

Egon Voss (München)

„Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Praeludien“.
Gedanken zu Fryderyk Chopins *Préludes* op. 28¹

Das Zitat im Titel stammt aus Hugo Leichtentritts Chopin-Buch von 1904,² und es formuliert eine Ansicht, die gerade in Deutschland weithin als Selbstverständlichkeit gilt, nämlich als Einsicht in das Wesen der Sache. Danach greift Chopin in seinen 24 *Préludes* op. 28 Bachs *Wohltemperiertes Klavier* mit dessen 24 Präludien und Fugen auf. Leichtentritt war vermutlich der erste, der einen Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach in Erwägung zog. Die Chopin-Literatur vor ihm, soweit sie der Verfasser kennt, zieht die Verbindungslinie zu Bach nicht. Sie findet sich weder bei den unmittelbaren Zeitgenossen wie Robert Schumann³ und Franz Liszt⁴ noch bei den frühen Biografen wie Maurycy Karasowski⁵ oder Marie Lipsius alias La Mara⁶, um nur diese namentlich zu nennen. Dabei wäre Lipsius dergleichen zuzutrauen gewesen; immerhin attestiert sie Chopins Sonaten op. 58 und 65, sie trügen „bemerkenwerthe Spuren deutschen Elements an sich“.⁷

Wenn nicht alles täuscht, ist also die Verknüpfung von Chopins *Préludes* mit Bach und vor allem mit dessen *Wohltemperiertem Klavier* eine Entdeckung (oder Erfindung) des 20. Jahrhunderts. Noch Leichtentritt war sich ihrer nicht ganz sicher, denn seine oben zitierte Einschätzung lautet vollständig: „Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Praeludien, die aber ihrem Wesen nach ganz anders sind.“ In der Tat liegen die Verbindungen zu Bach nicht offen zutage (wie beispielsweise in Schuberts *Moment musical* op. 94 Nr. 4), was erklären mag, dass man sie nicht sogleich wahrnahm. Schon für Bernard Scharlitt aber, dessen Chopin-Buch 1919 erschien, „offenbart sich in den Präludien“, dass es „der Geist Bachs ist, der beim Werden dieser ‚neuen Tonwelt‘ über den Wassern schwebt“.⁸ Bei derart apodiktisch-affirmativen Behauptungen hat es die Musikwissenschaft selbstverständlich nicht belassen können und stattdessen versucht, den Zusammenhang zwischen der Musik Chopins und derjenigen Bachs konkret nachzuweisen. Es gibt dazu mittlerweile eine umfangreiche Literatur,⁹ die hier nur gestreift werden soll, weil das Thema des vorliegenden Beitrages ein

- 1 Für Hilfe und Hinweise danke ich Arnold Jacobshagen (Köln) und Nobert Müllemann (München) sehr herzlich.
- 2 Hugo Leichtentritt, *Frédéric Chopin*, Berlin o. J. [1904], S. 82 (= *Berühmte Musiker*, hrsg. von Heinrich Reimann, XVI).
- 3 *Neue Zeitschrift für Musik* XI Nr. 41 (19. November 1839), S. 163, und: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 418.
- 4 Franz Liszt, „Concert de Chopin“ [Paris, 26. April 1841], in: *Revue et Gazette musicale de Paris* VIII, Nr. 31 (2. Mai 1841), S. 246. Faksimile der Rezension in: Robert Bory, *La vie de Frédéric Chopin par l'image*, Genf o. J. [1951], S. 150 f. – Franz Liszt, *Frédéric Chopin*, Paris 1852.
- 5 Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, Berlin o. J. [21878].
- 6 La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1: *Romantiker*, Leipzig³ 1877, S. 279–318.
- 7 Ebd., S. 310.
- 8 Bernard Scharlitt, *Chopin*, Leipzig 1919, S. 235.
- 9 Genannt seien: Jean-Jacques Eigeldinger, „Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance“, in: *Chopin studies*, hrsg. von Jim Samson, Cambridge u. a. 1988, S. 167–193; Giorgio Pestelli, „Sul Preludio di Chopin op. 28 N. 1“, in: *Acta Musicologica* 63 (1991), S. 98–114; Jim Samson, *The Music of Chopin*, Cambridge 1994; John Rink, „The line of argument in Chopin’s

