

Tomasz Herbut

Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten

Das Thema meines Beitrags, der für mich eine Art wissenschaftlicher Premiere darstellt, beschäftigt mich seit Jahren. Als polnischer Pianist war ich stets mit dem Werk von Fryderyk Chopin konfrontiert. In den ersten Jahren meiner pianistischen Karriere wurde von mir automatisch verlangt, die Werke von Chopin in die Programme meiner Konzerte einzuschließen – was ich eine gewisse Zeit lang auch gerne tat. Die Musik von Chopin spielt in meinem Geburtsland Polen eine unglaublich große Rolle, nicht nur als musikalisches, sondern auch als historisch-politisch-patriotisches Phänomen. Als emigrierter polnischer Künstler fühle ich mich in der glücklichen Position, das Werk von Chopin nur im musikalischen Kontext betrachten zu können, frei von den außermusikalischen Aspekten dieser Musik. Aus der Perspektive einiger Jahre als ausführender Pianist und Pädagoge kann ich Ihnen anvertrauen, daß Chopin zu meinen Lieblingskomponisten gehört, ohne jedoch alleine und despotisch meine Musikwelt zu beherrschen.

Überdies hat mich zu diesem Beitrag ein Gespräch mit einem der größten Pianisten unserer Zeit inspiriert, welcher mir sagte, daß man auf dem modernen Flügel Chopins Pedal nicht so realisieren kann, wie er es in seinen Manuskripten vorgeschrieben hat. Diese These hat mich stutzig gemacht und – als manchmal quer denkender Künstler – zu eingehenden Recherchen angespornt.

Wenn man über das Pedal bei Chopin spricht, kann man die charakteristischen künstlerischen und ästhetischen Prinzipien nicht aus den Augen lassen, unter welchen Chopin lebte und arbeitete. Dem klassizistisch geordneten Biedermeier der Frühromantik wurde eine geheimnisvolle, mehrdimensionale Welt der Romantik gegenübergestellt. Diese Welt zu verwirklichen war auf dem Hammerflügel Schuberts nicht möglich. Überdies war Chopin in seiner kompositorischen, aber auch pädagogischen Arbeit gleichzeitig extrem minutiös und ›open-minded‹. In seinen Werken finden wir oft zwei oder drei Pedal-Anweisungen für die gleiche Stelle. Pedal spielt im Werk von Chopin eine äußerst wichtige Rolle. Es unterstreicht, was uns in Chopins Kompositionen neu erscheint: den harmonischen Reichtum, die strukturelle Komplexität, die rhythmische Raffinesse.

Erwähnt seien auch die Instrumente, die ihm zur Verfügung standen – Erard- und Pleyel-Flügel. In diesem Kontext ist es nämlich sehr wichtig, daß die Nachschwingzeit der Saiten auf diesen Instrumenten sehr kurz ist. Das Pedal gibt ihnen die nötige Tiefe und Perspektive.

Die Neuerungen Chopins auf dem Gebiet der Pedalisierung betreffen auch das Spiel mit der Vermischung von Harmonien und mit der Kontrastierung der Artikulation. Das Präludium b-Moll gibt uns das beste Beispiel für das erste Phänomen. Extrem lange Klangflächen, welche mit einem und demselben Pedal kreiert werden, werden kurzen, sparsam oder kaum pedalisierten Flächen gegenübergestellt (was uns an die Klangeffekte des frühen Prokof'ev denken lässt). Heutige Interpreten müssen dabei einen wesentlichen Unterschied bedenken: Das pedallose Spiel klingt auf den Instrumenten aus der Zeit Chopins ganz anders als auf dem modernen Flügel. Dies zeigt uns zum Beispiel die revolutionäre Darstellung des musikalischen Raumes durch die Kontrastierung der artikulatorischen Flächen in der Etüde a-Moll op. 25/4 oder in der Fantasie f-Moll, wo *legato* mit *non legato* beziehungsweise mit *staccato* zusammenprallt.

