermitteln und die Kontur der Melodie beleuchten, oder, anders gesagt, die Klangfarbe „erwecken“, wir in der musikalischen Phantasie ein „bewegliches Bild“ des Werks schaffen können. Das bedeutet, dass bei jeder Ausführung des Werks andere Reflexe und damit auch eine andere Expression entstehen können. In diesem musikalischen Raum pulsieren die sich gegeneinander verschiebenden Intonationen *punctus contra punctum*, die „geheim gehaltene Harmonien“ in sich tragen, mit einer bestimmten Expression wie im Inneren „eines Vulkans komprimierte Energie“. Dieser „Vulkan“, von dem Komponisten *sotto voce* unterdrückt, bricht schließlich mit einem doppelten *forte* aus. Die Intonationen bilden nach solchem Verständnis die tektonischen Hauptkräfte.

Auf den Aspekt der Expression im Finale im Kontext des ganzen Werks weist M. Tomaszewski hin. „Die Sonate als ein a priori formales Wesen wurde in ein a priori expressives Wesen verwandelt. Bezugs- und Höhepunkt zugleich ist hier natürlich der Trauermarsch. Das *Grave* kündigt ihn an, indem es eine zu ihm führende Perspektive öffnet, das *Presto* wird zu seinem fernen Reflex. Und alles, was im Werk geschieht, dient dieser Idee. [...] Wir fühlen, dass wir – vom *Grave* des Eingangs bis zum abschließenden

160 Chopins Kreidezeichnungen *Landschaft mit Mühle* (Sign. M/458) und *Landschaft mit Brücke* (Sign. M/334) stammen aus der Sammlung der Fryderyk-Chopin-Gesellschaft in Warschau.

Presto – von einem übergeordneten musikalisch-drama-tischen Gedanken erfasst wurden.“¹⁶¹

[...] Das finale Presto *Unisono* (b-Moll), jenes ‚nach dem Marsch plaudernde‘, ist schwerlich anders zu begreifen denn als Musik, die Ausdrucksform einer bestimmten Expression ist, einer ungewöhnlichen und unbenennbaren Expression, die a priori Faktur und Form determiniert.¹⁶²

[...] Die Entzifferung des Charakters dieser Expression kann natürlich auch direkt aus der Notenaufzeichnung erfolgen, die wörtlich nicht näher bestimmt ist – die Musik selbst kann ja ihre Heroik und Idyllik verraten.

[...] Und schließlich kann sich die Expression des Werks auf eine äußerst besondere Weise in der Rezeption offenbaren – die Sammlung der Formulierungen, mit denen das Werk über die langen Jahre seiner Gegenwart auf der Bühne bestimmt wurde, ist allem Anschein zum Trotz keine Aufzeichnung loser Assoziationen der Hörer. Sie wurde vom Komponisten angeregt, durch die Gesamtheit der Eigenschaften, mit denen er sein Werk beschenkte.“¹⁶³

In seinem umfangreichen Werk *Chopin. Mensch – Werk – Resonanz* schreibt M. Tomaszewski: „Die Neigungen zur Polyphonisierung der homophonen Faktur wurden bei Chopin doppelt verstärkt. Zum ersten Mal während des Studiums bei Elsner, der in dieser Hinsicht sicher auf das Lehrbuch von J. Ph. Kirnberger (*Die Kunst des reinen Satzes*) zurückgriff. Die Versuche der Verwendung des Kontrapunkts stießen damals mit dem Style Brillant zusammen. [...] Der zweite enge Kontakt mit dem Kontrapunkt ereignete sich auf dem Höhepunkt des reifen Schaffens. Chopins Interesse erweckten die in Paris neu veröffentlichten Lehrbücher *Cours de contrepoint et de fugue* von J. Cherubini (1837) und *Théorie abrégée de contrepoint et de fugue* von J. G. Kastner (1839). [...] Die homophone, von jeder äußeren Virtuosität befreite Faktur begann er, durch polyphone Elemente zu bereichern.“¹⁶⁴

Mit Verweis auf die Eintragung vom 7. April 1849 im Tagebuch von Delacroix, wo Chopin über Logik in der Musik, die Fuge und das, was er unter Kontrapunkt versteht, spricht, sei auf einen Vortrag von Jean-Jacques

161 M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina*, S. 89.

162 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 488.

163 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 634.

164 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek*, S. 315.

Eigeldinger beim 3. Internationalen Chopin-Kongress in Warschau hingewiesen. Er sprach hier die Tatsache an, dass zu Chopins literarischen Zeugnissen aktuell ein einzigartiges musikalisches Dokument hinzukam: ein Exemplar des ersten Bandes des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach (die Ausgabe von Richault), das sich im Besitz einer jungen Pianistin aus Grenoble befand, die Chopin von Liszt empfohlen worden war. „Chopin hat ihr regelmäßig einzelne Werke aus diesem Band beigebracht. Seit dieser Zeit wurde dieses Exemplar sehr sorgfältig aufbewahrt. Hinweise des Meisters (ausschließlich von seiner Hand notiert) sind über den ganzen Band verstreut. Chopin schlägt Fingerübungen vor, verteilt die mittleren Stimmen auf die Partien beider Hände, berichtigt im Vorübergehen Druckfehler, indem er eine Note oder eine Alteration korrigiert. Der Meister bedient sich hier eines semiotischen Systems, das ihm das allein richtige zu sein scheint.“¹⁶⁵

Die uns interessierenden Zeichen kommen im Prélude Nr. 7 (als Ricercar und Doppelfuge) und den Fugen Nr. 12, 16–20, 22–24 vor. Das sind hinsichtlich des Kontrapunkts die verzwicktesten Kompositionen: In ihnen erscheinen die Themen in Krebs, Inversion und Augmentation, chromatische Themen, fünfstimmige Fugen, Einsatz der Themen im Stretto, alle möglichen Arten von Kanons, doppelte Kontrapunkte usw. Die sechs von Chopin notierten und sicher auch von ihm erdachten Zeichen sind: das Kreuz, das den Einsatz des Themas oder der Antwort bestimmt, das Ende der Exposition des Themas oder der Antwort mit einem mit Raute versehenen Kreuz, die Inversion des Themas (Doppelkreuz), die Augmentation des Themas (dreifaches Kreuz).¹⁶⁶

Wir wissen, dass Chopin während des Unterrichts die Aufmerksamkeit der Schüler auf die Struktur der geübten Werke zu lenken pflegte, indem er ihnen deren „Skelett“ (nach Aussage einer Schülerin) zeigte. Eine schriftliche Äußerung Chopins hierzu ist nicht erhalten. Aber die Partitur von Pauline Chazaren wirft ein neues Licht auf diese Frage durch eine bis heute unbekannte Aufzeichnung Chopins. In diesem Kontext ist darauf

165 J. J. Eigeldinger, *Chopins Hinweise für eine Schülerin im Wohltemperierten Klavier*, Vortrag gehalten auf dem III. Internationalen Kongress Chopin 1810–2010. Ideen. Interpretationen. Wirkungen. Warschau 2010 (unveröffentlicht, übers. v. Wojciech Bońkowski).

166 J. S. Bach, *Vingt-Quatre Préludes et Fugues (Le Clavier bien tempéré, Livre I)*. Annoté par Frédéric Chopin, commentaire J. J. Eigeldinger, Paris 2010, S. LXI.

hinzuweisen, dass Chopin nach seiner Rückkehr von Mallorca, wo er seine ‚Pariser Ausgabe‘ der 24 oder 48 Präludien und Fugen bei sich hatte, nach Nohant kam. Können uns diese Korrekturen etwas von seinem stilistischen Konzept des *Wohltemperierten Klaviers* verraten? Wie mag diese ‚Pariser Ausgabe‘ ausgesehen haben? Verraten uns die Korrekturen im Exemplar von Pauline Chazaren etwas dazu? Das sind einige der Fragen, die die Entdeckung dieser Sammlung mit sich bringt. Eine Interpretation der handschriftlichen Hinweise Chopins sollte eine gewisse Menge neuer Informationen zu seiner Auffassung von der Musik von Johann Sebastian Bach liefern.¹⁶⁷

In seinem Artikel *Bach ... Chopin ... Eigeldinger ...* analysiert Krzysztof Bilica die Anmerkungen, die Chopin in dem gerade neu entdeckten Exemplar des *Wohltemperierten Klaviers* vorgenommen hat.¹⁶⁸ Nach der Lektüre dieses Artikels und Eigeldingers Einführung zu diesem Fund¹⁶⁹ finden sich Übereinstimmungen mit meiner Analyse von Chopins Art des Einkomponierens des Finales der *b-Moll Sonate*.

