

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT I
DER
JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

WISSENSCHAFTLICHE ARBEIT ZUR ERLANGUNG
DES AKADEMISCHEN GRADES EINES

MAGISTER ARTIUM (M.A.)

Thema:

**CHOPIN-INTERPRETATION VON IGNACY JAN PADEREWSKI UND
ALFRED CORTOT ALS PÄDAGOGISCHE HERAUSFORDERUNG**

EINGEREICHT VON:

NATALIYA TKACHENKO

WÜRZBURG 2009

FACH:
MUSIKPÄDAGOGIK

Inhaltverzeichnis	Seite
Vorwort	3
Einleitung	5
1. Zur Terminologie	8
1.1 Einleitung zur Diskussion über die Interpretation am Anfang des 21. Jahrhunderts	8
1.2 Zum Begriff der Interpretation	10
1.2.1 Hermeneutik- Lehre vom Interpretieren	10
1.2.2 Geschichtliche Entwicklung der Hermeneutik von der Antike bis ins 20. Jahrhundert	11
1.3 Musikalische Interpretation	13
2. Zur Biographie Alfred Cortots und Ignacy Jan Paderewskis	17
2.1 Alfred Cortot	17
2.2 Ignacy Jan Paderewski	21
3. Alfred Cortot und Ignacy Jan Paderewski als Künstlerpersönlichkeiten	25
3.1 Alfred Cortot als Künstlerpersönlichkeit	25
3.2. Ignacy Jan Paderewski als Künstlerpersönlichkeit	27
4. Die Chopin-Interpretationen Alfred Cortots und Ignacy Jan Paderewskis	29
4.1 Notentext	29
4.2 Technik	36
4.2.1 Spieltechnik	36
4.2.2 Méthode Alfred Cortots: “Principes rationnels de la technique pianistique“	41
4.3. Rhythmus und Tempo	44
4.4 Artikulation	52
4.4.1 Anschlag	53
4.4.2 Fingersatz	58
4.4.3 Pedal	62
4.5 Klangfarben	64
4.6 Pädagogische Aspekte Alfred Cortots	67

4.7 Editionsregister	71
4.7.1 Cortots Chopin-Ausgaben	71
4.7.2 Paderewskis Chopin-Ausgaben	72
4.8. Tonaufnahmen	73
4.8.1 Alfred Cortot	73
4.8.2 Ignacy Jan Paderewski	77
5. Schlussfolgerung	78
6. Literaturverzeichnis	83
7. Notenverzeichnis.....	87
8. Anhang	88
8.1 I. J. Paderewski “Tempo rubato“	88
8.2 Fragment einiger handgeschriebener Notizen für einen von Alfred Cortot über Schumanns Werke gehaltenen Vortrag.....	92
8.3 Photos: A. Cortot	93
8.4 Photos: I .J. Paderewski.....	97
8.5 Begleitende CD	

Einleitung

„Die Interpretation von Musik als eigenständiger künstlerischer Prozess ist vermutlich ein Sonderfall der europäischen Musikkultur der letzten 400 Jahre. Man kann deshalb die europäische Musikkultur auch als Interpretationskultur bezeichnen.“⁵ – so lautet die innovative Aussage von Prof. Reinhard Kopiez im neuen Handbuch der Musikpsychologie.

Der Vorgang der Interpretation eines Werkes bekam in den letzten 20 Jahren in der Musikwelt zusätzliche Bedeutung durch die allgemeine Intention der Interpreten, nach der Rückkehr zur authentischen Aufführung sowie zur klingenden Realisation des historisch veränderten Verständnisses des Werkes.

Dementsprechend wachsen der gesellschaftliche Anspruch und die enorme Aufmerksamkeit an den fast jährlich neu erscheinenden Urtext-Ausgaben. Es spitzt sich auf die Frage zu: Nach welcher Ausgabe soll ich, als Interpret, heutzutage spielen? Welchen Wert können die herausgebenden Editionen der älteren Interpreten-Generation noch haben? Sind sie überhaupt noch im Klavierunterricht zu gebrauchen?

Diese Fragen hätte man nicht stellen müssen, wenn der Begriff der Interpretationskultur als *musikalisches Kulturerbe* sich in die Gegenwart nicht so fest etabliert hätte.

Das Thema dieser Magisterarbeit stellt ein sehr junges Gebiet der Musikforschung und somit auch eines der schwierigsten dar. Die musikalische Interpretationsforschung wurde heutzutage zum festen Bestandteil der wissenschaftlichen und musikpsychologischen Forschung. Im Rahmen der Interpretationsforschung wurde in den letzten 20 Jahren der Akzent auf die Visualisierung von Interpretation, ihre pädagogische Anwendung und die Forschungen zur emotionalen Wirkung von Musik unter Berücksichtigung spezieller Interpretationen gelegt.⁶

Der Akzent auf die musikalische Interpretationspraxis der führenden Klavierpädagogen, Interpreten und Herausgebern Alfred Cortot (1877-1962) und Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), die als wichtige Glieder in der Reihe prominenter historischer Lehrmeister wie C. Ph. Bach, C. Czerny, T. Leschetizkis oder A. Schnabel als nächste stehen, wurde bisher nicht gelegt. In dieser Hinsicht stellt diese Magisterarbeit eine Schnittstellenforschung in der musikalischen Interpretationspraxis dar, die sich noch zusätzlich auf die Chopin-Interpretationen und Chopin-Editionen dieser Interpreten fokussiert.