anderes ist. Zwei Beispiele mögen indessen veranschaulichen, wo die Beziehung von Chopins Musik zu Bach zu suchen ist, bzw. wo die Autoren sie finden. Jean-Jacques Eigeldinger sieht in der Chromatik des Parts der linken Hand im *Prélude* op. 28 Nr. 4 „Chopin's response to the harmonic polyphony of the ‚Crucifixus‘ from B minor Mass“¹⁰; und Jim Samson schreibt über die Etüde op. 25 Nr. 12: „Again there are echoes of Bach – the Prelude in the same key from Book I, for instance – in the tolling ‚chorale‘, against which subsidiary material emerges in flexible rhythms“.¹¹ Es ist bezeichnend, dass sich die Suche nach den Verbindungslinien zu Bach nicht auf die *Préludes* beschränkt.

Der folgende Text zieht – um Missverständnissen vorzubeugen – Zusammenhänge dieser Art und Natur bewusst nicht in Betracht. Hier geht es um andere Aspekte.

Der erste betrifft die Anlage im Ganzen. Zwar legt die Tatsache, dass es sich um eine Folge von 24 Kompositionen handelt und diesen eine bestimmte Anordnung der Tonarten zugrunde liegt, den Gedanken an Bachs *Wohltemperiertes Klavier* nahe, doch der Schein trügt. Während Bach mit seiner chromatisch ansteigenden Tonartenfolge beweisen wollte, dass man alle zwölf Halbtöne der Oktave als tonale Grundlage eines Musikstücks verwenden kann, ging es Chopin, für den das Bach'sche Anliegen längst zur Selbstverständlichkeit geworden war, um Tonarten-Verwandtschaft. Die Abfolge der Tonarten ist bekanntlich diese:

C / a / G / e / D / h / A / f / s / E / cis / H / g / is / Fis / es / Des / b / As / f / Es / c / B / g / F / d.

Was den Aspekt der Anordnung der Tonarten anbelangt, knüpfen die *Préludes* also gerade nicht bei Bach an, im Unterschied etwa zu zwei vergleichbaren Werken von Chopins Zeitgenossen und Kollegen Friedrich Kalkbrenner. Dessen *Etude pour le Piano Forte consistant en Vingt quatre Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs* op. 20 (vor 1815)¹² und *Vingt-quatre Préludes pour le Piano Forte dans tous les Tons majeurs et mineurs* op. 88 (ca. 1827)¹³ weisen dieselbe Tonartenanordnung auf wie Bachs *Wohltemperiertes Klavier* (gleichwohl sind sie nie in irgendeine Beziehung zu Bachs Werk gebracht worden).

Chopin folgte anderen Vorbildern. Man findet sie unter jenen Pianisten und Klavierkomponisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts, die in einigen ihrer Sammlungen bestimmter Klavierstücke mit der Anordnung der Tonarten experimentierten.¹⁴ Zu ihnen gehört Muzio Clementi mit seinen *Préludes et Exercices doigté dans tous les Tons majeurs et mineurs* (1813–14, C. F. Peters, Leipzig, PN 1141).¹⁵ Sie weisen die folgende Tonartenanordnung auf:

Livre I: C / a / F / d / G / e / B / g / D / h / Es / c / A / f / s

Livre II: As / f / E / cis / Des / b / H / g / is / Fis / es;

E minor Prelude“, in: *Early Music* (2001), S. 435–444; Robert W. Wason, „Two Bach Preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach – ce sera votre meilleur moyen de progresser“, in: *Music Theory Spectrum* 24 Nr. 1 (2002), S. 103–120.