K. Bilica hat in die musikwissenschaftliche Terminologie den Begriff „Flimmerfiguren“ eingeführt.¹⁷⁰ „Eine Flimmerfigur ist eine Folge von Tönen, in der sich bei der Analyse mindestens zwei andere Tonreihen (folgen) finden, die ihre eigene Struktur besitzen, unterschiedlich von der des gesamten Werks. Da diese Tonreihen miteinander verflochten sind, folgen sie einander nicht vollständig der Reihe nach, sondern ‚stückweise‘ und abwechselnd, deswegen kann man sie erst unter Einhaltung gewisser Bedingungen heraushören, zu denen das entsprechende Tempo der Tonfolge, deutliche Sprünge oder Differenzen bestimmter Töne durch Farbe, Lautstärke, Situierung im Rahmen des Takts oder die räumliche Lage ihrer Quelle gehören. [...] Die Unterscheidung von starken und schwachen Taktteilen ist bei Flimmerfiguren von Bedeutung. In diesen Figuren kann

167 J. J. Eigeldinger, *Chopinowskie wskazówki*.

168 K. Bilica, *Bach... Chopin... Eigeldinger ...*, in: *Ruch Muzyczny* Nr.19, Warszawa 2010. S.36-38.

169 J. S. Bach, *Vingt-Quatre Préludes*, S. LXI.

170 K. Bilica, *Figury migotliwe. Zarys teorii (Flimmerfiguren. Grundriss einer Theorie)*, in: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej (Um die Kategorien der Nationalität, Multikulturalität und Universalität in der polnischen Musik)*, red. v. A. Matracka-Kościelny, Warszawa – Podkowa Leśna 2002.

ich nämlich zwei Elemente unterscheiden: Schuss- und Kettlinie. [...] Oft geben sie den Effekt einer Scheinpolyphonie, die auch als versteckte Polyphonie bezeichnet wird. [...] Die Themen und Motive einiger Figuren zeichnen sich durch Komplexität und mehrstufige Struktur aus, was bedeutet, dass z. B. ein aus der Figur ausgesondertes Thema sich als eine Figur niedrigeren Ranges erweisen kann, deren Thema wieder eine Figur sein kann, usw.¹⁷¹

Um das Vorhandensein besagter Figuren darzustellen, schlägt K. Bilica das Verfahren der Reduktion des Bach'schen Musiktextes vor, um so das „Skelett“ der Komposition freizulegen. Von anderer Seite her betrachtet, scheint hier wieder Boris W. Assafjew's Verständnis der Intonationen in der Musik auf; denn auch er spricht von einem Ausfüllen der Intervalle der Melodie mit Tönen, welche die vom Komponisten beabsichtigt Spannungen setzen. Mit Verweis auf die „Knotentöne“, die von Chopins Hand in dem erwähnten Exemplar des *Wohltemperierten Klaviers* markiert wurden, schreibt K. Bilica: „Ähnlich ist es mit Chopins Hervorhebung im *Prélude Cis-Dur* (Nr. 3). Wie treffend hat der Komponist dort (T. 63–75) die Knotentöne des Werks herausgefunden, die den Beginn der Viertakt-Einheiten darstellen. In anderen Fragmenten war Chopins analytisches Mikroskop noch schärfer eingestellt – auf Zweitakt-Einheiten (vom Takt 97 bis Ende) und sogar Eintakt-Einheiten (T. 77–80). Ihr Ziel ist es, das ‚Skelett‘ des Werks zu zeigen. Diese Methode zeigt, wie stark die Musik von Bach in der musikalischen Tradition, im Kontrapunkt der Renaissance verankert ist.¹⁷²

Ich bin mir meiner Verantwortung bewusst, wenn ich den Begriff ‚Flimmerfiguren‘ einführe, den ich dem Wortschatz der visuellen Erfahrung entnommen habe. Die Natur der Phänomene, die vom Sehvermögen wahrgenommen werden, ist natürlich anders als die der Phänomene, die vom Gehör wahrgenommen werden; subjektiv empfinden wir aber Parallelen und Ähnlichkeiten. [...] ‚Flimmern‘ hingegen bedeutet im visuellen Sinn: ‚in ungleichmäßigem oder gebrochenem Leuchten, Glänzen, Glitzern, Schillern, Funkeln, kurz Aufleuchten sich schnell im Blickfeld bewegen.¹⁷³ [...] In Chopins Musik wimmelt es übrigens – ähnlich wie bei

171 K. Bilica, *Figury migotliwe*, S. 276, 278.

172 K. Bilica, *Bach*, S. 38.

173 K. Bilica, *Figury migotliwe*, S. 278 f.; ders., *Flimmerfiguren bei Johann Sebastian Bach*, in: *Musica Baltica*, red. v. D. Szlagowska, Gdańsk 2004.

Bach – geradezu von Flimmerfiguren. Vielleicht würde es sich lohnen, einmal darüber zu schreiben?¹⁷⁴

Die im fünften Kapitel dargestellten Intonationen im Finale, die als Melodienreflexe gehört und wahrgenommen werden, scheinen solche ‚Flimmerfiguren‘ zu sein.

174 K. Bilica, *Bach*, S. 38.

Schlusswort

Die Spannung der Musik im metaphysischen Sinn ist die zwischen Geist und Materie. Es gibt eine geheimnisvolle Wirklichkeit: den Künstler und den dessen Bericht entgegennehmenden Empfänger mit seiner eigenen Vorstellungskraft und Empfindsamkeit. In diesem Dreieck kann das Mysterium geboren werden, das sich Kunst nennt.

Der neue Blick auf den Notentext des Finales hat zahlreiche Assoziationen und Fragen hervorgerufen. Die wichtigsten sind:

- Wie sind die variablen Intonationsreflexe in diesem Satz der Sonate zu verstehen und auszuführen?
- Soll man versuchen, diese Erscheinung zu verbalisieren und zu beschreiben?

Diese Dilemmata mögen dem Leser naiv, vielleicht sogar lächerlich erscheinen, nicht aber dem Interpreten. Musikalische Kohärenz und Logik verlangen geradezu im Prozess der Interpretation nach Begründung und Erklärung. Ich meine, dass jeder verbal formulierte oder niedergeschriebene Gedanke von Natur aus seine Logik besitzt, sonst wäre es nur Gestammel. Die Kunst dagegen lässt sich „auf den Kopf stellen“. Und auch das kann großartig sein.

Wenn ich von Reflexen spreche, assoziiere ich sie am ehesten mit Malerei, mit dem Spiel des Lichts auf einer Bildoberfläche. Solche Reflexe sind im Finale die Intonationen. In diesem Kontext „lebt“ die äußere Struktur (Aufzeichnung) im Verhältnis zur inneren Struktur (Interpretation der Aufzeichnung) in der musikalischen Darbietung je nachdem, wie sie beleuchtet wird. Dasselbe lässt sich auch über die Interpretation von Musik sagen.

Hat der Interpret den Willen und die Vorstellungskraft des Gehörs, eine offene Form des Finales aufzubauen, wird ihm die Mühe, die er für seine Interpretation auf vielfältige Weise aufwendet, durch „Verweilen“ in einem polydimensionalen Raum vergütet. Für den Interpreten kann das eine weitere interessante Erfahrung mit dem räumlichen Hören von Musik sein.