⁵ Kopiez, Reinhard: Reproduktion und Interpretation. In: Herbert Bruhn/Reinhard Kopiez/Andreas C. Lehmann (Hg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbek bei Hamburg, März 2008, S. 325.

⁶ Vgl. Kopiez, Reinhard: Experimentelle Interpretationsforschung. Forschungsausblick. In: de la Motte-Haber, H. & Rötter, G. (Hg.): Musikpsychologie. Laaber 2005, S. 513.

Bereits von seinen Zeitgenossen wurden Ignacy Jan Paderewski und Alfred Cortot als herausragende Künstlerpersönlichkeiten angesehen. Ihre Leistungen als Pianisten, Klavierpädagogen, Herausgeber, Komponisten und Staatsmänner (im Fall I. J. Paderewski) und Schriftsteller (im Fall A. Cortot) begründeten ihren Weltruhm. Doch unter den Pianisten sind sie in erster Linie als die weltweit anerkannten Chopin-Spezialisten bekannt. Die Chopin-Edition Paderewskis "Complete works" von 1953-1964 bleibt bis heute eine zuverlässige Ausgabe der gesamten Werke Frédéric Chopin und die Cortot/Chopin "Edition de travail avec commentaires D'alfred Cortot" gilt immer noch als befragenswert, und ist erst vor kurzem im französischen Verlag Salabert mit dem Kommentar zur Etüde op.10 und op.25 in deutscher Sprache erschienen. Nach den aktuellen Angaben des Salabert-Verlag wird in Kürze auch die deutschsprachige Edition zur Sonate op.35 erscheinen.

Die Interpretationskultur verändert sich im Wandel der Zeit. Der Geschmack, der Stil und viele andere Komponenten, die eine Interpretation ausmachen, ahmen das Geschehen unserer Epoche nach. Was früher am Anfang des zwanzigsten Jahrhundert erlaubt war, ist heutzutage dank gewaltiger technischer Fortschritte unvorstellbar. Es ist z. B. unvorstellbar, auf CDs oder auch in den namhaften Konzertsälen die "falschen", eigensinnig veränderten Töne zu spielen. Es ist nicht mehr möglich, die "wahren Absichten des Komponisten" zu Gunsten der eigenen Interpretation zu vernachlässigen, dem Urtext untreu zu werden.

Die erhaltenen Cortot- und Paderewski- Tonaufnahmen bewundern viele große Interpreten bis heute. Aber trotz dieser Bewunderung muss man dem kölnischen Musikpädagogen Wolfgang Lempfried⁷ Recht geben, als er im Sendemanuskript für den Deutschlandfunk Köln über Alfred Cortots Klavierspiel schrieb:

Es ist fraglich, ob ein Pianist wie Alfred Cortot heutzutage überhaupt eine Chance hätte, an einer der Musikhochschulen sein Konzertexamen zu bestehen. Technische Perfektion und absolute Korrektheit gegenüber dem Notentext sind mittlerweile unabdingbare Voraussetzung, aber genau dies ist es, was den Pianisten früherer Generationen eher nebensächlich erschien. Virtuosität, wie sie auch Cortot (oder sein Vorbild Paderewski) pflegten, beinhaltete etwas anderes: Anschlagkultur und Klangzauber im Pianissimo sowie die Fähigkeit, weite musikalische Bögen zu gestalten und damit den Hörer in den Bann zu ziehen. Kleinlich, wer da falsche Töne oder Akkorde zählen wollte, wer baßlastige Oktav-Verdopplungen moniert oder mit der Stoppuhr akribisch die Temposchwankungen bei halsbrecherischen Passagen auflistet.⁸

Auch Ignacy Jan Paderewski, der mit seiner persönlichen Ausstrahlung und seinem "großformatigen Spiel"⁹ das Publikum regelrecht hypnotisierte, warfen die Kritiker vor, dass er keine perfekte Technik besaß und seine Freiheiten beim Tempo Rubato über alles Erlaubte

⁷ www.koelnklavier.de Letzter Zugriff am 10.10. 2008.

⁸ Lempfried, W. : "Der letzte Romantiker- der Pianist A.Cortot."

www.koelnklavier.de/texte/interpretieren/cortot.html. Letzter Zugriff am 10.10. 2008.

⁹ Vgl. Schonberg, Harold. Horowitz. Albert Knaus Verlag GmbH, München 1992, S. 130.

hinausgingen. Auf der anderen Seite rühmte das Publikum seine eindrucksvolle Präsenz auf dem Podium sowie die künstlerische Intensität seiner Interpretationen und erhob ihn zum Idol.