10 Eigeldinger, „Twenty-four Preludes op. 28“, S. 176.

11 Jim Samson, *The Music of Chopin*, Cambridge 1994, S. 71.

12 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 65136-1/2), Datierung nach *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 1401.

13 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 93.2085), Datierung nach *MGG2*, Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 1401.

14 Eigeldinger („Twenty-four Preludes op. 28“, S. 172f.) erwähnt zwar einige der im Folgenden genannten Sammlungen, geht jedoch auf deren Tonartenanordnung nicht ein. Auch macht er keinen Unterschied zwischen Sammlungen aus 24 und solchen mit weniger oder mehr Stücken.

15 Exemplar: D-Mbs (2 Mus.pr. 2699-1/2). Das Werk fehlt in: Alan Tyson, *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*, Tutzing 1967.

[Am Schluss:] *Exercice dans tous les tons majeurs et mineurs:*

*C / a / F / d / B / g / Es / c / As / f / Des / b / Ges /
es / H / gis / E / cis / A / fis / D / h / G / e / C.*

Wie leicht erkennbar ist, stehen Dur- und Molltonarten im Verhältnis der Parallele zueinander, während innerhalb der Dur- wie der Molltonarten der Quintenzirkel gilt, einmal ab- und einmal aufsteigend. Im Schlusstück herrschen dann die fallenden Quinten allein.

Sie kennzeichnen auch die Anordnung in mehreren Etüdenwerken Franz Liszts. Die *Études pour le Piano en douze Exercices Œuvre I* von 1826 und die *12 grandes Études* von 1837–38, die die erste Fassung der *Études d'exécution transcendant* bilden, ordnen die Tonarten nach Parallelen und fallenden Quinten:

C / a / F / d / B / g / Es / c / As / f / Des / b.

Hinzuzufügen ist, dass in beiden Fällen ursprünglich 24 Etüden geplant waren, selbstverständlich „dans tous les tons majeurs et mineurs“.

Hinter Henri Herz' *Exercices et Préludes pour le Piano Forte dans tous les tons majeurs et mineurs* op. 21 (ca. 1827, N. Simrock, Bonn, PN 2518)¹⁶ steht ein solch bewusstes und leicht zu durchschauendes System nicht (oder der Verfasser ist unfähig, es zu entdecken). Herz' *Exercices* folgen dieser Ordnung:

*C / a / G / c / Es / g / D / h / E / e / A / fis / H /
es / Des / b / B / d / F / f / As / cis / Fis / gis.*

Besonders bemerkenswert an dieser Sammlung ist, dass sie mit einer Fuge schließt. Das erscheint wie eine ferne Erinnerung an Bach, die es in Chopins op. 28 bezeichnenderweise nicht gibt.

Chopin näher steht ein Werk von Edouard Wolff, mit dem Chopin bekannt oder sogar befreundet war. Auch Wolff stammte aus Polen und lebte in Paris. Seine *Vingt-quatre Études en forme de Préludes, dans tous les tons majeurs & mineurs* op. 20 (Maurice Schlesinger, Paris, PN 2846)¹⁷ erschienen im Mai 1839¹⁸, also unmittelbar vor Chopins op. 28. Die 24 Tonarten sind hier wie folgt angeordnet:

Livre 1: C / a / G / e / D / h / A / fis / E / cis / H / gis

Livre 2: Fis / es / F / d / B / g / Es / c / As / f / Des / b.

Dur- und Molltonarten stehen, wie bei Chopin, durchgehend im Verhältnis der Parallele zueinander, während der Quinteraufstieg innerhalb der Moll- und Durtonarten in Livre 2 nach Fis-Dur abbricht, zu F-Dur springt und die übrigen Tonarten nach fallenden Quinten anordnet.