Erwähnenswert ist, dass in der visuellen Wahrnehmung das Binokularsehen auch als cyberoptisches Sehen bezeichnet wird. „Es stellt sich heraus, dass die Erfahrung der Wahrnehmung der dreidimensionalen Tiefe ein faszinierendes Erlebnis ist. In stereoskopischen Bildern ist das verborgene Bild in den sich wiederholenden Motiven kodiert. Ein Auge blickt auf einen Bildpunkt in einem der Motive, während das zweite einen identischen Punkt im benachbarten Motiv beobachtet. Wir müssen den Blick in dieser Position lang genug fixieren, damit unser Gehirn die in der oft recht abstrakten Anordnung der Punkte kodierte dreidimensionale Information ablesen kann.“¹⁷⁵

In der Natur sehen wir das Licht, das Farbe und Form enthüllt, und wir erkennen auch den Schatten – die alles verschluckende Finsternis. Daraus entsteht ein bestimmter Zustand, der eine Stimmung in uns erweckt. Helligkeit und Dunkelheit sind in der Musik nicht zu vernehmen. Aber können wir nicht Hell und Dunkel im Phänomen der Klangverbindungen hören? Das ist möglich. Es ist eine innere Gestimmtheit. Der Interpret überträgt einen bestimmten Zustand, den der Komponist aufgezeichnet hat. Und so wie wir in der Natur ein weites Spektrum der Intensität von Licht und Schatten und dadurch den Sättigungsgrad von Farben und Konturen sehen, hören wir in der Musik den Grad der Intensität pulsierender Intervallbezüge.

Licht, Helle, Offenheit.

Schatten, Finsternis, Verslossenheit.

Ich sehe eine Ähnlichkeit in unähnlichen Erscheinungen. Metaphorisch gesprochen, lässt sich im Finale von Chopins *b-Moll Sonate* erkennen, wie Hell und Dunkel mit den Intonationen der Melodie eine Verbindung eingehen. Das Finale ist nicht als selbstständiges Werk entstanden. Die in ihm pulsierenden Intonationen stehen in einer starken Verbindung mit der

175 L. P. Matela, *Wyższe stopnie poznawania poprzez wzrok. Trójwymiarowe medytacje (Die höheren Stufen der Erkenntnis durch das Sehvermögen. Dreidimensionale Meditationen)*, Białystok 1998, S. 9.

Vergangenheit, indem sie einen Code des Gedächtnisses erschaffen. Chopins Intuition berührt das Geheimnis dessen, was nach dem Tode folgt, gebannt in kurze 1 Minute und 50 Sekunden.

Bleiben wir auf der Ebene der Metaphern: Vielleicht hat Chopins Idee einen Bezug zu einem Grundsatz, den der französische Astronom, Physiker, Mathematiker und Philosoph Pierre Louis Moreau de Maupertuis formuliert hat: das Prinzip der kleinsten Wirkung, ein Beispiel für einen teleologischen Ansatz. Es führt zur Beschreibung des Verhaltens eines Systems, das in einem Moment t ausschließlich von seinem Verhalten in früheren Momenten abhängt, und zwar nur für infinitesimal kurze Zeitperioden dt .¹⁷⁶

Zum Abschluss kehre ich zu einer Äußerung des russischen Pianisten und Klavierlehrers Victor K. Merzhanov über Chopins *b-Moll Sonate* zurück: „Das Erscheinen dieses Werks war eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Kultur, der Wissenschaft vom Menschen.“¹⁷⁷

Der deutsche Komponist und Musikkritiker Robert Schumann hat den berühmten Satz über Chopin gesagt: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie.“ Und weiter schrieb er, das Finale der *b-Moll-Sonate* sei „keine Musik“. Dennoch erkannte er in ihm eine Spur der rätselhaften Macht des Geistes: „Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudlosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhören – aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht.“¹⁷⁸

Unter dem Aspekt des chiffrierten Gedächtniscodes verstehe ich die Intonationen als ihre Wiedergeburt. Die Synthese aller Themen des ersten, zweiten und dritten Satzes der Sonate im Finale nach dem Trauermarsch erkenne ich als Lichtreflexe, als Aufleuchten von Chopins Optimismus.

Ein neuer Blick auf den Notentext setzt nicht enden wollende Assoziationen in Gang. Die mir bekannten pianistischen Interpretationen des Finales strahlen eine ungewöhnliche Energie aus, die durch einen dynamischen,

176 Pierre Louis Moreau de Maupertuis, *Essay de Cosmologie par M' de Maupertuis, Le principe de moindre action*. Leide 1751, MDCCLI S. 21.

177 Victor K. Merzhanov, *Музыка должна разговаривать, Muzyka dalžna razgavarivat, (Die Musik soll sprechen)*, Moskovskaja Konservatorija, Moskva 2008, S. 24.

178 R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, zit. nach: <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr095.html> (Zugriff: 07. 08. 2016).

wellenförmigen Verlauf der Töne in fließendem Rhythmus ausgelöst oder freigesetzt wird. Die Art der Energie der Musik des Finales regt zum Vergleich mit dem Phänomen des Klangspektrums in der zeit-genössischen Musik an, einer Erfahrung von Klängen als Summe elementarer Bestandteile (Töne) eines Spektrums, das sich als Diagramm darstellen lässt. „Wir unterscheiden zwei Hauptarten des Klangspektrums – ein *Band-spektrum* mit deutlich ausgegliederten Tonbestandteilen, charakteristisch für verschiedene Arten von Mehrtönen und ein *kontinuierliches Spektrum*, wie es für Rauschen charakteristisch ist und dessen elementare Bestandteile sich nicht ausgliedern lassen, sondern in einem bestimmten Frequenzbereich enthalten sind. In der Praxis begegnen wir oft Klängen mit einem *Mischspektrum*, in dem sich der lineare und der kontinuierliche Bereich überschneiden.“¹⁷⁹ Komponisten betrachten diese Erscheinung als Resultat der eigenen Intuition.

Dieses Phänomen des Klangspektrums lässt sich für das Verständnis von Chopins Finale nutzen. Die Intonationen, die klangliche Folgen bilden, bestehen vor dem Hintergrund mit ihnen nicht verbundener Töne. Hier lässt sich das Entstehen eines Mischspektrums vermuten, also das Überlagern eines Bandspektrums mit deutlichen Tönen auf ein kontinuierliches Spektrum, das eine Art Rauschen ist.

M. Tomaszewski schreibt über die Musik des Finales: „Wir haben vor uns ein Wogen der musikalischen Materie – entgleitend und zum Ausgangspunkt zurückkehrend – deren Aufgabe es ist, die Fülle des chromatischen Universums des Klaviers auszuschöpfen.“¹⁸⁰ Bezug nehmend auf diese Aussage versuche ich meine persönliche Erfahrung der aus den drei ersten Sätzen der *b-Moll Sonate* strömenden, im Finale kondensierten Energie mittels einer aus der Physik entlehnten Beschreibung eines Klangphänomens auszudrücken: das Emissionsspektrum oder spektroskopisches Spektrum. „Das ist das registrierte Bild der in einzelne Frequenzen, Wellenlängen und Energie zerlegten Strahlung. Ein Spektrum, das infolge der Emission der Strahlung durch die analysierte Materie oder infolge des Kontakts mit ihr (indem es sie durchdrang oder reflektiert wurde) entstanden ist, kann eine Reihe wichtiger Informationen über den untersuchten Stoff liefern. Das Emissionsspektrum, also das Spektrum des durch den betreffenden Stoff emittierten Lichts, kann die Form heller,

179 Artikel *Widmo dźwięku (Klangspektrum)*, in: *Mała Encyklopedia muzyki (Kleine Musikenzyklopädie)*, Warszawa 1981, S. 1059.

180 M. Tomaszewski, *Cykl audycji*.

bunter Streifen, farbiger Bänder oder eines Systems von ineinander übergehenden Farben haben.“¹⁸¹

Bei der Vertiefung von Analogien zwischen Phänomenen der Physik und der Musik des Finales empfinde ich dessen Notentext als gebündelte, kondensierte schöpferische Energie. Der Interpret, der diese Botschaft des Finales empfängt und entziffert, „emittiert“ solche Energie. Im Finale sind die Tonpunkte, Boris W. Assafjew „Knoten“, „Zentren“ oder „Stütztöne“ der Intonation, gewissermaßen Impulse, „elektrische“ Signale im Gesamtverlauf des Werks. Diese pulsierende Transformation ist ein Ergebnis der Verwandlung der früher vernommenen ursprünglichen Elemente des Werks.

