

Hanno Ehrler

## Quasi Improvisando

André Gide und die Chopin-Interpretation

Musikbeispiel 1, Prélude Nr. 17, Cortot, 2'37" (EMI CDH 7 61050 2)

Sender Eiffelturm. Eine mir unbekannte Virtuosin verhunzte eben das siebzehnte 'Prélude' von Chopin. Ist es möglich, daß manche Leute darüber vor Freude außer sich sind? Ich sehe darin nur die abscheuliche Platttheit, Schaustellung und einfältige Gefühlsduselei. Warum regelmäßig in der Mitte eines jeden Taktes die Bewegung beschleunigen? Sieht man denn nicht, daß diese falsche Erregung das ganze bezaubernde Geheimnis des Stückes vertreibt? Warum nicht die Melodie aus der Begleitung aufsteigen und sich sanft von ihr loslösen lassen; warum diese Noten, die Begleiter der Melodie, zu Komparsen degradieren und dieser dadurch Geltung zu verschaffen, daß man alle Lichter um sie herum auslöscht, wie aus Angst darüber, daß das dumme Publikum sie nicht genügend erkennt? Ich verabscheue diese zum Star gemachte Melodie und empfinde sie als der Ästhetik Chopins vollkommen entgegengesetzt.

Das notiert der Schriftsteller André Gide am 5. November 1928 in seinem Tagebuch. Natürlich wissen wir nicht, wer diese unbekannte Virtuosin war, die das 17. Prélude von Chopin spielte. Wir hörten den berühmten französischen Pianisten Alfred Cortot, und zwar in einer zeitgenössischen Aufnahme von 1933.

Cortots Interpretation läßt vieles von dem erkennen, was Gide mit einem geradezu körperlich erfahrbaren Widerwillen dem Spiel der unbekannten Virtuosin zuschreibt. Er benutzt ausuferndes Rubato, das zwar nicht jeden Takt beherrscht, aber das ganze Stück in vielen kleinen Wellen durchflutet. Er stellt die Melodie mit großer Prägnanz heraus und läßt sie nur gelegentlich mit den Akkorden verschmelzen. Daß er die Melodie regelrecht zum "Star" macht, wird ganz besonders im Schlußteil des Stückes deutlich. Cortot formuliert das Thematische in diesem Abschnitt, der als Coda gemeint ist, kaum weniger prägnant als zuvor. Dabei darf die Melodie hier eigentlich nur noch leicht nachschwingen. Der tiefe Sforzato-Baß - den Cortot übrigens viel zu leise anschlägt - beherrscht das Feld und harrt seiner Auflösung. Doch als könne Chopin sich nicht von dem schönen Thema trennen, darf es noch lange und in weichen Pedalnebel gehüllt als Reminiszenz des Vorhergehenden nachklingen. Cortot jedoch macht durch die Prägnanz, die er an dieser Stelle dem Melodischen verleiht, aus der sanft dahingehauchten Coda einen gewichtigen Abschnitt der Komposition.

Noch etwas würde André Gide an Cortots Interpretation moniert haben: das schnelle Tempo:

Im allgemeinen nimmt der Ausführende in der Musik Chopins ein zu schnelles Zeitmaß. Warum? Aus Tradition vor allem. Im allgemeinen spielt jeder Virtuose ohne Unterschied fast alle Kompositionen von Chopin 'so schnell wie möglich', und gerade das finde ich so scheußlich.

\*\*\*\*\*

Ein solch klares und sehr persönliches Bekenntnis ist charakteristisch für die Anmerkungen zur Musik, die Gide in seinen Tagebüchern notiert hat. Zweierlei lassen die beiden Zitate zum 17. Prélude erkennen. Zum einen scheint Gide eine intime Kenntnis der Kompositionen zu besitzen. Er hat einen scharfen analytischen Blick, der sich auf die musikalische Struktur und auf deren Interpretation richtet. Sehr präzise benennt Gide, was ihm nicht gefällt und was er sich anders vorstellt. Zum anderen transportiert der emotionale Gestus seiner Sprache, der gelegentlich auch polemische Züge annimmt, eine tiefe existentielle Betroffenheit. Sie spiegelt André Gides innige Beziehung zur Musik, die sich nicht nur in den zahlreichen Notizen und den ästhetischen Betrachtungen in seiner schriftstellerischen Arbeit niederschlug, sondern auch ganz unmittelbar im Praktischen. In seinem Tagebuch lesen wir:

Viel Klavier gespielt, 5 bis 6 Stunden,

und:

Tägliches Klavierstudium, bis zur Erschöpfung, 6 oder 7 Stunden täglich. Ich kehre zum Klavier zurück wie zu einem Opium, in dem sich die Turbulenz meines Denkens beruhigt und mein unruhiges Wollen befriedigt.