Das unmittelbare Modell für Chopin könnte Johann Nepomuk Hummel mit *Vorspiele vor Anfänge eines Stückes aus allen 24 Dur und mol Tonarten* op. 67 [1814-15]¹⁹ gewesen sein. Sie kamen innerhalb der Ausgabe *Collection complète* von Hummels Klavierwerken bei Maurice Schlesinger in Paris in den 1830er-Jahren neu heraus. Es ist daher wahrscheinlich, dass Chopin sie gekannt hat. In dieser Sammlung sind die Stücke ganz genau so angeordnet wie in Chopins op. 28: Dur- und Molltonarten stehen im Verhältnis der Parallele zueinander, während sich die Dur- wie die Molltonarten nach dem aufsteigenden Quintenzirkel folgen.

16 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 10329).

17 Exemplar: D-Mbs (4 Mus.pr. 65633-1 bzw. -2).

18 Anzeige in: *Revue et Gazette musicale de Paris* VI, Nr. 19 (12. Mai 1839), S. 152.

19 Exemplar: D-Mbs (2 Mus.pr. 3000-1).

Auch in einer zweiten Hinsicht können Hummels *Vorspiele* als Vorbild für Chopins *Préludes* gelten. Es sind ausnahmslos kurze Stücke, meistens nur zwischen 4 und 8 Takten lang, und auch wenn Chopins *Préludes* durchwegs länger sind, fallen doch auch sie in der Mehrzahl durch ihre Kürze auf. Der Kürze entspricht bei Hummel der Verzicht auf Eigenständigkeit, der die Folge der Intention ist. Als *Vorspiele vor Anfänge eines Stückes* steht es ihnen gleichsam nicht zu, selbst ein Stück zu sein. Das ist bei Chopin nicht so. Man mag seine *Préludes* „Aphorismen“ und „Miniaturen“²⁰ nennen, sie als „monads“²¹ oder auch nur als „Small Forms“²² bezeichnen – an der Eigenständigkeit jedes einzelnen Stückes gibt es keinen Zweifel. Es sind „Werke“, wenn auch kleinen Zuschnitts.

Sie betreiben, was man understatement nennen könnte. Dem entspricht ihr Titel. Das Wort „Prélude“ verweist auf etwas Nachfolgendes, und dieses Nachfolgende ist unzweifelhaft die Hauptsache, das Wesentliche, dem gegenüber das Prélude eine Nebensächlichkeit darstellt, kaum der Beachtung wert. Indem aber die Kompositionen durch ihren Werkcharakter und ihre artifizielle Struktur ihrem Titel so unmissverständlich und unüberhörbar widersprechen – denn sie selbst sind die Sache, um die es geht –, entsteht eine eigentümliche Dialektik aus Anspruch und Bescheidenheit. Das erinnert an Ludwig van Beethovens Bagatellen (op. 33, 119 und 126), die gleichfalls kompositorisch gerade nicht das sind, was ihr Titel auszudrücken scheint.

Dass es Schwierigkeiten bereitete, Chopins *Préludes* in das Spektrum der Gattungen und Genres einzuordnen, zeigt sehr anschaulich Robert Schumanns Besprechung von 1839: „Die Praeludien bezeichnete ich als merkwürdig. Gesteh' ich, dass ich mir sie anders dachte und wie seine Etuden im größten Styl geführt. Beinahe das Gegentheil; es sind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durch einander.“²³ „Skizzen“ zeichnen lediglich Umrisse, ohne das intendierte Bild voll und ganz auszuführen; sie deuten nur an. Das nämlich gilt für die Auffassung der Stücke als „Anfänge“; als solche verzichten sie auf eine erwartete oder zu erwartende Fortsetzung. In jedem Fall weisen die Stücke über sich hinaus. Erst recht tun sie das in dem Verständnis als „Ruinen“, das Fragmente in den Stücken sieht, Reste von etwas Größerem, das selbst nicht mehr in Erscheinung tritt, aber erahnt werden kann. Nach romantischem Verständnis bezieht die Ruine gerade aus dem Fragmentarischen, dem Bruchstück, ihre Vollkommenheit.