Diese Art der Tontransformation ist auch mit der Spektralmusik verbunden, die in Frankreich in den 1970er Jahren von Gérard Grisey und Tristan Murail geschaffen wurde. Beide waren Schüler von Olivier Messiaen (einem Synästheten, der beim Hören der Töne Farben sah). Die Entstehung des Spektralismus wurde inspiriert unter anderem durch die Musik von Debussy, Varèse, Messiaen, die sonoristische Musik, die auch das Ergebnis der elektronischen Generierung eines Klangspektrums ist, in der das formbildende Element der Klang selbst ist. In Anlehnung an die Worte Debussys, der in der Musik eine geheime Naturmathematik erblickte, „verantwortlich für die Bewegung der Gewässer, das Spiel der durch den launischen Wind beschriebenen Krümmungen“¹⁸², könnte man vielleicht die Unbekannte des Finales in eine Fourier-Analyse (Fourier-Spektrum)¹⁸³ einschreiben, die eine mathematische Auffassung der „Übersetzung“ der Zeit in Pulsation ist.

Die sich aus der Analyse des Finales in Kontext des Gesamtaufbaus der Sonate ergebende Grundidee dieser Arbeit – die von Chopin zum Erklingen gebrachte transzendente Idee von Leben, Tod und Wiedergeburt – impliziert weitreichende Assoziationen. In diesem Zusammenhang seien abschließend die Worte Schopenhauers über das Wesen der Kunst zitiert: „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im

181 Artikel *Widmo optyczne (Optisches Spektrum)*, in: *Nowa Encyklopedia Powszechna (Neue Allgemeine Enzyklopädie)*, Bd. 6, Warszawa 1996, S. 728.

182 L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, S. 63.

183 Artikel *Przekształcenie Fouriera (Fourier-Transformation)*, in: *Encyklopedia PWN (Enzyklopädie des Polnischen Wissenschaftsverlags PWN)*, Bd. 1, Warszawa 1999, S. 649.

Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen¹⁸⁴, während „die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge gibt“¹⁸⁵.

Das erschöpft nun keineswegs alle im Finale versteckten Bedeutungen, die stets geheimnisvoll und vielfältig bleiben und sich nicht durch Symbole oder Metaphern bestimmen lassen. Der geistige Raum von Chopins Schaffen existiert als eine für die Gedanken, Intuition und Interpretation offene Sphäre, welche die Grenzen der Erkenntnis der unendlichen Wirkung von Musik verschiebt.

184 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2. Altenmünster 2009, S. 318.

185 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1. Altenmünster 2009, S. 225.

Verzeichnis der Quellen der Notenbeispiele

Beispiel 1

H. Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin 1922, S. 232–233.

Beispiel 2

H. Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin 1922, S. 242–243.

Beispiel 3

L. Bronarski, *Harmonika Chopina (Chopins Harmonik)*, Warszawa 1935, S. 359.

Beispiel 4

L. Bronarski, *Harmonika Chopina (Chopins Harmonik)*, Warszawa 1935, S. 358.

Beispiel 5

L. Bronarski, *Harmonika Chopina (Chopins Harmonik)*, Warszawa 1935.

Beispiel 6

J. Chomiński, *Sonaty Chopina (Die Sonaten Chopins)*, PWM, Kraków 1978, S. 164.

Beispiel 7

T. Marek, *Czy „Sonata b-Moll“ op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 37.

Beispiel 8

T. Marek, *Czy „Sonata b-Moll“ op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 27.

Beispiel 9

T. Marek, *Czy „Sonata b-Moll“ op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 28.

Beispiel 10

T. Marek, *Czy „Sonata b-Moll“ op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 31.

Beispiel 11

T. Marek, *Czy „Sonata b-moll“ op. 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 31.

Beispiel 12

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 228.

Beispiel 13

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 229.

Beispiel 14

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 230.

Beispiel 15

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 220.

Beispiel 16

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 222.

Beispiel 17

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 220.

Beispiel 18

J. Cholopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-moll“ op. 35 (Über die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35)*, Übers. v. Olga Andrzejewska, *Rocznik Chopinowski Nr 19*, S. 222.

Beispiel 19

W. Nowik, *Chopinowski idiom sonatowy (Chopins Sonatenidiom)*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1998, S. 177.

Beispiel 20

M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina (Chromatik und Tonalität in der Musik Chopins)*, PWM, Kraków 1991, S. 91.

Beispiel 21

M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina (Chromatik und Tonalität in der Musik Chopins)*, PWM, Kraków 1991, S. 148.

Beispiel 22–162

F. Chopin, *Dziela wszystkie. Sonaty (Gesammelte Werke. Sonaten)*; Hrg. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, 4. Aufl., PWM, Kraków 2009.

Literaturverzeichnis

- Assafjew Boris Wladimirowitsch (Асафьев Борис Владимирович), *Die musikalische Form als Prozess. Intonation* (Музыкальная форма как процесс. Интонация./Muzykalnaja forma kak process. Intonacija), Gosudarstvennoje Muzykalnoje Izdatelstwo, Moskwa-Leningrad 1947
- Bach Johann Sebastian *Vingt-Quatre Préludes et Fugues (Le Clavier bien tempéré, Livre I). Annoté par Frédéric Chopin*, komm. v. J. J. Eigeldinger, Paris 2010
- Belsa Igor Fiodorowicz, *Fryderyk Franciszek Chopin*, übers. Jadwiga Ilnicka, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1980
- Bilica Krzysztof, *Bach... Chopin... Eigeldinger...*, in: *Ruch Muzyczny* Nr 19, Warszawa 2010. S.36-38.
- Bilica Krzysztof, *Figury migotliwe. Zarys teorii (Flimmerfiguren. Abriss einer Theorie)*, in: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej (Zu den Kategorien Nationalität, Multikulturalität und Universalität in der Musik)*, hrsg. von Alicja Matracka-Kościelny, ZKP, Warszawa–Podkowa Leśna 2002, S. 273–284
- Bilica Krzysztof, *Flimmerfiguren bei Johann Sebastian Bach*, in: *Musica Baltica*, hrsg. v. Danuta Szlagowska, Gdańsk 2004
- Bolzano Bernard, *Paradoksy nieskończoności (Paradoxien des Unendlichen)*, übers. v. Łucja Pakalska, PWN, Warszawa 1966.
- Bronarski Ludwik, *Harmonika Chopina (Chopins Harmonik)*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1935
- Cholopow Jurij Nikolajewitsch (Холопов Юрий Николаевич), *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka „Finału Sonaty b-Moll“ op. 35 (Über*

- die Prinzipien der Kompositionen Chopins: das Rätsel des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35*), übers. v. Olga Andrzejewska, in *Rocznik Chopinowski Nr 19* (1987), S. 171–226
- Chomiński Józef, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina (Die Meisterschaft von Chopins Kompositionen)*, in: *Rocznik Chopinowski 1* (1956), S. 171–226
- Chomiński Józef, *Sonaty Chopina (Die Sonaten Chopins)*, PWM, Kraków 1978
- Chopinospira. Współcześni kompozytorzy o Chopinie (Chopinospira. Komponisten der Gegenwart über Chopin)*, red. v. Krzysztof Droba, Warszawa 2009
- Cortot Alfred, *Chopin Sonate opus 35 pour piano* [komentarz do edycji nutowej] (*Chopin Klaviersonate opus 35* [Kommentar zur Notenedition]), Milano 1997
- Cortot Alfred, *Die Kunst des Klavierspiels (O фортепианном искусстве / O fortepiannom iskustwie)*, hrsg., übers., eingeleitet und kommentiert v. K. Ch. Adžemova, Klassika-XXI, Moskva 2005
- Delacroix Eugène, *Dnevnik (Tagebuch)*, Bd. 1, übers. v. T. M. Pachopova, Izdatelstvo Akademii Chudožestv SSSR, Moskva 1961
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Chopin w oczach swoich uczniów (Chopin in den Augen seiner Schüler)*, übers. v. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej (Fryderyk Chopin. Skizzen zur Methode des Klavierspiels)*, übers. v. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995
- Ekier Jan, *Koncepcja edytorska Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina (Die editorische Konzeption der Nationalausgabe der Werke Fryderyk Chopins)*, in: *Dzieła Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (Chopins Werke als Quelle interpretatorischer Inspirationen)*. Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej, red. v. Mieczysława Demska-Trębacz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999, S. 50–75