Was ist dann beim Spiel Paderewskis und Cortots das Besondere? Warum hinterlassen ihre Interpretationen, trotz der "Geschmackswandlungen" in der Interpretationskultur einen unvergesslichen Eindruck? Was vermitteln ihre Editionen über ihre Interpretationen? Welchen Chopin "sehen" wir in ihren Editionen?

Um über diese und oben genannten Fragen eine Diskussion in Gang zu setzen, werden die Chopin-Interpretationen von Alfred Cortot und Ignacy Jan Paderewski unter folgenden musikalischen Kriterien ausführlich im Kapitel 4 dieser Arbeit untersucht: Notentext, Technik, Rhythmus und Tempo, Artikulation und Klangfarben.

Angesichts dessen, dass der Interpret seine Individualität beim Vortrag nicht verbergen kann und der Vorgang einer Interpretation zwischen Individuum, dessen Persönlichkeit und dem Werk mit (im Notentext nur begrenzt objektivierbaren) kompositorischem Willen ein untrennbares Verhältnis bildet¹⁰, müssen die Persönlichkeiten Paderewskis und Cortots in dieser Arbeit angesprochen werden. Ihre biographischen Daten und ihre künstlerische Persönlichkeitsbilder werden im Kapitel 2 in Erinnerung gerufen.

Um den Interpretationsakt der beiden Künstler in ihrer Tätigkeit besser zu verstehen, erfordert die Definition der musikalischen Interpretation eine tiefere Begriffsbestimmung. Insofern ist es notwendig, den Begriff der musikalischen Interpretation in der geschichtlichen Entwicklung von seiner hermeneutischen Herkunft bis zur gegenwärtigen Formulierung im ersten Kapitel dieser Arbeit zu betrachten.

In methodischer Vorgehensweise soll diese musikpädagogische Arbeit als Schwerpunkt die pädagogische Auseinandersetzung mit den Interpretationslehren Alfred Cortots und Ignacy Jan Paderewskis darlegen, und Anlass geben, die Diskussion zum Thema Edition als Träger der Interpretationskultur in Gang zu setzen.

¹⁰ Vgl. Danuser, Hermann: Vortragslehre und Interpretationstheorie. Ders. (Hg.) 1992, S. 310.

1. Zur Terminologie

1.1 Zur Diskussion über die Interpretation am Anfang des 21. Jahrhunderts

Im Musikleben des 20./21 Jahrhunderts erreicht die Interpretation ein Niveau, das sie noch nie in der Musikgeschichte zuvor hatte. Es ist heutzutage fast unvorstellbar geworden, die Musik ohne Rücksicht auf den Interpreten zu beurteilen. „Heute ist Musik nicht mehr, was XY komponiert, sondern, was XY spielt, singt oder dirigiert“¹¹ – schrieb Mohamed El-Khodary 1989 in seiner Dissertation, wo der Einfluss der Interpretationen auf den Menschen untersucht wurde.

Immer seltener übernehmen die Komponisten bei der Aufführung eigener Werke die Rolle des Interpreten. Stattdessen versuchen die Komponisten eigene Werke durch immer genauere Aufzeichnung zum Ausdruck zu bringen. Autografen von J.S. Bach sind kaum bezeichnet im Vergleich zu den Komponisten der nächsten Generationen wie L. v. Beethoven oder J. Brahms, die das Wesentliche herausstellen, aber im Detail ergänzungsbedürftig sind. Und noch mehr Anweisungen in der Partitur findet man bei den Komponisten des 20. Jahrhundert wie z.B. Max Reger (1873-1916) oder Alban Berg (1885-1935).

Die Musikwelt verlangt von den Interpreten einerseits die persönliche nachschöpferische Wiedergabe eines Werkes, andererseits soll sich die Interpretation so stark wie möglich dem vom Komponisten Gemeinten annähern. Dieses hat dazu geführt, dass sich in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts zwei unterschiedliche Richtungen in der Interpretation gebildet haben (die Existenz der Mittleren, dazwischen stehenden Position wird nicht eliminiert, sondern kommt später zu Wort):

Die eine besagt, ich spiele nur das, was auf dem Notenblatt steht. Die Gegenposition sagt, ich muss die Hörer um jeden Preis überraschen, also muss ich machen, was die Hörer nicht erwarten, selbst wenn ich damit den Anweisungen des Komponisten zuwiderhandle.¹²

schreibt Alfred Brendel im Jahr 2001 erschienen Buch „Ausgerechnet ich“.

Der führende russische Pädagoge Heinrich Neuhaus (1888-1964)¹³ schildert diese Gegenpositionen der Interpreten durch die verschiedenen Betonungen im Satz: Ich spiele

¹¹ Mohamed El-Khodary: Untersuchungen über die Gestaltung des Rhythmus und das Verhältnis von Norm und Realisation, dargestellt an drei Interpretationen der Polonaise A-Dur von Chopin, Gustav Bosse Verlag Regensburg 1989, S. 31.

¹² Brendel, Alfred: Ausgerechnet ich. Carl Hanser Verlag München Wien 2001, S. 234.