Die Deutung Franz Liszts ist davon nicht allzu weit entfernt. Sie nimmt bezeichnenderweise Bezug zur Literatur. In Liszts Besprechung in der *Revue et Gazette musicale* von 1841 heißt es: „Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain, qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales.“²⁴ Mit dem „grand poète contemporain“ ist Alphonse de Lamartine gemeint, der die Quinzième Méditation seiner *Méditations poétiques* (1820) mit *Les Préludes* überschrieb.²⁵ Deren auffälliges Charakteristikum ist, dass die Gedichte, die darin aneinander gereiht sind, unterschiedliche Form und Ausdehnung haben.

20 Siehe zum Beispiel: Reinhold Brinkmann, „Dankesworte“, in: *2001 Ernst von Siemens Musikpreis Reinhold Brinkmann*, Zug 2001, S. 59.

21 Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford 2003, S. 101.

22 Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge (Mass.)/London 1996, S. 145.

23 Schumann (wie Anmerkung 3).

24 Liszt (wie Anmerkung 4).

25 Alphonse de Lamartine, *Œuvres complètes I, Méditations poétiques*, Paris 1860, S. 405–419.

So sehr Chopins *Préludes* bezüglich ihrer Kürze und der Anordnung der Tonarten an Hummels *Vorspielen* orientiert sein mögen, so unübersehbar ist doch, dass sie noch eine zweite Herkunft haben, die durch die oben genannten Werke von Kalkbrenner, Clementi, Liszt, Herz und Wolff repräsentiert wird. Sammlungen mit Stücken in allen 24 Tonarten kommen nämlich offensichtlich nahezu ausschließlich in Lehrwerken vor. Da jede Tonart andere Besonderheiten aufweist und den Spieler vor andere technische Probleme stellt, ist es notwendig, Stücke in allen Tonarten anzubieten. Das blieb auch nach Chopins *Préludes* so. Ein Beispiel sind die 1874 bei Tonger in Köln veröffentlichten *24 Étüden in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten* von Alexander Dorn, einem Sohn Heinrich Dorns.

Der Zusammenhang von Chopins *Préludes* mit dem Feld der Etüde wird überdies und besonders auffällig durch die erwähnten Werke von Clementi, Herz und Wolff hergestellt, in deren Titeln kaum zufällig die Termini „Préludes“ einerseits und „Exercices“ bzw. „Études“ andererseits miteinander verbunden sind. Auch Chopins *Préludes* gehören in die Tradition didaktischer Musik (was sie selbstverständlich grosso modo auch wieder mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* verbindet). Mehr als die Hälfte der Stücke hat Etüdencharakter (Nr. 1, 3, 5, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 22, 23, 24). Charakteristisch dafür ist die jeweils ostinatohaft repetierte Spielfigur, ein Bewegungsmuster, mit dem eine bestimmte Technik einstudiert werden soll. Die Differenz zu Chopins *Études* genannten Stücken besteht lediglich in der äußeren Form, namentlich der größeren Ausdehnung der *Études*. Nicht zufällig wird in Schumanns oben zitierter Besprechung gleich zwei Mal ein Bezug zu Chopins Etüden hergestellt.