- Feinberg Samuel Jewgenjewitsch (Самуил Евгеньевич Фейнберг), *Pianismus als Kunst (Пианизм как искусство / Pianizm jak iskusstvo)*, Muzyka, Moskwa 1969
- Gołąb Maciej, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina (Chromatik und Tonalität in der Musik Chopins)*, PWM, Kraków 1991
- Grudziński Antoni, *Fryderyk Chopin. Przewodnik po życiu i twórczości (Fryderyk Chopin. Ein Führer durch Leben und Werk)*, Musica Iagellonica, Kraków 2008
- Hedley Arthur, *Chopin*, Übers. A. Opęchowska, eingel. u. hrsg. v. Bronisław Edward Sydow, Łódź 1949
- Horowitz Joseph, *Claudio Arrau. Leben mit der Musik*, Bern-München 1984
- Huneker James, *Chopin. Człowiek i artysta (Chopin. Mensch und Künstler)*, übers. v. Jerzy Bandrowski, Wydawnictwo Polskie, Lwów-Poznań 1922
- Jachimecki Zdzisław, *Chopin. Rys życia i twórczości (Chopin. Leben und Werk im Aufriss)*, Instytut Wydawniczy „Sztuka”, Warszawa 1949
- Jachimecki Zdzisław, *Fryderyk Chopin. Wybór listów (Fryderyk Chopin. Auswahl der Briefe)*, Ossolineum, Wrocław 2004
- Jasiński Andrzej, Kubień-Uszokowa Maria, *Problemy dydaktyki fortepianowej (Probleme der Klavierdidaktik)*, Akademia Muzyczna, Katowice 1999
- Kamiński Paweł, *Tekst nutowy jako instrukcja i inspiracja dla pianisty. O odczytywaniu notacji muzycznej (Der Notentext als Instruktion und Inspiration für den Pianisten. Über die Entzifferung der musikalischen Notenschrift)*, in: *O pracy pianisty (Über die Arbeit des Pianisten)*. Materiał z Sesji Naukowo-Dydaktycznej, hrsg. v. Małgorzata Chmurzyńska, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2004, S. 32–57
- Kobyłańska Krystyna, *Rękopisy utworów Chopina (Die Autographe der Werke Chopins)*, Katalog, *Manuscripts of Chopin's Works: catalogue*, vol. 2, PWM, Kraków 1977
- Koczalski Raul, *Fryderyk Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Tischer und Jagenberg, Köln-Bayenthal 1936

- Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie (Polnische Komponisten über Fryderyk Chopin)*, hrsg. v. Mieczysław Tomaszewski, PWM, Kraków 1980
- Korespondencja Fryderyka Chopina (Die Korrespondenz Fryderyk Chopins)*, bearb. v. Bronisław Edward Sydow, PIW, Warszawa 1955
- Kuźmicki Andrzej, *Symbolika jaźni (Die Symbolik des Selbsts)*, Mandala, Warszawa 2008
- Leichtentritt Hugo, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin 1922
- Lissa Zofia, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina (Studien zum Werk Fryderyk Chopins)*, PWM, Kraków 1970
- Liszt Franz, *Fryderyk Chopin*, übers. v. Maria Traczewska, PWM, Kraków 1960
- Marek Tadeusz, *Czy „Sonata b-Moll“ op 35 Chopina jest cykliczna i programowa (Ist Chopins b-Moll Sonate op. 35 zyklisch und programmatisch?)*, in: *Muzyka* 1953, Nr. 1–2, S. 25–37
- Merzhanov Victor Karpovich (Мержанов Виктор Карпович), *Die Musik soll sprechen (Музыка должна разговаривать / Muzyka dolżna razgavarivat)*, Moskovskaja Konservatorija, Moskva 2008
- Merzhanov Victor Karpovich (Мержанов Виктор Карпович) *Un Cort assai sur l'interprétation de la „Sonate en si bémol mineur“ de Chopin*, in: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, Bd. 2, hrsg. v. Irena Poniatowska, Musica Iagellonica, Kraków 2003, S. 177–179
- Mitchell Mark und Allan Evans, *Moriz Rosenthal in Word and Music*, Indiana University Press, Bloomington 2006
- Neumann, Friedrich, *Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus in zwei Bänden*, Paul Kaltschmid, Wien 1959
- Nowik Wojciech, *Chopinowski idiom sonatowy (Chopins Sonatenidiom)*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1998
- Nowik Wojciech, *„Lamentatio lugubris in modo artis“ – Forma poetyckiego przesłania „Marsza żałobnego“ i „Finale Sonaty b-Moll“ op. 35 Fryderyka Chopina („Lamentatio lugubris in modo artis“ – Die Form der poetischen Botschaft des „Trauermarsches“ und des „Finales der b-Moll Sonate“ op. 35 von Fryderyk Chopin*, in: *Dzielo*

- Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (Chopins Werk als Quelle interpretatorischer Inspirationen)*. Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej, hrsg. v. Mieczysława Demska-Trębacz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999, S. 251–273
- Opieński Henryk, *Chopin*, H. Altenberg, Lwów 1909
- Opieński Henryk, *Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna (Chopins Sonaten, ihre Bewertung und ihr konstruktiver Wert)*, in: *Kwartalnik Muzyczny* 1982, Nr. 1, S. 59–72
- Pociej Bohdan, *Chopin i Bach – uwagi o substancjalnej koncepcji formy (Chopin und Bach – Anmerkungen über die substanzielle Konzeption der Form)*, in: *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (Chopins Werk als Quelle interpretatorischer Inspirationen)*. Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej, hrsg. v. Mieczysława Demska-Trębacz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999, S. 251–273
- Polony Leszek, *Tryptyk hermeneutyczny* (t. 1: *Hermeneutyka i muzyka*, t. 2: *Czas opowieści muzycznej*, t. 3: *Przestrzeń i muzyka (Hermeneutisches Triptychon*, Bd. 1: *Hermeneutik und Musik*, Bd. 2: *Die Zeit der musikalischen Erzählung*, Bd. 3: *Raum und Musik*), Akademia Muzyczna, Kraków 2003–2004, 2007
- Pozniak Bronislaw von, *Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Werke Chopins*, Mitteldeutscher Verlag, Leipzig 1949
- Riemann Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Max Seiffert, Berlin–Stuttgart 1900
- Rubinstein Anton Grigorjewitsch (Рубинштейн Антон Григорьевич), *Die Musik und ihre Vertreter (Музыка и её представители /Muzyka i jejo predstaviteli)*, Sojuz Chudožnikov, Sankt Petersburg 2005
- Sand George, *Impressions et souvenirs (Impressionen und Souvenirs)*, Calmann-Levy, Paris 1873
- Schopenhauer Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1,2. Altenmünster 2009.
- Schumann Otto, *Handbuch der Klaviermusik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979

- Sielużycki Czesław, *Prace Chopinowskie rzeźbiarza Jean-Baptiste-Auguste Clésingera. Studium dokumentacyjne i porównawcze (Die Chopin-Arbeiten des Bildhauers Jean-Baptiste-Auguste Clésinger)*, in: *Rocznik Chopinowski* 16 (1984), S. 119–151
- Smendzianka Regina, *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi (Wie soll man Chopin spielen – Versuch einer Antwort)*, Międzynarodowa Fundacja im. F. Chopina, Warszawa 2000
- Stróżewski Władysław, *Wokół piękna. Szkice z estetyki (Um die Schönheit. Skizzen zur Ästhetik)*, Universitas, Kraków 2002
- Šzopen v kvadracie (*Chopin im Quadrat*), hrsg. v. Olga Jemcova, Moskva 2008
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek – Dzieło – Rezonans (Chopin. Mensch – Werk – Resonanz)*, Podsiadlnik-Raniowski i Spółka, Poznań 1998
- Tomaszewski Mieczysław, *Cykl audycji Fryderyka Chopina dzieła wszystkie (Sendereihe Alle Werke Fryderyk Chopins)*, Polskie Radio II 2009 (<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/92>; abgerufen am 25. März 2010)
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana (Chopins Musik aufs Neue entziffert)*, Akademia Muzyczna, Kraków 2010
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych (Musik auf der Suche nach verborgenen und verlorenen Werten)*, in: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku (Die Geistigkeit Mittel- und Osteuropas in der Musik des späten 20. Jahrhunderts)*, hrsg. v. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Akademia Muzyczna, Kraków 2004, S. 31–39
- Tuchowski Andrzej, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina (Die strukturelle Integration im Lichte der Verwandlungen des Chopin'schen Stils)*, Musica Iagellonica, Kraków 1996
- Węcowski Jan, *Życie religijne Chopina (Chopins Religiosität)*, in: *Życie Muzyczne* 2005, Nr. 7–8, S. 38–41
- Wierzyński Kazimierz, *Życie Chopina (Chopins Leben)*, KAW, Białystok 1990

