

## **Die 24 Etüden von Frédéric Chopin Versuch einer Erschließung ihrer Tonalität**

von Till Alexander Körber (Linz)

Die 24 Etüden Chopins bilden zweifellos einen Markstein in der Geschichte der Klaviermusik. Dabei wird oft hingewiesen auf die Tatsache, dass Chopin dem Klavier klanglich neue Möglichkeiten erschlossen und zugleich der menschlichen Hand Aufgaben von bis dahin ungeahnter Komplexität zugemutet habe. In diesem Aufsatz möchte ich meinen Eindruck schildern, den ich beim Studieren und Spielen der beiden großen Etüdenzyklen gewonnen habe, und welcher ganz andere Aspekte mir als prägend für die Charakteristik der Chopinschen Etüden darbot.<sup>1</sup>

Darauf hinweisen möchte ich, dass ich diesen Aufsatz als Pianist schreibe. Philosophische Aspekte werden nur insoweit einbezogen, als sie mir für das Verstehen dessen, was ich am Klavier tue, nützlich oder hilfreich sind. Ich erlaube mir also in Bezug auf philosophische Begriffe den Umgang nur aus privater, nicht aus fachlicher Bildung.

Um nun an den Etüden Chopins aufzeigen zu können, was ich beim Spielen und Üben derselben erleben oder vielleicht intuitiv erfassen durfte, muss ich mit der Darstellung und Erörterung einiger musiktheoretischer Voraussetzungen beginnen.

### **1. Musiktheoretische Voraussetzungen**

#### 1.1. Tonsystem

Das siebenstufige Tonsystem, welches uns so vertraut ist, ist nicht allein ein europäisches Phänomen. Dennoch genügt es für unsere Überlegungen, lediglich die europäische Situation zu betrachten: Von Pythagoras bereits theoretisch erfasst, bildet das siebenstufige und in jeder Oktavlage sich wiederholende Tonsystem den Grundstoff musikalischen Gestaltens seit Jahrtausenden. Es wird gebildet aus einer Folge von Quintschritten (Schwingungszahlenverhältnissen 2:3), wieder zusammengedrängt in den Oktavraum (Schwingungszahlenverhältnis 1:2). (Die Oktave – die doppelte Schwingung – wird erlebt als Identität. Dieses Erlebnis der Oktave muss nur ein einziges Mal erfahren werden, sodann kann es mit apriorischer Sicherheit auf alle Oktavphänomene übertragen werden. Das Erkennen dieses Intervalls bedarf also keiner Bestätigung durch wiederholte Erfahrung.) Bemerkenswert bleibt nun der Umstand, dass die Grundlage dieser Tonsystemgenese Jahrtausende Musikgeschichte zu tragen vermochte, ja mehr noch, dass er quer durch die Kulturräume, deren Geschichte weitgehend unabhängig voneinander verlief, zu finden ist<sup>2</sup>. Ein und dieselbe Art der Tonsystembildung trägt also verschiedenste Musik, welche zugleich Spiegel der unterschiedlichsten Bewusstseinszustände in der Menschheitsgeschichte ist. Jede unserer sogenannten Kirchentönen ist ebenso aus diesem Tonsystem gebildet wie pentatonische Skalen fernöstlicher Musik. Gewöhnung und kulturelle Prägung können als Erklärung bei Weitem nicht ausreichen. Welche Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass unser Tonsystem Produkt des menschlichen Geistes ist? Selbst der Begriff des Archetypus<sup>3</sup> greift zu kurz, da das Tonsystem eindeutig ein dem Menschen gegenüberstehendes Vorfindliches ist.

Wenn man sich einhört in einstimmige Musik, welche die ihr zugrundeliegenden Skalen sehr klar und rein in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen, mikrointervallische Modifikationen

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz verdankt sich auch des ständigen Dialoges mit Pater Dr. Johannes Nebel FSO. Ihm sei an dieser Stelle für alles Gelesen, Kommentieren und Korrigieren herzlich gedankt.

<sup>2</sup> Die Erscheinungsformen von Skalen mögen sich stark unterscheiden. Gleichwohl bildet das angesprochene Bauprinzip eine auch für das Erleben relevante Gemeinsamkeit.

<sup>3</sup> Vgl. Hans Vogt, Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1972, S. 100.

eingeschlossen, zutage treten lässt, etwa Gregorianische Gesänge, Musik Ostasiens, balkanische und ungarische Volkslieder, so erlebt man eine verblüffende Stabilität des Tongefüges gleichsam als gemeinsamen Untergrund der speziellen oder individuellen Charakteristik der erklingenden Musik.