¹³ Heinrich Neuhaus - ukrainischer Pianist, einflussreicher Klavierpädagoge, ab 1935 - Rektor der Moskauer Konservatorium.

Bach. „Im Spiel des einen höre ich: >>ICH spiele Bach<<, des anderen >>Ich spiele BACH.<<“¹⁴

Die erste Richtung vertritt die Meinung, dass die Interpretation das Publikum um jeden Preis ansprechen und etwas vermitteln soll, was möglicherweise dem Komponisten selbst unbewusst war und erst durch die Persönlichkeit des Interpreten zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Die andere Richtung kümmert sich in erster Linie um die absolute Treue des Komponistenwillens und stellt in keiner Weise die Frage, ob der endgültige Wille des Komponisten existenziell ist. Eine Interpretation wird in diesem Fall als eine Wiederholung der „Totalidentifikation“¹⁵ gesehen.

Wenn die Vertreter der beiden Positionen in ihren Meinungen nicht nur unversöhnlich, sondern häufig auch aggressiv zueinander bleiben, haben sie eines gemeinsam: das Streben nach einer „wahren“, „richtigen“ Interpretation.

Die Suche danach ist bis heute erfolglos geblieben und immer mehr Interpreten nehmen die Stellung „der Mitte“ an, wo angenommen wird, dass ein musikalisches Werk mit seinen feinen Nuancen wie z.B. differenzierte Artikulation, dynamische Abstufungen, Rubato im Tempo oder Klangfarben in der Noteschrift nur bis zu einem gewissen Grad „eindeutig“ aufgezeichnet werden kann.

Vor allem diese Parameter sind von der subjektiven Auffassung des Vortragenden sowie dem historischen Kontext, in dem die Interpretation steht, abhängig. Daher kann es „die“ richtige Interpretation nicht geben, sondern immer nur eine möglichst überzeugende Annäherung an das, was der Komponist gemeint hat.¹⁶

Doch letztlich entscheidet nicht nur der Interpret, ob eine Komposition überzeugend realisiert wird, sondern auch der Hörer; persönliches Empfinden und individuelle Hörfähigkeit sind aber bei allen unterschiedlich.

Um zu verstehen, welche Aufgaben ein Interpret dem Komponisten und dem Hörer gegenüber hat und wodurch eine Interpretation als „richtige“ bewertet werden kann, muss man zu allererst selbst den philosophischen Begriff *Interpretation* verinnerlicht haben.

¹⁴ Neuhaus, Heinrich: Die Kunst des Klavierspiels. Musikverlag Hans Gerig 1967.

¹⁵ diesen trefflichen Ausdruck verwendet Prof. F. Brusniak im Artikel „...ein von klar-differenzierter Klangvorstellung bestimmtes Spiel“- Erinnerungen an die Frankfurter Pianistin und Klavierpädagogin Branka Musulin (1920-1975).“ In: Friedhelm Brusniak, Albrecht Goebel, Matthias Kruse (Hg.): Musikwissenschaft und Musikpädagogik im interdisziplinären Diskurs., Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York 2008, S. 49.

¹⁶ Der Brockhaus Musik. Rueger, Christoph (Hg.). 3 Auflage, Mannheim·Leipzig, 2006. S. 300.

4. Chopin- Interpretation Alfred Cortots und Ignacy Jan Paderewskis

Erkenne Dich selbst (...) Die Musik lebt in uns und mit uns. Sie reflektiert uns. Sie ist nur durch unsere Brille sichtbar. Ihre Fähigkeit ist nämlich, ein Spiegelbild von uns zu erschaffen.¹⁰⁴

Alfred Cortot

4.1 Notentext

Die Interpretationsbiografie eines jeden Werkes beginnt mit der ersten Begegnung des Interpreten mit dem Notentext. Wer ein Werk kennenlernen will um es zu interpretieren, sieht sich zuerst die Noten an. Selbstverständlich ist es hierzu erforderlich, ein Notenbild lesen zu können, die Notenschrift auf das Instrument, sei es physikalisch, klanglich oder nach dem inneren Gehör, zu übertragen.

Das Sichtbare mit dem Hörbaren in Einklang zu bringen, lernt man bereits bei den ersten Schritten der musikalischen Ausbildung. Ohne gründliches Wissen über die genaue Bedeutung von Noten, Notenwerten und Bezeichnungen, ist eine Interpretation nicht möglich. Das weitere Lernen des Lesens, was „in der Noten steht“, „nicht in der Noten steht“ und „wenn es steht, was es zu bedeuten hat“ begleitet den Interpret auf seinem gesamten künstlerischen Weg.