- Wójcik-Keuprulian Bronisława, *Melodyka Chopina (Chopins Melodik)*, K. S. Jakubowski, Lwów 1930
- Zenkin Konstantin Wladimirowitsch (Зенкин Константин Владимирович), *Jevropejskaja Muzyka XIX veka (Die europäische Musik des 19. Jahrhunderts)*, Kompozitor, Moskva 2008
- Sielużycki Czesław, *Chopin. Geniusz cierpiący (Chopin. Das leidende Genie)*, Aula, Podkowa Leśna 1999
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Chopin. Życie i droga twórcza (Chopin. Leben und Schaffensweg)*, PWM, Kraków 1993

Index

A

Adshemow, Konstantin Christoforowitsch 65

Alkan, Charles-Valentin 167

Arrau, Claudio 11, 56, 191

Assafjew, Boris Wladimirowitsch 5, 12, 77ff., 176, 183, 189

B

Bach, Johann Sebastian 12, 17, 19, 23, 30ff., 41f., 52, 56, 58, 63, 71, 80f., 108, 125, 127, 143, 166f., 174ff., 180, 189, 193, 207

Bandrowski, Jerzy 18, 64, 191

Beethoven, Ludwig van 17, 23f., 29, 58, 167f., 193

Belsa, Igor Fiodorowitsch 26, 189

Berlioz, Hector 78, 168

Bilica, Krzysztof 175ff., 189

Bizet, Georges 78

Bolzano, Bernard 161, 189

Brahms, Johannes 78

Bronarski, Ludwik 16, 23ff., 27, 43, 160, 164, 185, 187, 189

Bujarski, Zbigniew 58

C

Chazaren, Pauline 174f.

Cherubini, Luigi 12, 173

Cholopow, Jurij Nikolajewitsch 16, 34ff., 65, 185ff., 189

Chomiński, Józef 16, 27ff., 65, 164, 185, 190

Clésinger, Jean-Baptiste-Auguste 34, 72, 194

Clésinger, Solange 34, 72, 194

Cortot, Alfred 11, 53, 65, 160, 164, 190

Coste, Jacques 71

Czartoryska, Marcelina 63

D

Debussy, Claude 58, 183

Delacroix, Eugene 12, 162, 164, 167ff., 173, 190

Droba, Krzysztof 59, 159, 190, 194

Działyńska, Cecylia 63

E

Eigeldinger, Jean-Jacques 63, 75, 168f., 174f., 189f.

Einstein, Alfred 34

Ekier, Jan 48, 56f., 190

Elsner, Józef 173

Evans, Allan 58, 192

F

Feinberg, Samuel Jewgenjewitsch 11, 48, 55, 159, 191

Fontana, Julian 34, 49, 63, 70, 160

Fourier, Jean Baptiste 183

Franck, César 23, 31

G

Glinka, Michail Iwanowitsch 78

Gołąb, Maciej 17, 43ff., 164, 187, 191

Golubowskaja, Nadezhda Josipowna 68

Grieg, Edvard 78

Grisey, Gérard 183

Grudziński, Antoni 64, 191

Grzymała, Wojciech 167

H

Haydn, Joseph 167

Hedley, Arthur 26, 191

Horowitz, Joseph 56, 191

Huneker, James 18, 34, 64, 191, 205

I

Ilnicka, Jadwiga 26, 189

Indy, Vincent d' 34

J

Jachimecki, Zdzisław 22f., 31, 191

James, Henry 18, 191, 205

Jasiński, Andrzej 48, 59, 83, 161, 191

Jemcova, Olga 194

Jung, Carl Gustav 70, 174

K

Kaiser, Joachim 64

Kamiński, Paweł 48, 59f., 191

Kastner, Johann 12, 173

Kirnberger, Johann Philipp 173

Kleczyński, Jan 17, 44

Kobyłańska, Krystyna 163, 191

Koczalski, Raul 11, 47, 50, 54, 191

Konopacki, Jan 33

Kuźmicki, Andrzej 192

L

Leichtentritt, Hugo 15, 18ff., 27, 30, 160, 164, 185, 192

Lissa, Zofia 13, 29ff., 48, 80, 82, 164, 192

Liszt, Franz 23, 31, 50, 54f., 67, 78, 174, 192, 207

M

Malecka, Teresa 159, 194

Marek, Tadeusz 4, 16, 31ff., 185f., 192

Matela, Leszek Patryk 180

Meduschewskij, Wjatscheslaw
Wjatscheslawowitsch 9

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 78

Merzhanov, Victor Карпович /Виктор
Карпович Мержанов/ 1, 7f., 11f., 48, 57,
65f., 68ff., 181, 192

Messiaen, Olivier 183

Mitchell, Mark 58, 192

Moreau de Maupertuis, Pierre-Louis 181

Moscheles, Ignaz 49

Mozart, Wolfgang Amadeus 58, 167f.

Murail, Tristan 183

N

Neitzel, Otto 50
Neumann, Friedrich 161f., 192
Niecks, Friedrich 34
Niewiadomski, Stanisław 51
Nilsen, Wladimir Wladimirowitsch 68
Nowik, Wojciech 16, 42f., 114, 164, 187, 192

P

Pachopova, T. M. 162, 190
Paderewski, Ignacy Jan 52, 187
Pakalska, Łucja 189
Pociej, Bohdan 17, 41f., 165f., 193
Polony, Leszek 162, 183, 193
Poniatowska, Irena 66, 192
Pozniak, Bronislaw von 11, 51f., 193

R

Ravel, Maurice 58
Riemann, Hugo 17, 24, 30, 193
Rosen, Charles 58, 192
Rosenthal, Moriz 58, 192
Rubinstein, Anton Grigorjewitsch 7, 40, 50, 66, 193
Rubinstein, Artur 54f.

S

Sand, George 12, 80, 82, 168f., 193, 206
Schopenhauer, Arthur 183f
Schönberg, Arnold 19
Schubert, Franz 78, 202
Schumann, Otto 26f., 193

Schumann, Robert 7, 18, 31, 34, 40, 49, 51f., 66, 78, 181
Sielużycki, Czesław 71f., 193f.
Skowron, Zbigniew 63, 168, 190
Smendzianka, Regina 57f., 194
Sofronizki, Wladimir Wladimirowitsch 12, 56
Stróżewski, Władysław 72f., 194
Szlągowska, Danuta 176, 189
Szwajgier, Krzysztof 159, 194
Szymanowski, Karol 54

T

Tomaszewski, Mieczysław 16, 34f., 51, 64f., 159, 169, 172f., 182, 192, 194, 206, 208
Tschaikowskij, Piotr Iljitsch 78
Tuchowski, Andrzej 45, 194

V

Varèse, Edgard Victor Achille Charles 183
Verdi, Giuseppe 8, 16, 78, 119, 121, 168

W

Wagner, Ryszard 78
Weber, Carl Maria 78
Węcowski, Jan 73, 194
Wierzyński, Kazimierz 55, 194
Witwicki, Stefan 144, 207

Wójcik-Keuprulian, Bronisława 16, 23, 195

Z

Zenkin, Konstantin Wladimirowitsch 12, 16, 48, 61f., 164, 195
Zieliński, Tadeusz Andrzej 64, 19

Beschreibung der Werke auf der beigelegten CD

FRYDERYK CHOPIN

Ballade g-Moll op. 23

In der Musik des 19. Jahrhunderts tauchten Gattungen auf, die ihre ersten Quellen in der Literatur haben: Balladen und Romanzen, Rhapsodien, Novelletten und Legenden. Die Ballade, die von ungeheuren Begebenheiten erzählt, vereinigte in sich das epische, lyrische und dramatische Element. Der Schöpfer der ersten bedeutenden Kunstlieder mit Balladencharakter war Franz Schubert (*Der Erlkönig*).