Dies sind nur zwei von vielen Anmerkungen zum Klavierspielen, die die Tagebücher über Jahrzehnte hinweg prägen. Sie dokumentieren die enorme Intensität, mit der Gide sich der Musik widmete. Daß er bei solch konzentrierten Studien ein ausgezeichneter Pianist gewesen war, scheint selbstverständlich. Technisches bereitete ihm kaum Schwierigkeiten. Sein Üben richtete sich vielmehr auf die Interpretation und auf das detaillierte Studium des Notentextes.

Unter dieser Perspektive gewinnen Gides Notizen einen gewichtigen Stellenwert. Sie gründen sich auf die sorgfältige Analyse der musikalischen Struktur, und das nicht etwa nur am Schreibtisch, sondern in enger Verbindung zur Praxis, nämlich direkt am Klavier. Gides Aufzeichnungen über Musik, so persönlich und dilettantisch im besten Sinne sie auch klingen, sind sensible analytische Betrachtungen, derer sich kein Fachmann zu schämen hätte.

\*\*\*\*\*

Gides Repertoire umfaßte so ziemlich alles von Bach bis Cesar Franck und war dem eines Konzertpianisten ebenbürtig. Frederik Chopins Werke aber stehen ganz eindeutig im Vordergrund. Gab es Zeiten, in denen Gide sich etwa den Klaviersonaten Beethovens widmete, um sie dann wieder lange auszusparen, so kehrt er sich selten, und wenn, dann nur kurz

von Chopin ab. Zeit seines Lebens übt er Chopin, feilt an der Interpretation der Préludes und der Etuden, vertieft sich in kleinste kompositorische Details und entwickelt eine intime Vertrautheit mit dieser Musik, in deren Innerstes er einzudringen versteht.

Gides kleine Schrift "Notes sur Chopin" ist ein beredtes Zeugnis für diese Vertrautheit mit der Musik des polnisch-französischen Komponisten. Sie wurde bereits 1892 konzipiert, aber erst knapp vierzig Jahre später fertiggestellt und veröffentlicht. Trotz ihrer Kürze enthält sie das Konzentrat der jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Chopin. Exemplarisch faßt Gide seine Überlegungen zur Chopin-Interpretation zusammen und verdeutlicht sie an einigen Beispielen. Satz für Satz spürt man die innige Kenntnis der Materie. Detail für Detail fließt ihm aus der Feder und reiht sich zu einer bunten Kette, bis der Kreis sich um den Kern der Sache schließt.

Denn trotz der vielschichtigen und differenzierten Aspekte, die Gide mit einer farbigen Sprache beleuchtet, gibt es gewissermaßen so etwas wie eine Essenz seiner Überlegungen, die alles andere überlagert und prägt: Chopins Klavierkompositionen seien keine brillanten Effektstücke und auch keine sentimentalen Salonstücke für höhere Töchter, sondern vielmehr zarte Tonpoesien, die halblaut, fast leise, ohne jedes Aufsehen daherkommen. Chopin deute an, vermute, schmeichle, verführe und überrede; niemals aber behaupte er. Und so müsse diese Musik auch gespielt werden, halblaut, fast leise, ohne jedes Aufsehen.

Es wurde uns überliefert, daß Chopin am Klavier immer den Eindruck des Improvisierens machte, das heißt, daß er seine Gedanken unaufhörlich zu suchen, erfinden, nach und nach zu entdecken schien. Diese Art von reizvollem Zögern, von Überraschung und Entzücken ist nicht mehr möglich, wenn uns ein Stück nicht mehr im allmählichen Entstehen dargeboten wird, sondern wie ein schon vollendetes, genau umrissenes objektives Ganzes.

Gide übernimmt diese Auffassung für sein eigenes Spiel, das einen quasi improvisierten Charakter gehabt haben muß:

Ich beginne das Prélude gern mit ein wenig Unsicherheit, indem ich sehr klar und deutlich den ersten Einfall darstelle und mit einiger Neugier darauf warten lasse, was Chopin aus ihm herausholen könnte.

In diese Richtung zielt die 1983 eingespielte Interpretation des 17. Prélude von Igor Shukow.