Zum Vergleich: Die Tonhöhenstruktur des Vogelgesanges kennt diese Art von Stabilität nicht. Die Tonhöhenverläufe etwa eines Amselgesanges mögen für uns erfreulich, reizvoll und schön sein, sie bilden aber kein über die konkreten Tonhöhen hinausweisendes Netz als Beziehungsgefüge, so dass wir aus der Erinnerung innerlich ein konzises Klangbild dieses Gesanges würden rekonstruieren können. Anders gesagt: Nähe und Ferne der Melodietöne des Amselgesanges bestimmen sich einzig aus dem Frequenzabstand, während innerhalb einer nach oben genannten Prinzipien gebauten Skala die Beziehungsnähe der Töne nach dem Abstand der Quinten erlebt wird<sup>4</sup> und der Oktavton als eine Art von Identität – und zwar nicht nur aus Gewohnheit oder Konvention, sondern kultur- und epocheübergreifend wegen der Quint- und Oktavverhältnisse selbst.

Wenn wir im Musikalischen die Bewegung einer Melodie erleben, oder wenn wir Ferne oder Nähe zu einer Haupttonart oder zu einem Grund- oder Zentralton erfahren, so können wir zur Beschreibung räumliche Begrifflichkeiten verwenden, etwa das Hinauf- oder Hinunterschreiten einer Melodie, oder auch die mehr oder weniger große harmonische Entfernung von einer Grundtonart und die Rückkehr zu ihr. So ist die Räumlichkeit des Amselgesanges eher äußerlich als eine Hoch-Tief-Bewegung, während eine Skala eine andere Art von Räumlichkeit, eben die der Tonnähe durch Quintverwandtschaft, ausbildet. Singen zwei Menschen im Oktavabstand einen Ton, so wird die Oktavidentität erkannt, selbst wenn nicht ganz sauber gesungen werden sollte. Wir können sagen: Die Töne rasten ein in die Position der Oktave. Der Ort des Einrastens ist sozusagen ein Frequenzbereich, innerhalb dessen die Tonhöhe einen Spielraum hat, ohne das Charakteristikum des Intervalls oder ihres Ortes innerhalb der Skala preiszugeben. Ebenso kann das mit anderen Intervallen geschehen, die innerhalb einer siebenstufigen Skala vorkommen: Der Ton-Ort innerhalb der Skala, also die intervallischen Verhältnisse zu allen übrigen Skalentönen, bleiben identifizierbar, auch wenn die Intervalle nicht „sauber“ erklingen.

Die sieben Ton-Orte in der Skala bilden eine Art grobes Raster klar abgegrenzter Qualitäten. In einem skalenfreien Tonraum dagegen sind die Qualitäten nicht abgegrenzt und bilden somit kein Beziehungsgefüge.<sup>5</sup> Stellen wir uns vor, eine Sirene bewege sich hinauf und hinunter – wir würde keine Momente ausmachen, zu welchen wir Intervalle erkennen könnten, so dass wir sagen könnten: Jetzt streift die Sirene gerade die Quinte, jetzt die große Sexte. Hielten wir uns nun die Ohren zu und öffneten diese nur für kurze Momente, so würden wir zwar einzelne Tonhöhen wahrnehmen, bei welchen die Sirene gerade angekommen wäre, doch würden diese Tonhöhen uns beliebig erscheinen und damit zumindest kein stimmiges Beziehungsgefüge aufbauen.<sup>6</sup>

Es ist zumindest bemerkenswert, dass nirgendwo auf der Welt über Jahrtausende mehr als sieben Tonorte oder Tonqualitäten einer Skala innerhalb der Oktave unterschieden wurden. (Tauchen mehr Töne auf, so handelte es sich um Überlappung oder Durchdringung verschiedener Skalen oder um „Färbungen“ von Tonorten.)

An dieser Stelle nun kann ich den Gebrauch von Begriffen bestimmen, und klären, in welchem Sinne ich sie im Folgenden verstanden wissen möchte:

- *Tonalität* nenne ich die Bezugnahme von Musik auf Skalen, welcher Quintschritte als Bauprinzip zugrunde liegen.

<sup>4</sup> Vgl. Jaques Samuel Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt 1995.

<sup>5</sup> Vgl. Stefan Ikarus Kaiser, *Die Fragmente des Aristoxenos aus Tarent*, Hildesheim 2010, S. 160 ff.

<sup>6</sup> Vg. Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985, S. 26 f.