Chopins 1836 erschienene *Ballade g-Moll* ist die erste solchermaßen betitelte Instrumentalkomposition und weist die genannten drei Genremerkmale auf. Das einleitende *Largo* klingt wie die Ankündigung einer Erzählung. Das anschließende Hauptthema entspricht in seiner fließenden, melodischen, im ernst-besinnlichen Ton gehaltenen Narration dem ruhigen Fluss der menschlichen Sprache. Im weiteren Verlauf der Erzählung kehrt dieses Thema vor dem Hintergrund einer dynamischen Entwicklung der musikalischen Handlung, im Reichtum der sich entfaltenden und zur Kulmination führenden Motive, immer wieder, jeweils verändert nach dem Kontext des gerade Vergangenen oder gleich Folgenden. In ein *Presto con fuoco* übergehend führt es dem dramatischen Finale zu. In ihrem gesamten Verlauf überrascht die Ballade den Hörer durch ihren Kontrastreichtum – sowohl in der Sphäre von Melodik und Harmonie als auch in ihrer Dynamik und Agogik –, der die Atmosphäre des Geheimnisvollen dieser musikalischen Erzählung hervorbringt.

Mazurken op. 30

Chopins Mazurken gehören zu den wichtigsten künstlerischen Stilisierungen von Werken auf der Grundlage des Mazurka-Rhythmus in der Geschichte der polnischen Musik. Dieser Rhythmus ist kennzeichnend für die polnischen Nationaltänze Mazur, Kujawiak und Oberek.

Der **Mazur** verdankt seinen Namen der Landschaft Masowien. Er ist vital und sprunghaft, ausgeführt in schnellem Tempo im 3/4- oder 6/8-Takt, reich ausgeschmückt mit Fersenschlägen, Sprüngen und Kniefällen. Auch patriotische, ritterliche Eigenschaften, geradezu die Versinnbildlichung des polnischen Nationalcharakters, wurden ihm zugeschrieben.

Auch der **Kujawiak** leitet seinen Namen von seiner Herkunftsregion Kujawien ab. Er ist langsamer, im 3/4-Takt gehalten, mit einem *Rubato*, das auch im Charakter des Tanzes sichtbar ist, der viel Improvisation, Stampfschritte und Gestikulation enthält. Ohne den Reigen zu unterbrechen, sangen die Tänzer den Musikern die Melodie eines Obereks zu, den sie hören wollen, worauf ein Ruf folgte, auf den hin die Tänzer die Richtung wechselten und unter der Bezeichnung Masur ein Obertas begann. Ethnologische Untersuchungen, die in den Jahren 1954-1955 durchgeführt wurden, bezeugen, dass die alten Tanztraditionen dort schon längst ausgestorben sind.

Der **Oberek (Obertas)** ist ein lebhafter, schneller Tanz im 6/8-Takt. Sein Name leitet sich vom polnischen Verb „obracać się“ (sich drehen) ab. Sein Grundschrift ist der sogenannte Dreifachschritt aus drei kurzen Schritten, von denen jeder einen gleichbleibenden Zeitwert im Takt beibehält. Die Paare wirbeln im Kreis herum, wobei sich einmal die Frau um den Mann dreht, dann wieder der Mann um die Frau.

Diese drei Tänze wurden oft miteinander verbunden und als integrale Ganzheit getanzt (Grażyna W. Dąbrowska, *Der Tanz in der polnischen Kultur*).

Auch Chopin fasste gerne zwei oder drei der genannten Tanzformen in einer Mazurka zusammen. Die wiederholten Motive, gewissermaßen Tanzschritte mit der ganzen Aura der sie begleitenden Stimmungen, treten je nach Kontext modifiziert auf.

Mazurka c-Moll Nr. 1. Inspiriert vom Kujawiak trägt sie mit ihrer gesanglichen Kantilene in sich eine Interpretation des diesem Tanz eigenen *Rubato*.

Mazurka h-Moll Nr. 2. Sie beginnt mit einem Dialog im Kontrast von *piano* und *forte*. Der gesangliche Mittelteil im für den Kujawiak typischen Viertakt verbindet miteinander zwei Fragmente mit Oberek-Charakter. Mit ihrer filigranen Achtelfaktur erinnern sie an den sogenannten „kleinen Schritt“ des Oberek. Das erste Motiv wird mehrmals progressiv wiederholt. Der Dichter Kornel Ujejski knüpft in seiner dichterischen Interpretation dieser Mazurka an die Stimme des Kuckucks an, der durch die Zahl seiner Rufe einem Mädchen den Zeitpunkt der Hochzeit weissagt.

Mazurka Des-Dur Nr. 3. Das Vorspiel – voller Schwung und Entschlossenheit – entstammt unmittelbar der Tradition des Mazur. Die mehrfache Änderung sowohl der Dynamik als auch der Tonart evoziert unterschiedliche Stimmungen. Die Sicherheit eines *forte* in Dur erscheinenden Motivs wird alsbald durch ein zweifelndes Motiv *piano* in Moll infragegestellt – gewissermaßen zwei unterschiedliche Blicke auf dasselbe Phänomen.

Mazurka cis-Moll Nr. 4. Die eine Bassgeige imitierende Unterstimme beschwört einen Tanz herauf, während die ganze Mazurka durch ihren poetischen Charakter die ihr eigenen Tanzmerkmale kaum kenntlich macht. Die scherzhaften Motive des zweiten Abschnitts gehen in die breite Melodie eines Abschnitts *con anima* ein. Es folgt die Kulmination mit dem charakteristischen Mazur-Rhythmus, nach der die Eingangsstimmung mit den Anklängen der Bassgeige zurückkehrt. Die letzten Takte mit der Ausführungsbezeichnung *poco stretto* scheinen durch die schnellen Modulationen und die Vermischung der Harmonie das „Getümmel“ des Tanzes und das Durcheinander, dass zu einem Wechsel der Tanzrichtung provoziert, zu imitieren.

Chopins Mazurken sind unvorstellbar ohne die Vorbilder der polnischen Volksmusik. Sie alle gehören zu den persönlichsten Äußerungen des Komponisten.

Polonaise As-Dur op. 53

Schon in den ersten Takten ist ein Anwachsen der Kraft spürbar, die zu dem immer dringender erwarteten Eintritt des feierlichen Themas führt, das Enthusiasmus und Stärke in sich trägt. Vor dem Hintergrund eines motorischen Oktav-Ostinatos nähert sich und wächst eine neue Melodie mit ebenfalls heroischem Charakter, die im Tanzrhythmus der Polonaise

verläuft. Für einen Moment kommt es zu einem lyrischen Innehalten, das sich mit der Geschwindigkeit des Gedankens entfaltet und durch ein lang ausgehaltenes *Portato* aufgehalten wird. Zum Schluss kehren die Pracht und Energie des Leitthemas zurück, das in der Coda triumphiert.

Die Polonaise ist der älteste und würdevollste unter den polnischen Nationaltänzen. James Huneker schreibt: „Auf die Entwicklung der Polonaise haben alle Faktoren Einfluss, die dieses Volk von anderen unterschieden. Die alten Polen verbanden männlichen Eigensinn mit heißer Hingabe für alles, was sie liebten. Ihr ritterlicher Heroismus war verbunden mit erhabener Würde.“ (James Huneker, *Chopin, Mensch und Künstler*)

Walzer aus op. 69

Der Stile brillante, der so charakteristisch ist für andere Walzer Chopins, tritt hier hinter romantischer Nachdenklichkeit und Zärtlichkeit zurück. Die musikalisch-tänzerische Reflexion der Narration ist durchdrungen von subtilen Details und Vielfalt der Lösungen. Der Wechsel von Dur und Moll unterstreicht die Aufrichtigkeit der Stimmung des Komponisten.

Der Walzer As-Dur steht in Zusammenhang mit Chopins Gefühlen für Maria Wodzińska nach ihrer Begegnung in Dresden.

Etüde h-Moll op. 25 Nr. 10

Der unaufhaltsame Lauf dynamischer Oktaven in dichter Chromatik und dem Tempo *Allegro con fuoco* bewirkt eine unruhige, stürmisch wilde Aura. Ihr stürmischer Drang – abwechselnd steigend, fallend und auseinanderlaufend – emaniert Radikalität und Düsternis. Wie durch magische Entzauberung verwandelt sich nach einer Pause das dämonische h-Moll in ein sanftes H-Dur. Die lyrische Kantilene des Mittelteils eröffnet den Blick in eine andere Welt. Die langen Phrasen könnten einen endlosen Kreislauf des Trostes und der Linderung schaffen. Aber eine neue Phrase, die aus der erlöschenden Ruhe entsteht, wächst erneut zu zudringlicher Dämonie an. Das abschließende Zusammenlaufen von Oktaven aus diametralen Registern wirkt wie die Bitte um Beherrschung dieser Elementarkraft, der erst die verklingenden Schlussakkorde Einhalt gebieten.