Theodor Adorno vertritt die philosophische These, dass die Notenschrift als Gedächtnisstütze entstanden sei: „um die lebendige Musik, Lied und Tanz, vorm Vergessenwerden zu bewahren. (...) Die musikalische Notation ist ein Stück Disziplin.“¹⁰⁵ Ein musikalisches Werk gewinnt auch Dauerhaftigkeit „in der schriftlichen Fixierung; in dem Maße, in dem deren Integrität angetastet wird, gerät das musikalische Werk in Gefahr.“¹⁰⁶

In jeder Hinsicht ist der Notentext als Inhalt der Vorstellung am objektivsten. Der festgelegte Notentext verhindert gewissermaßen die Variabilität und Ungenauigkeit des Klingenden. Das Problem der Objektivierung des Textes tritt erst auf, wenn dieselbe Komposition von dem Komponist selbst in mehreren Fassungen hinterlassen wird. Der Notentext des Manuskriptes A ist nicht identisch mit dem Notentext des Manuskriptes B und die erste Ausgabe, die zur

¹⁰⁴ Originalzitat in Russisch: „Познай себя. (...)Музыка должна жить в нас, с нами. Она должна нас отражать. Она подобна зеркалу, в которое мы вписываем наш образ. In: Аджемов, К. X.: Алфред Корто „О фортепианном искусстве“, Музыка, Москва 1965, S. 19.

¹⁰⁵ Adorno, Theodor W. : Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Suhrkamp 2001, S. 69

¹⁰⁶ Konrad, Ulrich: Einführung. In: „Zwölf Variationen in C für Klavier über das französische Lied „Ah, vous dirai-je Maman“ KV 265(300e) von Wolfgang Amadé Mozart. Faksimilie. Deutsche Mozart-Gesellschaft Augsburg 2001.

Lebenszeit des Komponisten erschien, erhält noch einen weiteren Textunterschied. Der Urtext erscheint in solchen Fällen als eine von mehreren Quellen. Der Herausgeber kommt zwar zum Wort im kritischen Bericht über den erhaltenen Unterschied der Versionen, die Entscheidung der Wahl darf trotzdem der Interpret übernehmen.

In den letzten Jahrzehnten herrscht allgemein in der Musikszene die extreme Position der Interpreten vor, die besagt, dass sie nur das spielen, was auf dem Notenblatt steht. Jede Ungenauigkeit des Textes in den Editionen wird mit dem Urtext verglichen und wieder „sterilisiert“. Die Gegenposition, die um die Jahrhundertwende die Mehrheit besaß, möchte das Publikum um jeden Preis überraschen, den Hörer in Spannung versetzen, selbst wenn damit die Anweisungen und der Text des Komponisten nicht befolgt werden. Die Ausdruckskraft ist für sie die wichtigste Voraussetzung.

Alfred Cortot war ein leuchtender Vertreter der letzteren Position. Der geschriebene Notentext war ihm weniger wichtig, als die willkommene Gelegenheit der „Mitteilung erlebter Empfindungen“¹⁰⁷, als „die subjektive Vision des Interpreten“ oder „der heiße Atem des Sprechenden“¹⁰⁸ wahrzunehmen. Als Herausgeber und Interpret geht er mit dem Urtext sehr mutig um. Er verändert ihn, ergänzt nach eigenem Geschmack die Akkorde und verändert die Oktaven.

Ignacy Jan Paderewski ediert dagegen die Werke Chopins mit äußerster Vorsicht und der Absicht, das Vorhaben des Komponisten zu verwirklichen. In seinem Kommentar zur Edition erklärt I. J. Paderewski, dass dem Notentext seiner Edition er die Autographen Chopins, die autorisierten Kopien und die Ausgaben des ersten Druckes zu Grunde gelegen hat.¹⁰⁹

The principal aim of the Editorial Committee has been to establish a text which fully reveals Chopin's thought and corresponds to his intentions as closely as possible. For this reason the present edition has been based primarily on Chopin's autograph manuscripts, copies approved by him and first editions.¹¹⁰

Gleichzeitig verweist Paderewski darauf, dass die Autographen Chopins sich wesentlich unterscheiden und selbst das Autograph, das für den Erstdruck verwendet wurde, nicht als endgültige Fassung des Werkes bezeichnen kann. Denn Chopin selbst veränderte oft manche Details seiner Kompositionen bis hin zu ihrer Erscheinung. Deshalb erläutert Paderewski die

¹⁰⁷ Tappolet, Willy: Alfred Cortot. In: Müller M., Mertz W. (Hg.) Diener der Musik. Tübingen 1965, S. 55.

¹⁰⁸ W. Lempfried „Der letzte Romantiker- der Pianist A. Cortot.“
www.koelnklavier.de/texte/interpreten/cortot.html. Letzter Zugriff am 10.10.2008.

¹⁰⁹ In Kooperation des Internationales Kultur- und Wissenschaftszentrums in Leimen mit der Direktion der neuesten Polnischen Nationalausgabe in Warschau wurde in Deutschland am 17.10.2008 ein Seminar „Rolle des Urtextes bei Ausführung von Klavierwerken Fr. Chopin“ von Pawel Kaminski, Pianist und Pädagoge, Mitredakteur der neusten Nationalausgabe Chopinscher Werke, gehalten. Aus beruflichen Gründen konnte ich an diesem Seminar nicht teilnehmen. Die nächsten Termine finden erst am 29. und 30.04.2009 statt.