- *Tonal* ist eine Musik, welche Töne verwendet (wenn auch nicht ausschließlich), die gleichsam an stabilem Ort einrasten und damit charakteristische und wiedererkennbare Tonorte sind.
- *Tonorte* sind durch das intervallische Verhältnis zu allen anderen Tonorten einer Skala charakterisierte Positionen innerhalb der Oktave. Es gibt maximal sieben Tonorte pro Oktave.<sup>7</sup> (Wenn mehr Tonorte auszumachen sind, handelt es sich allzumeist um Überlappung oder Verschränkung zweier, selten mehrerer Skalen.)
- *Tonsystem* ist das Raster voneinander getrennter und qualitativ unterscheidbarer Tonorte, welches sich in jeder Oktave im Prinzip wiederholt. Skalen sind gereimte Ausschnitte aus dem Tonsystem (etwa die dorische Skala), umgekehrt ist das Tonsystem die Summe der aus ihm zu bildenden Skalen.
- Die als Phänomen vorzufindende und unwillkürlich erlebbare Stabilität solcher Tonorte in einer Skala nenne ich die *ontische Kraft der Skala*.

Hören wir eine bestimmte einstimmige Melodie, so erleben wir einerseits das eben dieser Melodie zugehörige Auf und Ab der in der Zeit sich entfaltenden Tonbewegung. Diese Bewegung aber verweist zugleich auf eine Skala, beispielsweise auf eine bestimmte Kirchentonart, etwa das Dorische, innerhalb derer sie sich bewegt. Das kann auch zunächst nur ein Skalenausschnitt sein, der manche Tonverhältnisse offen lässt. Diese Skala wiederum verweist auf die Stabilität des Tonsystems als Ganzen. Die oben erwähnte ontische Kraft besteht darin, dass die konkrete Melodie über die spezifische Tonart auf das allgemeine Tonsystem verweist, also für letzteres transparent ist. Auch findet hier eine Art des Transzendierens statt: Ein Über-sich-Hinausweisen der charakteristischen Erscheinung einer konkreten Melodie auf die Einheit allgemeiner tonaler Kraft.

Um nun eine erklingende Musik als tonale Einheit erfassen, also all ihre Töne in ihrem jeweiligen Qualitäten als sinnvoll erleben zu können, bedarf es zweier Voraussetzungen:

1. Äußerliche Voraussetzung ist die Entfaltung der konkreten Musik in der Zeitlichkeit, so dass der Hörende die musikalischen Ereignisse sukzessiv im Gedächtnis festhalten und miteinander in Beziehung setzen kann. Eine äußere Räumlichkeit ist für dieses Hören ohne Belang, denn ob beispielsweise eine Musik von rechts oder von links erklingt, hat auf das Verstehen keinerlei Einfluss.
2. Innere Voraussetzung ist das Bestehen eines Tonsystems, ja mehr noch, das Bestehen tonaler Zusammenhänge. *Das Tonsystem selbst konstituiert eine eigene Räumlichkeit*, indem etwa die Identität der Oktavtöne als eine Art von Nähe, der Wechsel von Tonhöhen als Bewegung erfahren wird. Das Erlebnis des „Einrastens“ der Tonorte, mithin der Stabilität, auch die Erinnerung an die tonale Ganzheit eines Erklungenen, verbinden sich nicht mit einer Qualität von Zeitlichkeit.

(Die Zeitlichkeit spielt erst dann eine musikalisch relevante Rolle, wenn ein musikalisches Werk einen prozesshaften Ablauf darstellt. Darauf wird später noch eingegangen.)

## 1.2. Klassisches Komponieren

Das mittelalterliche Komponieren könnte man – stark vereinfacht – beschreiben als ein Sich-Bewegen in der Tonskala derart, dass die jeweils allgemeinere, über der individuellen Melodie liegende Tonordnung aufgezeigt wird, dass sich also die Konkretheit der Melodie ständig zur Allgemeinheit der Skala hin transzendiert bis hin zum Allgemeinsten des Tonsystems selbst. Ab der Renaissancezeit kommt ein weiteres Moment hinzu: Nicht nur die Skala und das Tonsystem allein bilden nun den Raum, sondern zusätzlich schafft der Komponist aus seinem eigenen Geist eine Art

---

<sup>7</sup> Vgl. ebd. S. 77 ff., sowie Jaques Samuel Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt 1995, S. 3 f.

harmonisch strukturierten Raum, dessen Proportionen durch gezielte Platzierung der Tonorte gestaltet werden. Dadurch wird die Musik durch die Dimensionen des Architektonischen – und damit auch des Perspektivischen – bereichert.