Dass die *Préludes* nicht darin aufgehen, ein Lehrwerk zu sein, liegt allerdings auch auf der Hand; denn jenen Stücken, die als *Études* oder *Exercices* gelten können, stehen fast ebenso viele gegenüber, die geradezu das Gegenteil von *Études* oder *Exercices* darstellen (Nr. 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 20, 21). Sie haben fast ausnahmslos langsames Tempo (Ausnahmen: Nr. 11 *Vivace*, Nr. 17 *Allegretto*), und stellen – was in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist – kaum besondere Forderungen an die technisch-virtuosen Fähigkeiten des Pianisten. Im Gegenteil: Die Mehrzahl der Stücke ist sogar leicht spielbar (was nicht heißt, dass ihr Vortrag keinen guten Pianisten verlangte). Man hat es also mit einem fast regelmäßigen Wechsel von virtuosen und nicht-virtuosen Stücken zu tun. Das deutet auf eine bewusst angelegte Dramaturgie des Ganzen hin. Die Stücke in den Durtonarten und deren Parallelen bilden, was das Tempo anbetrifft, durchgehend Paare:

- Nr. 1–2/3–4/5–6 je Schnell (Dur)-Langsam (Moll);
- Nr. 7–8/9–10 je Langsam (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 11–12 Schnell (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 13–14/15–16/17–18 je Langsam (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 19–20 Schnell (Dur)-Langsam (Moll);
- Nr. 21–22 Langsam (Dur)-Schnell (Moll);
- Nr. 23–24 Schnell (Dur)-Schnell (Moll).

Auffällig ist die Korrespondenz zwischen Nr. 11–12 einerseits und Nr. 23–24 andererseits, durch die das Opus in zwei Teile geteilt wird. Genau betrachtet, endet jeder Teil mit drei schnellen Stücken hintereinander. Im zweiten Teil kehrt Chopin die im ersten praktizierte Reihenfolge um: Dem Schnell-Langsam in der ersten Hälfte des ersten Teils entspricht das Langsam-Schnell in der ersten Hälfte des zweiten Teils, dem anschließenden Langsam-Schnell dort das Schnell-Langsam hier. Durchbrochen wird die Umkehrung mit dem Paar Nr. 21–22. Sie ist aber notwendig, damit auch der zweite Teil mit drei schnellen Stücken hintereinander schließen kann, ein Effekt, der Chopin, wie es scheint, wichtig war.

Diese Dramaturgie, die kaum zufällig ist, wirft die alte Frage auf, ob die *Préludes* als Zyklus gemeint sind, mithin als *ein* Werk, und also die Aufführung aller 24 Stücke in einem Zuge intendiert ist.²⁶ Unterstützt wird dieser Gedanke durch motivisch-thematische Verbindungen zwischen den Stücken. Man muss nicht so weit gehen wie Jean-Jacques Eigeldinger, der alle 24 Stücke aus einigen wenigen Motiven, wenn nicht aus einem einzigen Grundmotiv ableiten möchte.²⁷ An unüberhör- oder unübersehbaren Korrespondenzen zwischen einzelnen Stücken gibt es aber keinen Zweifel. So kehren die in Nr. 1 so auffällig exponierten Ganztonschritte aufwärts (T. 1–3) und abwärts (T. 5–7) in Nr. 17 wieder: Ganzton aufwärts T. 6 / 14 / 38 / 68 / 76, variiert zum Halbtonschritt in T. 8 / 16 / 40 / 70 / 78, Ganztonschritt abwärts T. 4 / 12 / 36 / 44 / 48 / 66 / 74. Die zweimalige Repetition des Ganztonschritts aufwärts in Nr. 1 hat ihr Pendant in Nr. 4: in T. 1–3, variiert zum Halbtonschritt, und in T. 5–7 als Ganztonschritt. Der Bass in Nr. 6 T. 15 findet sich leicht variiert in Nr. 20 als Oberstimme in T. 1. Die Folge *cis¹-d¹-h* in Nr. 6 T. 1–2 (Bass) kehrt in Nr. 7 T. 1 in der Oberstimme wieder. Die Tonfolge *es²-d²-es²-g²-f²-d²* aus Nr. 19 T. 5–6 erklingt auch in Nr. 21 T. 6–8. Diese Beispielsammlung ließe sich fortsetzen. Offenkundig sind die motivisch-thematischen Verknüpfungen wie ein Netz von Beziehungen über das Ganze gelegt. Welchen Sinn sollten sie haben, wenn nicht den, bemerkt zu werden?