BEISPIEL 7 Chopin: Fantasie f-Moll, op. 49, Takt 127–141

Chopins Pedalisierung auf dem modernen Flügel Grundsätzlich basieren alle meine hier vorgeführten Überlegungen auf dem Text von Chopin in der »Nationalen Ausgabe« von Jan Ekier, die ich als die zur Zeit beste betrachte. Ich benutze sie sowohl als Interpret als auch als Pädagoge. Sie ist mittlerweile auch in Westeuropa erhältlich. In meinen Augen sticht sie durch die sehr komplexe Darstellung von Chopins Text hervor. Besonders

wertvoll sind dabei die Text- und Pedalisierungsvarianten, welche Chopins eigenhändigen Anmerkungen in den Notenexemplaren seiner Schüler entnommen sind.

Chopin hat seine Pedalbezeichnungen sehr detailliert notiert und auch von seinen Schülern einen sehr präzisen Gebrauch des Pedals verlangt. Oft gibt es mehrere Versionen der Pedalisierung für die gleiche Stelle. Chopin hat immer die Eigenschaften des Instrumentes, aber auch die pianistischen Möglichkeiten des Schülers in Betracht gezogen. Aus heutiger Perspektive kann man sogar von einem ›sechsten Sinn‹ Chopins für die Akustik sprechen. Das gilt auch für heutige große Konzertsäle. Chopins Pedalisierung stellt große Ansprüche an den Interpreten. Sie verlangt eine vollkommene Unabhängigkeit von Händen und Füßen.

Seine Pedalbezeichnungen haben aber auch immer einen musikalischen Sinn und folgen einer musikalischen Logik. An dieser Stelle muß ich ein Phänomen in der Chopin-Rezeption erwähnen, das nicht immer positiv zu werten ist: die so genannten Interpretationstraditionen. Wie wir wissen, gehört die Musik Chopins zu den Lieblingserscheinungen der Musikgeschichte. Sie war, ist und wird auch in der Zukunft sowohl beim Publikum als auch bei den Pianisten sehr beliebt sein. Für viele Musiker und Verleger der früheren Generationen war die originale Pedalisierung von Chopin ›unsauber‹. Es wurde ein ›sauberes‹, harmonisch klares Spiel angestrebt. Dies spiegelte sich in älteren Ausgaben von Chopins Werken,² in denen die manchmal revolutionäre Vision der originalen Pedalisierung oft zugunsten einer harmonisch klaren Vorstellung der entsprechenden Stelle korrigiert wurde.

The image displays two musical staves, numbered 110 and 113, representing piano accompaniment. Each staff consists of a treble and a bass clef. The bass line is highly rhythmic and includes several instances of the pedal marking 'ped' and asterisks (*). The treble line features complex rhythmic patterns, including a trill in the first staff. The notation is detailed, showing various accidentals and articulation marks.

² Die Beispiele sind, neben der Gesamtausgabe, folgenden Ausgaben entnommen: Polonaisen, hg. von Ewald Zimmermann, München 1972; Polonaisen, hg. von Karol Mikuli, Leipzig 1879 (Pianoforte-Werke, Bd. 5); Sonates pour piano, hg. von Ignacy Paderewski, Warszawa 1949 (Oeuvres complètes, Bd. 6).

BEISPIEL 8 Chopin: Polonaise fis-Moll, op. 44, Takt 110–116 in der Ausgabe von Jan Ekier (gegenüberliegende Seite) BEISPIEL 9 in der Ausgabe von Ewald Zimmermann (oben) BEISPIEL 10 in der Ausgabe von Karol Mikuli (unten)

BEISPIEL 11 Chopin: Klaviersonate Nr. 2 b-Moll, op. 35, Scherzo, Takt 88–92 in der Ausgabe von Jan Ekier BEISPIEL 12 in der Ausgabe von Ignacy Paderewski (nächste Seite oben)

In der heutigen Aufführungstradition ist es üblich, daß man grundsätzlich alles mit Pedal spielt. Es wäre aber doch zu überlegen, ob gewisse Stellen in der Musik Chopins auch ohne Pedalgebrauch ihre expressive Kraft entfalten können:

Lento

BEISPIEL 13 Chopin: Etüde op. 25/11, Takt 1–4

Wir finden bei Chopin vielerlei Arten der Pedalisierung:

- Das traditionelle Synkopen-Pedal, welches das Legato-Spiel unterstreicht. Das Pedal wird dabei nach dem Anschlagen des Tons gewechselt.
- Das Pedal wird oft kurz vor der Wechsel der Harmonie betätigt. Diese Art der Pedalisierung eignet sich für äußerst saubere Harmonie-Änderungen.
- Das rhythmische Pedal. Gleichzeitig mit dem Anschlagen der Note auf der Tastatur wird das Pedal gedrückt. Es setzt voraus, daß gerade zuvor keine Harmonie mit dem Pedal gehalten wird.

Zu den revolutionären Arten der Pedalisierung bei Chopin gehört ein Spiel mit Konsonanzen und Dissonanzen auf einem Pedal.

Allegro maestoso

BEISPIEL 14 Chopin: Polonaise-Fantasie As-Dur, op. 61, Takt 1–2

Im Präludium A-Dur wird damit die Dissonanz von der Konsonanz ›einverleibt‹:

BEISPIEL 15 Chopin: Präludium A-Dur, op. 28/7, Takt 1–4

Das Pedal bei Chopin ist ein Zeichen seiner musikalischen Denkweise. Es unterstreicht meistens das Legato-Spiel und verrät auf diese Weise die musikalischen Wurzeln Chopins in einem vokalen, langatmigen Denken.

Volle Harmonien werden durch das Pedal unterstützt, es wird aber oft gegen den Puls betätigt:

BEISPIEL 16 Chopin: Ballade Nr. 3 As-Dur, op. 47, Takt 169–171

Das Pedal wird immer als bewußt eingesetztes Mittel des Ausdrucks benutzt. Am Schluß des vierundzwanzigsten Präludiums wechselt Chopin das Pedal auf den drei letzten Tönen nicht. Wenn wir den Einzelton D ohne Pedal spielen, erklingt der harmonische Partialton Fis. Es erklingt also implizit eine große Terz und das Ganze erscheint uns als ein Dur-Akkord. Chopin wollte aber, daß dieses Präludium entschieden in Moll endet; deswegen hat er ein einziges Pedal angegeben.

BEISPIEL 17 Chopin: Präludium op. 28/24, Takt 73–76

Artikulation ist ein essentielles Mittel zu einer verständlichen und klaren Darstellung von Chopins Intentionen bezüglich des Pedalgebrauchs. Er benutzt oft das Viertel- und Halbpedal als Mittel zur Klärung des harmonischen Ablaufes. Es werden oft sehr schnelle Pedalwechsel mit einem lockeren Fuß verlangt. Im folgenden Beispiel wird dadurch die Baßnote gehalten.

The image shows a musical score for Chopin's Prélude in A major, Op. 28/17, measures 65-70. The score is written for piano and features a right hand melody and a left hand bass line. The right hand starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with triplets of eighth notes. Pedal markings are present in the left hand, including 'fz' and 'Ped' symbols with asterisks. The right hand has 'pp' and 'sotto voce' markings.

BEISPIEL 18 Chopin: Präludium As-Dur op. 28/17, Takt 65–70

Heutige Pianisten können auch das dritte, so genannte Sostenuto-Pedal benutzen. Dies kann als Kompromiß gelten, welcher die technischen Errungenschaften des modernen Flügels ausnutzt.

Das ›harmonische Legato‹ oder Fingerlegato, das wir bereits angesprochen haben, wird sehr oft als Art der Pedalisierung in Chopins Musik benutzt. Einer Übernahme dieser Technik auf dem modernen Flügel steht selbstverständlich nichts im Wege.

Ich hoffe, Sie mit diesen Überlegungen überzeugt zu haben, daß die originale Pedalisierung von Chopin durchaus auch auf dem modernen Flügel realisierbar ist. Dadurch werden die oft revolutionären Intentionen des Komponisten klar dargestellt. Es empfiehlt sich für jeden Pianisten, über diesen Aspekt des Werkes von Chopin nachzudenken.

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Munken Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6