Der Musiker des Mittelalters hielt sich gleichsam inmitten des Tonsystems auf, ständig in unmittelbarer Berührung mit allen Tonverhältnissen der Skalen – ähnlich einem mittelalterlichen Maler, der beispielsweise bei einer Darstellung des letzten Abendmahles Jesu als Maler sozusagen inmitten des Jüngerkreises sitzt und jedem einzelnen Jünger ins Gesicht blickt, um es von vorne, von seiner charakteristischen Seite aus, zu malen. Ab der Renaissance tritt der Komponist sozusagen aus dem Tonsystem heraus und betrachtet es aus dem von ihm gewählten Blick-, oder besser, „Lausch“-Winkel einer Tonart – ähnlich wie der Maler nun aus dem Bildgeschehen heraustritt und eine Perspektive von außen einnimmt. Die Wahl des Blickwinkels ist nun die individuelle Entscheidung des Malers, ebenso wie der tonartliche „Lausch“-Winkel Entscheidung des Komponisten ist.

Allerdings hat diese Bereicherung durch das Architektonisch-Perspektivische zur Folge, dass die starke Wirkung des Transzendierens zur Allgemeinheit des Tonsystems abgeschwächt wird durch die Stärke des neuen harmonisch-architektonischen Bezugsrahmens. Bezugsrahmen der Tonorte ist nun nicht mehr allein die Skala und dann das Tonsystem, sondern ein jeweils eigener Bauplan, der Gestaltung eines perspektivischen Gemäldes durchaus analog. So wie im perspektivischen Gemälde die Proportionen ihren Ausgleich finden müssen, (um nämlich nicht aus den Fugen zu geraten, wenn ein Detail zu stark betont wird oder ein großes Gewicht keinen Ausgleich findet), so gestaltet der Komponist ab der Renaissance in zunehmenden Maße eine architektonische Einheit durch einen gezielten Ausgleich der Spannungsverhältnisse und Gewichtungen im Tonraum.

In dem Moment, da die Vielheit der Skalen durch das Dur und Moll gänzlich verdrängt worden ist, also etwa zu Beginn der Wiener Klassik, erlebt dieses architektonische Gestalten mit einem Proportionsgefüge von Tonorten seinen Höhepunkt. Das selbe Tonsystem, welches Jahrtausende einstimmiger Musik auszubilden in der Lage war, dient nun als Grundlage einer völlig veränderten Anschauung kompositorischen Gestaltens, nämlich der sogenannten Kadenztonalität: Ein Dreiklang bildet als Anfang und Ende einer Komposition gleichsam den Bezugsrahmen für alle weiteren Tonorte dieser Komposition, wobei die beiden quinterverwandten Dreiklänge (auf der IV. und V. Stufe – die V. Stufe liegt eine Quint über, die IV. eine oktavversetzte Quinte unterhalb des Grundtones der I. Stufe, also des Bezugsrahmens –) als nächste und wichtigste Nebenzentren dienen. Bekommt nun ein Nebenzentrum ein zu großes Gewicht, so kippt die Proportion des gesamten Gefüges, und die Einheit zerfällt. Wolfgang Amadeus Mozart beschrieb in einem Brief<sup>8</sup> sehr anschaulich, dass er beim Komponieren das gesamte Werk gleichsam als ein Ganzes überblicke und so alle Spannungsverhältnisse und Proportioniertheiten als ein Eines zu überblicken imstande sei<sup>9</sup>. Also ist auch bei dieser Art des Komponierens die Zeit äußerlich, während die Räumlichkeit durch die Kadenztonalität eigens konstituiert wird.

Wie oben gezeigt ist das Tonsystem etwas dem Menschen Vorfindliches und bedarf keiner Gestaltung, sondern lediglich einer Entfaltung im Sinnlichen, um Erlebnis zu werden und seine ontische Kraft zu entfalten. Das Interesse gilt aber im klassischen Komponieren weit weniger dem vorfindlichen Tonsystem selbst, sondern primär dem kadenztionalen Gefüge, welches der Komponist aus dem Tonsystem heraus gestaltet, so dass das der Kadenztonalität vorgängige Tonsystem im Wesentlichen nur noch Gestaltungsmaterial ist. Die ontische Kraft des umfassenden, menschlicher Formung enthobenen und ihr vorgängigen Tonsystems wird primär nur durch das vom Komponisten gewählte kadenztionale Gefüge selbst vermittelt, aber ohne dass Letzteres direkt auf dieses Tonsystem als solches und Ganzes verweist und dafür transparent ist. Um ohne diese Transparenz dennoch die ontische Kraft des Tonalen erhalten zu können, ergeben sich für den

<sup>8</sup> Vgl. Hellmut Ammerlahn, *Imagination und Wahrheit*, Würzburg 2003, S. 132.

<sup>9</sup> Vgl. Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien, III: Der Freie Satz*, Wien 1956.