¹¹⁰ Chopin/Complete works. Editor Paderewski. Band VI. Sonatas. PWM 234. S. 132.

vorhandenen Texturmodifikationen der Autographen ausführlich im Kommentar jeder Ausgabe.¹¹¹

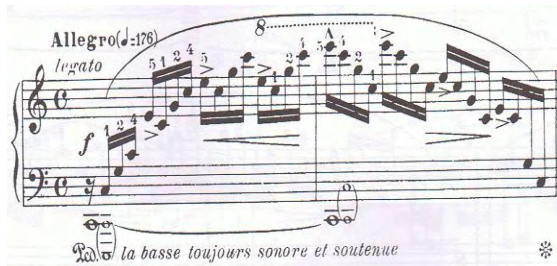
Alle Chopin-Editionen von Alfred Cortot erscheinen als „Arbeitsausgabe mit Kommentaren von Alfred Cortot“¹¹².

In der Vorbemerkung zu Etüden op.10 schreibt er:

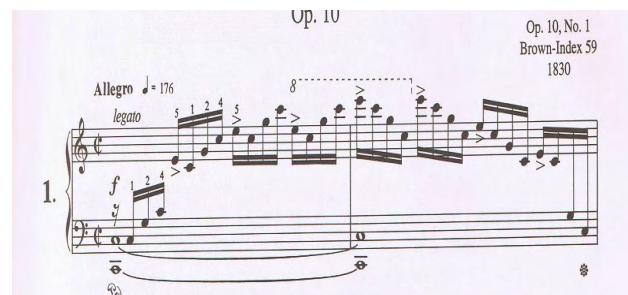
Mit der vorliegenden Arbeitsausgabe wollen wir zwei Ziele zugleich erreichen: einen endgültigen Notentext, befreit von zweifelhaften Traditionen und abergläubisch befolgten Druckfehlern früherer Ausgaben und eine rationale Arbeitsmethode auf der Grundlage einer durchdachten Analyse der technischen Schwierigkeiten.

Die erste Zielsetzung steht aber schon im ersten Takt der Etüde Nr.1 in C-Dur in Widerspruch zum Urtext.

Cortot:



Urtext Könemann Musik Budapest
(Paderewski identisch):

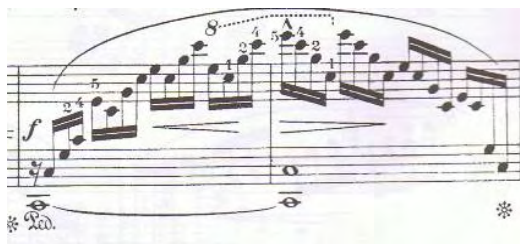


Die erste Oktave “C-c” reduziert er zu einem “C”.

In Klammern wurde eine steigende Oktave vorgeschlagen. In beiden Fällen verändert Cortot die Baßlinie, die in dieser Etüde nicht nur harmonische Funktion trägt, sondern auch eine melodische. Im Takt 9, in dem das Anfangsmotiv mit den C-Dur Arpeggien wiederholt wird, ediert Cortot dieselbe Stelle ohne den Vorschlag wie am Anfang. Trotzdem ist dies mit dem Urtext nicht identisch:

Takt 9

Cortot



Urtext:



Ähnliches passiert in den Takten 26, 29.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² „Éditions de travail“ - übersetzt von Franz Josef Hirt, Éditions Salabert, EMS 8013

Angesichts des schnelleren Tempos und des raschen Laufs der Sechzehntel in der rechten Hand wird die erste Oktave dadurch akustisch “fast verschluckt“. Die unvollkommene Oktave wird kaum hörbar. Gleichzeitig wird in der rechten Hand ermöglicht den Lauf wirklich nach einer Sechzehntelpause ohne Verzögerung fortzuführen. Das Erscheinen des vermissten “c“ im zweiten Takt soll die Baßlinie klanglich unterstützen, welche im ersten Takt ziemlich leer geklungen hat.

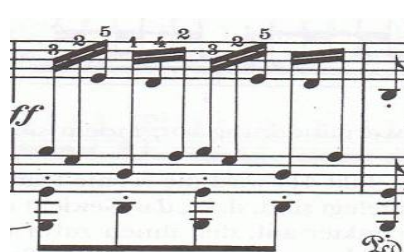
In der begleitenden CD ist diese Veränderung deutlich hörbar.¹¹³

In der Etüde Nr.5 Ges-Dur findet man ein anderes Beispiel der veränderten Oktaven. Hier reduziert Cortot die “D-, D“ Oktaven in der linken Hand:

Urtext:



Cortot:



Auffallend ist hier auch die Artikulation der linken Hand.

Mehrere Beispiele des veränderten Textes sind in der Sonate op.35 b-moll zu finden.

Besonders häufig sind die Haltebögen und Wiederholungsnoten, die so, wie sie bei Cortot ediert sind, in keiner Quelle des Urtextes zu finden sind:

1. Satz

Takt	Urtext (Könemann Musik Budapest)	Paderewski	Cortot
37			

¹¹³ CD: Track 1. Um die Veränderung akustisch noch mehr unterscheiden zu können, wird empfohlen die nächste Einspielung dieser Etüde von Nikita Magaloff, Track 2 zu hören.