Musikbeispiel 2, Prélude Nr. 17, Shukow, 3'50" (Melodia Eurodisc 206 095-425)

\*\*\*\*\*

Wie nahe André Gides eigene Vorstellungen dem Klavierspiel von Chopin gekommen sein müssen, beleuchtet eine zeitgenössische Beschreibung, die der Dichter, Philosoph und Musikkritiker Karl August Kahlert gibt. Er hatte Chopin 1931 persönlich kennengelernt.

Seine Art zu spielen ist das Gegenteil alles Schwerfälligen; sie ist auf die größte gegenseitige Unabhängigkeit der Finger, und den leichtesten Anschlag, der irgend denkbar, gegründet. Das Material seines Tons ist kein quantitativ großes, aber darum doch qualitativ vorzüglich. Er meidet alles Schreiende, Grelle im Ton, dem doch das Pianoforte, bei der gewöhnlichsten Behandlungsart, leicht ausgesetzt ist, aber er bewahrt darum in den allerflüchtigsten Passagen eine Sangbarkeit, die entzückend wirkt.

Gerade das Schreiende und Grelle ist es ja, was Gide immer wieder an Chopin-Interpretationen abstößt und ihn die Chopin-Virtuosen Lieferanten brillanter Effektstücke nennen läßt.

Die Innerlichkeit des Spiels, die Chopin und Gide verbindet, verträgt sich nicht mit einer großen Öffentlichkeit und einer pianistischen Zurschaustellung. Chopin war es außerordentlich unangenehm, vor Publikum zu spielen. Er vermied das Konzertieren, wo es nur ging, und sagte nicht selten Konzerte ab.

Ich bin nicht dazu gemacht, Konzerte zu geben; das Publikum macht mich ängstlich; ich fühle mich wie erstickt von diesem heftigen Atem wie gelähmt von diesem neugierigen Blicken, wie verstummt vor diesen fremden Gesichtern.

Und auch Gide beklagt oft seine Hemmungen, anderen vorzuspielen, und sei's auch nur im kleinen Kreise. Er berichtet von privaten Aufführungen Chopinscher Musik, bei denen er nicht wagte, sich ans Klavier zu setzen, und seine Interpretation vorzustellen. In Gesellschaft fühlte er sich gehemmt und selbst eng vertraute Personen lösten bei ihm Spiel-Blockaden aus.

\*\*\*\*\*

Die Innerlichkeit, mit der Chopin und Gide die Musik empfinden, ist nicht nur ein subjektives Phänomen, sondern spiegelt sich auch in Werken selbst wider. Es ist hinlänglich bekannt, mit welcher Akribie Chopin an seinen Kompositionen arbeitete. Lange feilte er an jedem Takt und jedem Ton maß er besondere Bedeutung bei. Und genauso nähert sich Gide der Musik. Seite für Seite beleuchtet er in seinen "Notes sur Chopin" etliche Details. Nichts erachtet er als peripher und jeder Note versucht er, ihre Bedeutung im Gesamtzusammenhang zu entlocken. Lieber stellt er scheinbar Vordergründiges zurück, als scheinbar Nebensächliches zu vernachlässigen. Erinnern wir uns, daß Gide in Bezug auf das 17. Prélude beklagte, daß die Noten der Begleitung im Spiel der unbekanntes Pianistin zu Komparsen degradiert würden. Er dagegen bezeichnete diese Noten als Lichter, die der Melodie erst ihren Zauber verliehen.

Solche Sensibilität dem scheinbar Nebensächlichen gegenüber trifft den Kern von Chopins Musik. Verzierungen und Begleitung sind nicht mehr nur Füllsel, um der Melodie und der musikalischen Form eine bestimmte Atmosphäre zu verleihen, sondern sie werden selbst zum integrierenden Bestandteil der Komposition. Das einstmals Akzidentielle emanzipiert sich zum Wesentlichen. Die Verzierung der Melodie wird selbst zur Melodie und macht das besondere der Musik Chopins aus. André Gide hat das mit faszinierendem Scharfblick in Bezug auf das 8. Prélude formuliert:

Die Zweiunddreißigstelfiguren, wenn auch klein gedruckt, dürfen nicht pianissimo und wie als bloße Verzierungen gespielt werden. Ich gebe ihnen gern fast die gleiche Klangstärke, wie den Tönen, die der Daumen spielt. Es genügt schon, daß dieser Ton gehalten ist, um ihm das Übergewicht zu geben, das ihm zukommt, weil er allen anderen als Basis dient. Ich möchte, daß diese dichte Gruppe von sechs Tönen (der immer ein in der Oktave wiederholter Ton folgt) als einheitlicher Block betrachtet wird, in dem jeder mit dem folgenden eng verklammert ist. Diese kleinen Noten, die sozusagen in der Art von Obertönen aus der ersten Note hervorgehen, den Klang formen und die unaufhörlich sich bewegende Harmonie festlegen, bilden eine Einheit mit dem Grundton. Wenn dieser zu deutlich erscheint, bleibt nichts mehr übrig als ein brillantes Stück, eine gefällige Melodie, und die ganze Schwere, sogar die Bedeutung des Stücks ist verloren. Wenn man im Gegenteil allen Noten eine fast gleiche Tonstärke gibt, wird dieses Stück wieder wunderbar, eine der schönsten Kompositionen der Sammlung.

Leider wissen wir nicht, ob Gide das auch so radikal umgesetzt hat. Seiner Beschreibung sehr nahe kommt die Interpretation der polnischen Pianistin Halina Czerny-Stefanska, die gerade die kleingedruckten Nebennoten deutlich hervorhebt und so die Emanzipation des Akzidentiellen klanglich verwirklicht.

Musikbeispiel 3, Prélude Nr. 8, Czerny-Stefanska, 2'05" (Polskie Nagrania SX 0062)

\*\*\*\*\*

Die "Notes sur Chopin" erhellen viele Kongruenzen zwischen André Gide und dem Komponisten. Es gibt Parallelitäten im introvertierten Charakter beider, der öffentliches Konzertieren als Qual empfinden läßt. Es gibt Übereinstimmungen in der sensiblen und einem virtuos gestus völlig entgegengesetzten Attitüde beim Klavierspielen und es gibt Übereinstimmungen in der sezierenderischen Akribie, die jedem auch noch so kleinen Detail gewidmet wird. Die tiefe Innerlichkeit und die poetische Auffassung von Musik schließlich lassen auf eine Seelenverwandtschaft zwischen dem Dichter und dem Tondichter schließen. Chopins Werke sind für Gide zarte Tonpoesien in einem romantischen Sinne. In diesen Tonpoesien drückt sich für ihn das aus, was der Schriftsteller und Chopin-Biograph Guy de Portualès in einem Satz zusammenfaßt: Chopins Musik ist vielleicht nichts anderes als der Gesang, der aus unserem innersten Verlassensein aufsteigt.

Gide lehnte alle Chopin-Interpretationen in Bausch und Bogen als zu virtuos oder als zu sentimental ab. Und doch gibt es eine zeitgenössische Einspielung der Préludes von Chopin, die Gides Vorstellungen sehr nahe kommt. Nicht zufällig wurde gerade diese Interpretation seinerzeit als unkünstlerisch abgelehnt. Arthur Rubinstein hatte als erster mit dem Klischee des sentimental schwelgerischen und auch mit dem des brillant effekthascherischen Chopin aufgeräumt. Er hob die sukutanen Zügen dieser Musik hervor, die auch Gide besonders betonte, und ließ ihnen den Stellenwert zukommen, den sie verdienen. Rubinsteins Spiel unterscheidet sich radikal von dem seines Zeitgenossen Alfred Cortot, das wir zu Beginn hörten. Seine Interpretation des 17. Prélude von 1946 mag daher als Beispiel für eine

Auffassung stehen, wie sie Gide in seinen "Notes sur Chopin" niedergelegt hat. Die Musik kommt halblaut, fast leise und ohne jedes Aufsehen daher. Wir hören das Stück mit Vorsicht und ein wenig Unsicherheit angegangen. Jeder neue Teil scheint aus dem Moment heraus zu entstehen. Rubinstein versucht erst gar nicht, der Komposition einen einheitlichen Spannungsbogen zu verleihen. Vielmehr reiht er Abschnitt an Abschnitt, als sei innerhalb eines improvisatorischen Prozesses der eine wie zufällig aus dem anderen hervorgegangen. In kaum einer anderen Aufnahme etwa begegnen die modulatorischen Teile mit einem solch ausgeprägten Moment von Überraschung wie hier. Es scheint, als entstehe das Prélude gerade jetzt am Klavier: quasi improvisando.

Musikbeispiel 4, Prélude Nr. 17, Rubinstein, 3'37" (RCA GD 60047)

**E N D E**

Sendung: SR 2, 24.11.1990