Komponisten Konsequenzen: Gestaltet er nämlich aus dem Tonsystem ein kadenztonales Gefüge, schaut also gleichsam als Komponist sein Werk aus der Perspektive einer von ihm gewählten Haupttonart an, dann erlangen die Tonorte nur dann volle Stabilität, wenn das kompositorisch geschaffene Gefüge entsprechend proportioniert ist und die räumlichen Verhältnisse ausbalanciert sind. Ein zu stark gewichtetes Nebenzentrum etwa stört alle Gewichtsverhältnisse und schwächt damit die Stabilität jedes einzelnen Tones. Die ontische Kraft verblasst, da der einzelne Ton nicht mehr auf das Ganze Bezug hat, sondern lediglich punktuelle Bezüge aufbauen kann.

Die soeben im Blick auf den genannten Brief Mozarts beschriebene Fähigkeit zur zeitenthobenen Gesamtschau ist vielleicht nur dem Genie gegeben. Dass aber dem musikalischen Erleben eine Stabilität der Tonorte und des Gefüges doch Eindruck macht, dass, anders gesagt, die ontische Kraft wesentlich zur Wirkung einer Komposition gehören muss, wird belegt durch den Umstand, dass eigentlich alle noch heute aufgeführten Komponisten, die ihre Werke kadenztonal gestalteten, offensichtlich diese Gabe der Gesamtschau besessen haben müssen. Das Ziel dieser Abhandlung besteht darin, in musikalische Analyse dies auch noch am Beispiel Chopins aufzuzeigen, dessen Schaffenszeit erst nach der Wiener Klassik beginnt. Wer je versucht hat, kadenztonal angelegte Werke schwächerer Komponisten einzustudieren, wird festgestellt haben, dass diese sich weit schwerer dem Gedächtnis einprägen und auch spürbar mühsamer zu zwingender Gestaltung finden, wenn dies überhaupt gelingt. Selbst die physischen Abläufe des instrumentalen Spiels, wie das Finden geeigneter Fingersätze, stehen gleichsam auf wackeligeren Füßen.

Es gibt nicht schlechthin stimmige Kadenzabläufe, welche, einer Komposition mit ihrer individuellen Erfindung zugrunde gelegt, eine Balanciertheit sichern könnten. Vielmehr verlangen alle Bewegungen einer Komposition, motivischer, dynamischer, expressiver Natur, eine Balance im Tonalen. So sehr hängen alle Parameter zusammen. Wenn die ontische Kraft durch ein kadenztonales Gefüge zum Ausdruck gebracht wird, dann nicht, weil das jeweilige Gefüge ein Allgemeines repräsentierte, sondern weil die Balanciertheit eines solchen Gefüges, wenn sie dem Komponisten gelingt, Ausdruck eines Allgemeinen ist. Nicht also das Gefüge als solches, sondern erst die Balanciertheit desselben drückt Allgemeinheit aus und vermittelt damit ontische Kraft. Das Gefüge selbst wiederum verdankt sich der perspektivischen Schau des Komponisten.

Auch innerhalb eines balancierten kadenztonalen Gefüges kann dramatische Entwicklung dargestellt werden, wie Beethoven bewiesen hat. Ohne Balanciertheit des kadenztonalen Gefüges aber bedarf die Musik, will sie nicht in Beliebigkeit auseinanderfallen, anderer Kräfte. So gestaltet etwa Franz Liszt einerseits mit eher vor-architektonischer Tonalität, andererseits mit den Energien psychologischer Plausibilität oder existentialer Unmittelbarkeit, mitunter auch ohne tonalen Bezug. Anton Bruckner oder Béla Bartók hingegen kreieren tonale dreiklangsbezogene Tonräume ohne kadenzgenerierte Tonalität<sup>10</sup> und erreichen nach meinem Dafürhalten auch eine ontische Kraft. Diesbezüglich bleibt der musiktheoretischen Forschung noch ein weites Feld zu erkunden.

### 1.3. Zusammenfassung

Bevor wir uns Chopin zuwenden, seien die Ergebnisse der bisherigen Argumentation graphisch zusammengefasst. Oben steht das Allgemeine, welches sich nach unten hin aufspaltet zu immer charakteristischerer Gestalt. Im Modell für einstimmige Musik ist die Verbindung von Zeile zu Zeile gleichermaßen durchlässig: Die einzelne Melodie (beispielsweise ein gregorianischer Gesang) verweist auf das Allgemeinere der Tonart, diese wiederum auf das Allgemeinste des Tonsystems. Im klassischen Komponieren dagegen erscheint das Tonsystem lediglich durch den Filter der kadenztonalen Balanciertheit, aber nicht mehr eigentlich unmittelbar. Das Phänomen der Balanciertheit aber hat ebenfalls den Charakter der Vorfindlichkeit und strahlt die ontische Kraft aus, welche sie durch das Tonsystem erhält. Der Komponist (allerdings nur der wirklich hervorragende, wie noch zu zeigen sein wird) gestaltet sein individuelles Werk in Korrespondenz

---

<sup>10</sup> Vgl. Bernhard Haas, Die neue Tonalität von Schubert bis Webern, Wilhelmshaven 2004.

zum Phänomen der Balanciertheit. Er kann nicht gestalten wie er will, wenn die ontische Kraft, welche nur durch die Balanciertheit eines kadenztonalen Gefüges hindurchstrahlen kann, nicht geschwächt werden soll. Einem weniger gekonnten Komponieren entgleiten die harmonischen Kräfte, so dass der Gesamtablauf an Zusammenhang und tonaler Kraft verliert.