Zu der pädagogischen Erfahrung erweist sich die effiziente Wirkung dieser Studien beim Erwerben der grundlegenden Klaviertechnik. Erstaunlich ist es zu sehen, dass die Übungen Alfreds Cortot bei den Schülern mit großer Begeisterung ankommen. Ihr Enthusiasmus lässt erst dann nach, wenn die Schüler auf die vorgeschriebene Studienzeit und die Übungsreihfolge verwiesen werden.

Auch ich, als Konzertpianistin, kehre im Alltag der Konzertvorbereitung immer wieder zu den Studien Alfred Cortots zurück.

4.3. Rhythmus und Tempo

Am Anfang war der Rhythmus.
Hans von Bülow

Zum Verständnis der Chopin-Interpretationen von Alfred Cortot und Ignacy Jan Paderewski in Bezug auf Rhythmus und Tempo können diese als wichtigste Komponenten der Musik nicht isoliert betrachtet werden. Sie werden deshalb im Folgenden in einem Kapitel abgehandelt, ohne auf die unterschiedlichen Meinungen, die sich mit dieser Problematik auseinandersetzen, im Einzelnen einzugehen.

„Der Brockhaus Musik“ von 2006 definiert *Tempo* wie folgt:

Notenwerte und aus ihnen gebildete Rhythmen sind nur relativ zueinander in ihrem Zeitwert bestimmt. Erst durch das Tempo werden sie auf absolute, objektiv messbare Zeitdauern und -relationen festgelegt.¹⁵⁰

In seiner Dissertation „Untersuchungen über die Gestaltung des Rhythmus und das Verhältnis von Norm und Realisation, dargestellt an drei Interpretationen der Polonaise A-Dur von Chopin“, führt Mohamed El-Khodary den Zusammenhang von Rhythmus und Tempo betreffend aus:

Zwei Untersuchungen von H. de la Motte-Haber, die sich mit der Beziehung zwischen Rhythmus und Tempo beschäftigen (1967, 1968), zeigen deutlich, dass eine vergleichbar hohe Übereinstimmung zwischen Tempoeindruck und der Impulsdichte einfacher Rhythmen besteht. Bei der Untersuchung der Frage nach der Bedeutung des Tempos für die Gesamtbeurteilung einzelner Rhythmen zeigte es sich, dass Rhythmen im schnellen Tempo am einheitlichsten beurteilt werden. „Im schnellen Tempo sind Rhythmen offensichtlich weitgehend durch die Tempokomponente bestimmt“ (Motte-Haber, 1968 S. 87) „Das Tempo modifiziert den Rhythmus, dieser wiederum das Tempo, weil komplizierte Proportionen schneller wirken.“ (Motte-Haber, 1968 S. 28)¹⁵¹

¹⁵⁰ Brockhaus Musik. Rueger, Christoph (Hg.). 3 Auflage, Mannheim-Leipzig 2006, S. 700.

¹⁵¹ Gerstenberg/Dürr 1949, S. 385. Zit. nach El-Khodary, Mohamed: Untersuchungen über die Gestaltung des Rhythmus und das Verhältnis von Norm und Realisation, dargestellt an drei Interpretationen der Polonaise A-Dur von Chopin. Gustav Bosse Verlag 1989, S. 26.

Nach der Aussage Hans von Bülows (1830-1894)¹⁵² war der Rhythmus am Anfang. Dieser Auffassung ist aber hinzuzufügen, dass das Tempo am Ende zu einem Faktor wird, der den Charakter eines Rhythmus wesentlich mitbestimmt. „Das Tempo interpretiert den Rhythmus, ohne unmittelbar eigene rhythmische Qualität zu haben.“¹⁵³ und „musikalisches Verständnis einer Interpretation ist immer auch rhythmisches Verständnis.“¹⁵⁴

So wird das musikalische Verständnis der Werke Chopins bei Alfred Cortot durch das rhythmische Verständnis und Tempowahl bestimmt.

Cortot ist der einzige Chopin-Editor, der die Angaben der vermutlichen Spieldauer jeden Werkes direkt in den Ausgaben fixiert. In den Sonaten wird auch die Gesamtzeit aller Sätze notiert. Als Beispiel dient hier Alfred Cortots Kommentar zur Zeitdauer der Sonate op.35:

Bleiben wir bei dieser Sonate und ihrem berühmten dritten Satz, *Marche Funèbre*, dessen Tempo Henry-Louis de la Grange mit den Tempi anderer berühmter Pianisten seiner Zeit vergleicht:

Si l'on prend par exemple la *Marche Funèbre*, on s'aperçoit aussitôt à quel point le tempo tout à la fois allant et mesuré de Cortot (= 52) est plus efficace que l'allure martiale de Rachmaninov (= 66), qui d'ailleurs ne conserve pas longtemps ce tempo et ralentit progressivement jusqu'à la fin du morceau (= 62). Bien plus efficace aussi que la lenteur plus désespérante que dé désespérée d'Artur Rubinstein qui commence au même tempo que Cortot (= 52), mais le ralentit peu à jusqu'à (= 50) et le presse ensuite jusqu' à (= 66) dans le Trio, alors que Cortot ne dépasse jamais dans l'épisode médian (= 55).¹⁵⁵

¹⁵² Hans von Bülow- Pianist, Dirigent, Komponist, Liszts Meisterschüler der ersten Weimarer Schule.