Der Auffassung der *Préludes* als Zyklus steht als gewichtigstes Argument entgegen, dass Chopin selbst – nach allem, was man weiß – sie nie in diesem Sinne, also als Ganzes aufgeführt hat. Auch dass Ignaz Moscheles nach einem Besuch bei Chopin 1839 in einem Brief schrieb, dieser habe ihm „sein neuestes Werk ‚Präludien‘“ vorgespielt,²⁸ wird man wohl nicht so verstehen dürfen, als habe Chopin seinem Kollegen das gesamte Opus 28 vorgetragen.

Nach Fertigstellung der *Préludes* hatte Chopin noch 13 Auftritte, die man als öffentlich bezeichnen kann. Leider sind nur von gut der Hälfte gedruckte Programmzettel überliefert oder zumindest zugänglich.²⁹ So wie diese es ausweisen, stellte Chopin in aller Regel suiteartige Folgen unterschiedlicher Stücke zusammen, die einmal sogar unter der ausdrücklichen Überschrift „Suite“ erscheinen. Chopin wählte die folgenden Zusammenstellungen (die nicht von Chopin bestrittenen Programmpunkte sind jeweils ausgelassen):

21. Februar 1842 (Paris, Salle Pleyel):

1. Andante suivi de la 3^e. ballade / 3. Suite de Nocturne, Préludes et Etudes / 6. Nocturne Préludes Mazurkas et impromptu.

16. Februar 1848 (Paris, Salons de Mr. Pleyel):

[3.] Nocturne Barcarolle [sic] / [5.] Etudes La Berceuse / [6.] Scherzo. Adagio et Finale de la Sonate en Sol mineur pour Piano et Violoncelle [op. 65] / [8.] Préludes Mazourkas Valses.

23. Juni 1848 (London, Residence of Mrs. Sartoris):

26 Vgl. dazu auch die in den Augen des Verfassers allerdings allzu sehr ins Spekulative gehenden Ausführungen von Kevin Korsyn (wie Anmerkung 22), S. 101–123, und Jeffrey Kallberg (wie Anmerkung 23), S. 145–158.

27 Eigeldinger, „Twenty-four Preludes op. 28“, S. 167–193.

28 *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hrsg. von seiner Frau, Bd. II, Leipzig 1873, S. 39.

29 Facsimilia von Programmzetteln in: Bory, *Chopin* (wie Anmerkung 4), S. 150, 180, 186, 189, und in: Ernst Burger, *Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München 1990, S. 246, 304, 310, 318. Die Programme der Konzerte am 23. Juni, 28. August und 4. Oktober 1848 wurden mir freundlicherweise durch Christopher Scobie, British Library, London, zugänglich gemacht, dem ich an dieser Stelle sehr herzlich für seine Hilfe danke.

[1.] Andante (Op. 22), précédé d'un Largo / [3.] Andante Sostenuto, 13me et 14 Étude / [5.] Nocturne, Berceuse, Impromptu / [7.] Mazourka, Ballade, Valse.

7. Juli 1848 (London, Earl of Falmouth, St. James Square):

[1.] Andante sostenuto et Scherzo (Op. 31) / [3.] Etudes (19, 13, et 14) / [5.] Nocturne et Berceuse / [7.] *Préludes*, Mazourkas, Ballade, Valses.

28. August 1848 (Manchester, Concert Hall):

[5.] Nocturne et Berceuse (angekündigt, ersetzt durch:) Andante et Scherzo / [11.] Mazourka, Ballade et Valse (angekündigt, ersetzt durch:) Nocturne, Etudes et Berceuse.