Modell für einstimmige Musik  
– von unten nach oben durchlässig transzendierend –

	Tonsystem (allgemein, vorfindlich, Ursprung der ontischen Kraft)							
↑ ist transparent für	Skala (charakteristischer Ausschnitt aus dem Tonsystem)			Skala			Skala	
↑ ist transparent für	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie	Einzelne Melodie

Modell für klassisches Komponieren  
– die kadenztonale Balanciertheit ist nun der Fluchtpunkt der Tonorte –

	Tonsystem (nurmehr Hintergrund, dennoch weiterhin Ursprung der ontischen Kraft)							
↑	Jeweilige kadenztonale Balanciertheit (als Verweis auf die ontische Kraft)			Jeweilige kadenztonale Balanciertheit			Jeweilige kadenztonale Balanciertheit	
↑ ist transparent für	Einzelwerk	Einzelwerk	Einzelwerk	Einzelwerk	Einzelwerk	Einzelwerk	Einzelwerk	Einzelwerk

## 2. Analysen

### 2.1. Vorbemerkung

Wenn wir nun von zwei Etüden harmonische Auszüge als Zusammenfassung der markantesten harmonischen Stationen erstellen, so muss zugestanden werden, dass es möglicherweise andere Deutungsmöglichkeiten der harmonischen Kräfteverhältnisse gibt. Wie noch zu zeigen sein wird, hängt das harmonische Gewicht einer Passage durchaus nicht nur an den Tonhöhen, sondern kann durch Motivik, Artikulation oder Dynamik beeinflusst werden. Der nachfolgend als Notenbeispiel angefügte harmonische Auszug ist der Versuch, mein Erlebnis der Stimmigkeit des gesamten kompositorischen Gefüges mit den Mitteln der im Stück vorkommenden harmonischen Stationen darzustellen. Die Deutung der harmonischen Gewichte verdankt sich also meinem persönlichen Erlebnis des Gesamtkomplexes der Komposition. Will man überhaupt eine komplexe künstlerische Ganzheit zu erfassen versuchen, wird man scheitern, wenn man gleichsam dem Stück „entlang-analysiert“. Ein intuitives Ganzheitserlebnis muss Voraussetzung sein, denn es gilt ja gerade die Ursache dieses Erlebnisses zu erforschen. Die Analyse kann einerseits Ursachen eines Ganzheitserlebnisses aufzeigen, sie kann andererseits durch die gewonnenen Erkenntnisse die

Freude an diesem Ganzheitserlebnis intensivieren. Vielleicht vermag Analyse sogar die Ohren zu öffnen für eben diese Ganzheit – die Kraft des Zusammenhanges. Die solcherart geöffneten Ohren allerdings werden dann nicht das Analyseergebnis vernehmen, sondern die komplexe Erscheinung des Kunstwerkes selbst in seiner letztlich untrennbaren Durchdringung aller Parameter.

## 2.2. Chopins Etüde op. 25 Nr. 4

Notenbeispiel 1 zeigt den harmonischen Ablauf der Etüde op. 25 Nr. 4. Man spiele nun am Klavier dieses Beispiel, indem man bei den als ganze Noten gedruckten Akkorden sich länger aufhält, die ausgefüllten zügiger, die kleingedruckten dagegen flüchtig spielt. So bildet sich in etwa der harmonische Ablauf ab, wie er die Komposition proportional prägt.<sup>11</sup>

Für alle Notenbeispiele gilt, dass der Autor dieses Beitrages nur diejenigen Klänge aus der Komposition ausgewählt hat, die für sein Ohr formtragende Funktion ausüben. Alle anderen Akkorde bleiben in den Notenbeispielen unberücksichtigt.

### Notenbeispiel 1<sup>12</sup>

The image shows a musical score for Chopin's Etude op. 25 No. 4 in 4/4 time. The score is divided into measure groups: 1-8, 9-16, 16-25, 25-34, 35-38, 39-46, 47-54, 55/60, 56/61, and 63-65. Roman numerals are placed below the bass line to indicate the harmonic structure: I, V, VI, III, V, I, I. An upward-pointing arrow is located under the VI numeral. The final chord is labeled IV<sup>6-</sup> and I<sup>+</sup>.