¹⁵³ Zit. nach El-Khodary, Mohamed: Untersuchungen über die Gestaltung des Rhythmus und das Verhältnis von Norm und Realisation, dargestellt an drei Interpretationen der Polonaise A-Dur von Chopin, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1989, S. 25.

¹⁵⁴ Mantel, Gerhard: Interpretation: Vom Text zum Klang. Schott, Mainz 2007, S. 52.

¹⁵⁵ „Nehmen wir z. B. die *Marche Funèbre*, dann merken wir sofort, wie das Tempo von Cortot, beweglich und gemäßigt, (=52) wirksamer ist als das martialische Tempo Rachmaninows (=66), der nicht durchgehend dieses Tempo hält, und sein Spiel verlangsamt bis zum Ende des Stückes (=62). Cortots Tempo hebt sich über die verzweifelnde Langsamkeit Artur Rubinsteins, der wie Cortot mit einem Tempo von (=52) anfängt,

5. Schlussfolgerung

Ein musikalisches Werk zu interpretieren bedeutet als allererstes, zu handeln. Es bedeutet eine Entscheidung zu treffen, die von einem Individuum ausgeht. Das Individuum übernimmt die Tätigkeit und die Verantwortung zwischen der- im Notentext nur begrenzt objektivierbaren- kompositorischen Botschaft („Wille des Komponisten“) und dem individuellen Verständnis dieses Notentextes.

Die eindeutige Fixierung des Erklings im Notentext erscheint insofern als unmöglich zu sein, als „selbst für den“ „Schöpfer“ der Musik die Möglichkeit einer Wiederholung der „Totalidentifikation“ mit dem künstlerischen Erlebnis ausgeschlossen erscheint, (...) ²²⁶ Ein Notentext ist im hermeneutischen Sinn nur ein interpretationsbedürftiger Abdruck, der eine musikalische Werkidee nur grob und unvollkommen darstellen kann. Eine Schrift kann eine Sprache ersetzen, eine Notenschrift kann aber kein Ersatz für die Musik sein. Denn Musik ist Erklingen. ²²⁷ Dieses Erklingen, durch welches das Werk erst objektiv verwirklicht wird, ist der in Zeit und Raum entfaltete physikalische Klang. Der berühmte Spruch Mahlers, dass das Beste der Musik nicht in den Noten steht, verweist darauf. ²²⁸

In einem Interpretationsakt als klangliche Werkrealisierung, materialisiert der Interpret den Abdruck der Werkidee. Die Werkidee entfaltet sich aber aus dem individuellen Verständnis und aus der individuellen Empfindung eines Interpreten, die jedes Mal zur neuen vorstellungsmäßigen (inneren) und physikalischen (äußeren) klanglichen Realisierung führt. Den Vorgang dieser klanglichen Realisierung erfasst man mit dem Begriff der musikalischen Interpretationspraxis.

Wie im Fall der hier praktisch dargestellten Interpretationen von Alfred Cortot und Ignacy Jan Paderewski, wird die Interpretation durch den Charakter der Persönlichkeit offenbart. Wie auch die Werkideen von den Interpreten ähnlich verstanden sein können, werden sie immer durch das Prisma ihrer individuellen Befähigungen gebrochen. Der Interpret kann seine Individualität beim Interpretationsakt nicht verbergen. Nach Werner Sobotzik, der die

²²⁶ Brusniak, Friedhelm: „...ein von klar-differenzierter Klangvorstellung bestimmtes Spiel“- Erinnerungen an die Frankfurter Pianistin und Klavierpädagogin Branka Musulin (1920-1975).“ In: Friedhelm Brusniak, Albrecht Goebel, Matthias Kruse (Hg.): Musikwissenschaft und Musikpädagogik im interdisziplinären Diskurs. Georg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York 2008, S. 49.

²²⁷ Vgl. Georgeades, Thrasybulos: Die musikalische Interpretation. In: „Studium genegale“, Heft 7, 1954, S. 389.

²²⁸ Das gleiche Erklärungsmuster formuliert Reinhard Kopiez im neuen Handbuch der Musikpsychologie folgend: „Pointiert formuliert scheint das Wesentliche der Musik nicht in den Noten selbst zu liegen, sondern sich erst in der überlegt gestalteten Aufführung von Musik zu offenbaren.“ (Kopiez, Reinhard: Reproduktion und Interpretation. In: Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Herbert Bruhn/Reinhard Kopiez/Andreas C. Lehmann (Hg.), Reinbek bei Hamburg, März 2008, S. 317.)