Sonate b-Moll op. 35

„Es scheint außer Zweifel zu stehen, dass die b-Moll-Sonate den Zustand des Bewussten und Unterbewussten ihres Schöpfers darstellt, der eine ‚Grenzsituation‘ erlebt.“ (Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Mensch, Werk, Resonanz*).

Die Sonate entsandt 1839 in Nohant. Den Trauermarsch des 3. Satzes komponierte Chopin zwar bereits zwei Jahre zuvor, aber im Gesamtzusammenhang des Werks stellt er dennoch ein Bindeglied dar, das den Zyklus der vier Sätze zu einer Einheit verschmilzt. Chopin dringt hier in die tiefste Struktur der menschlichen Existenz, in die Metaphysik des Menschen ein.

1. Satz. **Grave. Doppio movimento.** Durch seinen konzentrierten Ausdruck führt das *Grave* den Hörer in die Stimmung großer Ernsthaftigkeit. Schon in diesem Augenblick ist klar, dass der sich entfaltenden Musik nichts Oberflächliches anhaftet. Auch später tauchen abwechselnd miteinander kontrastierende Themen der Unruhe und Furcht einerseits und der Ruhe und Hoffnung andererseits auf. Im Abschluss kommt es zu einer Affirmation des Lebens.

2. Satz. **Scherzo.** Der Satz verstreicht im 3/4-Takt. Er wird gelegentlich als „Mephistopheles-Walzer“ bezeichnet. Vitale Elemente manifestieren hier ihr Dasein. Von Anfang an ist aber auch ein Eindringen finsterner Mächte spürbar, die unablässig wiederkehren, um sich in der Kulmination mit einer modulierenden tänzerischen Phrase zu vereinen. Dieser Aura steht der ruhige und sanfte Mittelteil *più lento* entgegen, der sich als Ausdruck der erstarkenden Hoffnung und des Glaubens an das Glück begreifen lässt. Aber unvermeidlich kehrt das düstere erste Thema wieder und setzt seine Expansion fort. In den Schlusstakten ertönt mit noch größerer Gedankenversunkenheit das Motiv des Themas *più lento*, das in immer niedriger absteigenden, furchterfüllten Akkorden verhallt.

3. Satz. **Marche funèbre.** Das erhaltene Manuskript des Trios dieses Satzes trägt das Datum des 28. November 1837, des Vortages des Ausbruchs des polnischen Novemberaufstands. Liszt vernahm in diesem Marsch „den Umzug eines in Trauer versunkenen, seinen Untergang beweïnenden Volkes.“ Dieses ursprünglich selbstständige Werk, das im Kontext der übrigen Sätze Chopins persönliche tragische Erlebnisse auf Mallorca aufnimmt, gewinnt hier eine zusätzliche Bedeutung. Mit erhabener Ruhe

und Bedeutung spricht es vom unabänderlichen Ende des Lebens. Die Stimmung wechselt. Zunächst scheint die Musik in durchdringend dramatischer Weise die Trauer zu dämpfen, um danach in unbändige Verzweiflung auszubrechen. Mit diesen Gefühlen kontrastiert die zarte und lyrische Kantilene des Trios. Nach einigen Takten lässt sich die Musik aus Chopins Lied *Wojak (Der Reitersmann vor der Schlacht)* vernehmen, die die Worte des Dichters S. Witwicki begleitet: „Von Euch, Vater, Mutter, Schwester, nehme ich Abschied.“ Die Klänge des Marsches kehren zurück wie ein neuerlicher Aufruf zur Einhaltung der Trauer.

4. Satz. **Finale.** Wie Victor K. Merzhanov schreibt, lassen sich „von den ersten Takten an in der Musik des Finales Intonationen der Themen aus dem 1. Satz vernehmen, energische, gewissermaßen aufschwingende kurze Phrasen, die mit dem Material des 2. Satzes zusammenlaufen. Man kann Konsequenzen von Tönen entdecken, die an den Klang des Mittelteils des Trauermarsches erinnern. Diese und viele andere Intonationen und musikalische Einzelheiten der ersten drei Sätze lösen sich im Fluss der Klänge des Finales.“ (Victor K. Merzhanov, *Die Musik soll sprechen*)

Aufgrund jener „verborgenen“ Melodien erscheint das Finale in musikalischer, psychologischer und philosophischer Hinsicht vielschichtig. Es lassen sich allerdings nicht alle Intonationen gleichzeitig aufzeigen, so wie es etwa in einer Bachschen Fuge möglich wäre, da die menschliche Aufnahmefähigkeit für Tonfolgen im Zeitverlauf dazu nicht fähig ist. Im Kontext des Themas von Tod und Leben ist für Chopin – so scheint die Botschaft der Sonate zu lauten – das Ende zugleich Anfang. Das musikalische Material des Abschlusses des Finales enthält den Beginn des Allegros aus dem 1. Satz. Das Finale scheint so gesehen eine Art metaphysische Schwelle darstellen, nach deren Überschreitung der Mensch in einen anderen Kontext der Existenz eintritt.

Die Interpretation des Finales wird zum Versuch eines neuen Blicks und des Eindringens in die von der Musik vermittelten Botschaft des Komponisten.

Bożena Maria Maciejowska



Dr. habil. Bożena Maria Maciejowska, die gebürtige polnische Pianistin, Pädagogin und Autorin von Veröffentlichungen zur Klavierinterpretation. Absolventin der Musikakademie in Krakau in der Klavierklasse von Janusz Dolny. Ihre Ausbildung vervollständigte sie bei Victor K. Merzhanov an der Musikhochschule Trossingen und Piotr I. Tschajkowski Konservatorium Moskau. Sie debütierte auf dem Festival der polnischen Musik in Frankreich (Quimper), wo sie mit dem Bretonischen Sinfonieorchester das Klavierkonzert e-Moll op. 11 von Chopin aufführte. Zwanzig Jahre arbeitete sie an der Fryderyk Chopin-Musikuniversität-Warschau/Białystok. Ihre Diskographie umfasst Aufnahmen von Bach, Mozart, Schubert, Liszt, Rachmaninov, Skriabin, Prokofiev, besonders Chopin. Seit 2015 ist sie Leiterin der von ihr mitgegründeten Internationalen Fryderyk-Chopin-Musikakademie in Lahr/Deutschland.

[...] Diese Arbeit von Bożena Maria Maciejowska weckt ausgesprochene Anerkennung. Sie ist keineswegs alltäglich, sondern Frucht einer tiefen und empfindsamen Intuition, die sich sowohl aus eigener pianistischer Erfahrung speist als auch aus gründlicher, auf einer absolut außergewöhnlichen Kenntnis der Fachliteratur gründenden Überlegung [...].

Professor Mieczysław Tomaszewski, Musikwissenschaftler, Doktor honoris causa Musikakademie Krakau

[...] Diese Studie von Bożena Maria Maciejowska steht am Gegenpol der üblichen musikwissenschaftlichen Gepflogenheiten. Es handelt sich um eine Arbeit, die sich auf originelle Weise von anderen Interpretationen durch Musikwissenschaftler, Musikschriftsteller und Komponisten unterscheidet. Das Finale der b-Moll-Sonate war vor über hundert Jahren für viele ein bezeichnendes Rätsel. Die Autorin hat recht, wenn sie den Sinn der Existenz von Musik, die über die bekannten Schemata hinausweist, hervorhebt. Es ist gut, dass sie die Möglichkeiten der Musik betrachtet und keine Antworten auf deren Reize in der emotionalen oder traditionellen Sphäre sucht, sondern in der Sphäre der ungeheuren Möglichkeiten, die den einen zur Verfügung stehen und den anderen verschlossen bleiben [...].

Professor Bogusław Schaeffer, Komponist, Musikwissenschaftler Mozarteum Salzburg

[...] Die Studie von Bożena Maria Maciejowska stellt zweifellos einen wichtigen Beitrag zur Chopin-Forschung dar, zumal in der Verbindung eindringlicher musiktheoretischer Analyse und dem Versuch künstlerischer Umsetzung [...].

Professor Michael Heinemann, Musikwissenschaftler, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden



INTERNATIONAL
FRYDERYK CHOPIN MUSIC ACADEMY LAHR / GERMANY