Die mit römischen Stufenziffern versehenen Akkorde bilden ein sich über die ganze Komposition erstreckendes kadenzielles Gerüst als Bezugsgröße für alles übrige harmonische Geschehen. Betrachten wir nun den harmonischen Ablauf: Nach einer ausführlichen Exposition der I. Stufe (a-moll, das einfache Einkadenzieren der I. Stufe wurde im Notenbeispiel nicht eigens dargestellt) wird in Takt 16 die V. Stufe erreicht (e-moll). Es folgt, wenn auch nur flüchtig, die VI. Stufe auf dem letzten Viertel von Takt 20. Die Takte 19 und 20 werden eine große Terz tiefer wiederholt durch die Takte 21 und 22, allerdings mit einem großen Unterschied: Erklang in Takt 20 auf dem letzten Viertel tatsächlich der F-Dur-Dreiklang, die VI. Stufe der Grundtonart, so bleibt der Bass an der analogen Stelle in Takt 22 auf dem As liegen, so dass die Wiederholung gleichsam kein

<sup>11</sup> Die metrische Eigenart der Etüde, nach welcher beim Hören mal der Anschlag des Basses, mal der der Melodiestimme als Schwerzeit erlebt werden kann, wird hier nicht berücksichtigt, da dieses Phänomen auf die harmonischen Proportionen des Gesamtlaufes keinen Einfluss hat.

<sup>12</sup> Erläuterung zum Notenbeispiel:

- Takte 1–8: Immer wieder bewegt sich die Musik vom a-moll- zum E-Dur-Akkord, bis letzterer am Ende von Takt 8 einen Halbschluss bildet.
- Takte 9–16: Harmonisch gleichen diese den ersten 8 Takten, enden aber in Takt 16 in e-moll.
- Takte 16–25: Der F-Dur-Akkord (VI. Stufe) ist das letzte Viertel von Takt 20, von Takt 21 bis 25 pendelt die Harmonik zwischen dem As-Dur-Septakkord und dem Des-Dur-Akkord mit As im Bass.
- Takte 25–34: Der verminderte Akkord mit A im Bass ist das letzte Viertel von Takt 25, der B-Dur-Akkord das letzte Viertel von Takt 26, der Quintsextakkord mit H im Bass taucht zu Beginn der Takte 27 und 28 auf, c-moll wird dann in Takt 30 erreicht.
- Takte 35–38: Der C-Dur-Akkord beherrscht das Geschehen, bis in Takt 38 mit den letzten drei Vierteln zur V. Stufe geführt wird.
- Takte 39–46 und 47–54 wiederholen im Wesentlichen den Beginn (Takte 1–16).
- Takte 55–61 lassen die hier angezeigte Fortschreitung zwei Mal erklingen.
- Takt 62 lässt den a-moll-Akkord ausschwingen und antizipiert den hier mit Fermate bezeichneten Akkord.

harmonisches Ende findet und damit sogleich in das Folgegeschehen hinüberführt, ohne dass sich eine neue Stufe (etwa das angesteuerte Des-Dur) etablierte. Man spiele einmal das Notenbeispiel so, dass anstelle des angebundenen As (siehe im Notenbeispiel den Pfeil) im Bass ein Des erklingt: Sofort würde ein harmonisch fernerer Ort, also das Des-Dur, eine Art Stabilisierung empfangen, welche den Gesamtverlauf des Gerüsts ins Wanken bringen würde.

Um das Gewicht solcher kleiner Änderungen wirklich erfassen zu können, muss man das Notenbeispiel jeweils in seiner Gänze spielen und versuchen, es als Gänze auf sich wirken zu lassen. Dies kann gelingen, wenn man den Bezug zur Ausgangstonart an keinem Punkt des Verlaufes gänzlich aus den Ohren verliert.

Die VI. Stufe am Ende von Takt 20 erklingt zwar nur kurz, wurde aber durch eine klare Kadenz stabil etabliert. Die nächste, eben durch Einkadenzieren etablierte Stufe ist die III., und zwar zunächst als Moll-Variante, wie sie in Takt 30 erreicht wird. Da eine „Verdurung“, also das Verwandeln eines Moll- in einen gleichnamigen Durdreiklang in den meisten Zusammenhängen als Verstärkung der Stufe erlebt wird, geschieht eine wirkliche Etablierung der III. Stufe erst in Takt 35.

Ganz entfernt kann das Verhältnis von der VI. Stufe in Takt 20 zur III. in Takt 32 bzw. 35 als plagale Wendung erlebt werden.