27. September 1848 (Glasgow, Merchant's Hall):

1. Andante et Impromptu / 3. Etudes / 5. Nocturnes et Berceuse / 7. Prelude, Ballade, Mazourkas, Valses.

4. Oktober 1848 (Edinburgh, Hopetoun Rooms):

1. Andante et impromptu / 2. Etudes / 3. Nocturnes et Berceuse / 4. Prelude, Ballade, Mazourkas, Valses.

Auch die allerdings spärlichen und ungenauen Informationen, die sich über die Programme der übrigen Konzerte aus Rezensionen in Zeitschriften entnehmen lassen,³⁰ deuten darauf hin, dass die Programmgestaltung kaum anders gewesen sein dürfte als in den oben angeführten.

Wie viele Stücke jeweils erklangen, wenn *Préludes* angekündigt waren, ist unbekannt. Nur im Falle des Konzerts vom 26. April 1841 teilt eine Rezension mit, Chopin habe vier *Préludes* vorgetragen.³¹ Sicher dürfte aber eines sein: Nie kamen alle 24 Stücke zur Aufführung. Bisweilen scheint sogar nur ein einzelnes *Prélude* gespielt worden zu sein.

Ob diese Praxis Chopins Intention entsprach, ist nicht sicher. Sie könnte auch der bloße Tribut an die zu jener Zeit übliche bunte Gestalt der Konzertprogramme gewesen sein. Wie das Konzert vom 16. Februar 1848 bezeugt, war es nicht selbstverständlich, zyklisch-mehrsätzliche Werke vollständig wiederzugeben. Chopins Cellosonate erklang in diesem Konzert ohne den Kopfsatz. Angesichts solcher Praxis konnte ein Opus wie die *Préludes* kaum Anspruch auf eine vollständige Wiedergabe erheben. Zudem bestritt Chopin die Konzerte in der Mehrzahl der Fälle nicht allein, konnte also vermutlich die Absicht einer integralen Aufführung der *Préludes*, sofern er sie hatte, schon mit Rücksicht auf die anderen Mitwirkenden nicht durchsetzen. Es ist auffällig, dass die *Préludes* in den zitierten Konzertprogrammen meistens den Beginn der aus Stücken unterschiedlicher Gattungen und Genres gebildeten „Suiten“ bildeten, also durchaus die Funktion der Einleitung oder des Vorspiels erfüllten. Das scheint die These von Anselm Gerhard zu stützen, Chopins *Préludes* seien „Reflexionen über den Beginn in der Musik“.³² Immerhin aber zeigt das Programm des Konzerts vom 21. Februar 1842, in dem zweimal *Préludes* erklangen und beide Male nicht in der Rolle von Anfangsstücken, dass ihre Funktion darauf nicht festgelegt gewesen zu sein scheint.

Aus heutiger Sicht möchte man es für ausgeschlossen halten, dass ein Opus, in dem es einen so deutlichen dramaturgischen Zusammenhang und zahlreiche motivische Beziehungen zwischen den Teilen gibt, nicht als Zyklus gespielt und verstanden werden soll.

30 Eine Zusammenstellung von Rezensionen findet man in: William G. Atwood, Fryderyk Chopin. Pianist from Warsaw, New York 1987, S. 197–260.

31 Ebda., S. 236.

32 Vgl. dazu: Anselm Gerhard, „Reflexionen über den Beginn in der Musik. Eine neue Deutung von Frédéric Chopins *Préludes* op. 28“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christoph-Helmut Mahling, Tutzing 1996, S. 99–111.

Doch vielleicht sollten die genannten Aspekte gar nicht Gegenstand der Darstellung in der Aufführung sein, sondern Objekt der Lektüre des gedruckten Werks. Bekanntlich erschließen sich viele musikalische, insbesondere motivisch-thematische Beziehungen viel eher dem Blick des Betrachters der Noten als dem Hörer der Töne. So gesehen, würden Chopins *Préludes* zwei Funktionen erfüllen: Für den Hörer wären sie als einzelne Stücke gedacht, als Ganzes aber dem Leser vorbehalten.