Am Ende von Takt 38 ist deutlich ein Septakkord auf der V. Stufe erreicht, so dass die Haupttonart nun wieder eintreten kann. Die vorangegangenen harmonischen Bewegungen verlangen allerdings noch eine Stabilisierung der Haupttonart, welche dadurch erfolgt, dass der Rahmen der a-moll-Kadenz bis zum Schluss nicht mehr verlassen wird, die Haupttonart also zu keinem Moment mehr angezweifelt wird. Eine starke Bedeutung bekommt allerdings in diesem Schlussabschnitt der neapolitanische Sextakkord. Dieser ist ein Vertreter der IV. Stufe (mit kleiner Sexte statt Quinte, also hier d-f-b anstelle von d-f-a). Er taucht auf in den Takten 55, 58, 59 jeweils auf dem 3. Viertel, in den Takten 61 und 62 auf dem 4. Viertel. Sein Erscheinen in Takt 62 allerdings geschieht über dem bereits erreichten Grundton im Bass. Der vor- und der vorvorletzte Takt bilden eine Art auskomponierte Fermate über ebendiesem Neapolitanischen Sextakkord, auf welchen dann die Dur-Variante der Haupttonart den Abschluss der Komposition bildet. So haben wir auch hier am Schluss des Stückes ein plagales Verhältnis von IV. zu I. Stufe.

Würden wir nun in unserem Notenbeispiel anstelle des vorletzten Akkordes einen E-Dur-Dreiklang als einfache V. Stufe einsetzen und die plagale Wendung damit eliminieren, hätte das wiederum Auswirkungen, auch rückwirkende, auf den gesamten Formverlauf: Da der Bereich im Quintenzirkel tiefergelegener b-Tonarten in den Takten 19 bis 37 so großes Gewicht bekommen hat, würde ein V-I-Schluss wie angeklebt wirken, ohne inneren Zusammenhang zum Vorangegangenen. Die Wendung über die neapolitanische VI. Stufe bezieht nun gerade für die (plagale) Schlusswirkung diesen b-Tonarten-Bereich ein (der neapolitanische Sextakkord in a-Moll ist der B-Dur-Akkord.)

Somit vermag der Schluss den Gesamtverlauf tatsächlich zu einem Ganzen zu runden. Die vorangegangenen Ausweichungen in den b-Tonarten-Bereich werden rückwirkend integriert in den kadenzialen Bogen des Gesamtverlaufes.

### 2.3. Chopins Etüde op. 10 Nr. 10

Wenden wir uns nun der Etüde op. 10 Nr.10 in As-Dur zu. Von Takt 1 bis Takt 16 wird die Haupttonart vorgestellt, indem sie auf einfache Weise ihre harmonischen Hauptfunktionen durchschreitet. In den ersten acht Takten gruppiert die rechte Hand in Spannung zu den harmonischen Wechsellagen: Die Artikulation fasst jeweils drei Achtel zusammen, während die Akkorde bereits pro Viertel wechseln. So wird das Erlebnis des Wechsels eher verschleiert, da die Artikulation gleichsam über ihn hinwegbügelt. Ist so die Tonart gleichsam atmosphärisch vorgestellt, so verkräftet sie in der Wiederholung des melodischen Verlaufes durch die nächsten



acht Takte, dass die Akkordwechsel klar und deutlich zutage treten, und zwar dadurch, dass Akkordwechsel und Artikulation zusammenfallen. Nun ist die Haupttonart As-Dur sowohl atmosphärisch vorgestellt, als auch fest umrissen.

Hörte das Stück an diesem Punkte auf, so wäre es einem flächigen Bild gleich. Die Ausdehnung erweckte zudem den Anschein der Beliebigkeit. Das Zwingende einer architektonischen Anlage kann sich erst in einem Ausschreiten des Raumes erweisen, bei welchem Nähe und Ferne ermessen werden. Ein solchermaßen harmonisch stark bestätigter Beginn verlangt nach einer relativ großen harmonischen Entfernung, damit sein Gewicht in eine Balance kommen kann. Entschlüsse sich ein Komponist, es bei einer bestätigten Haupttonart bewenden zu lassen, so würde die Gesamtanlage aufgrund des Fehlens von Ausbalancierung keine ontische Kraft entfalten können. Wird aber der harmonische Raum durch die Berührung fernerer Tonarten erweitert, so ist der Weg durch diese entfernteren Tonarten keineswegs frei, sondern durch Gesetzmäßigkeiten der Balance genauestens abzuwägen. Dieser Abwägeprozess sein nun Gegenstand der Beobachtung:

### Notenbeispiel 2<sup>13</sup>

The image shows a musical score for five measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (F major/C minor). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. Above the treble staff, five measures are marked with measure numbers: 1-16, 17, 29, 49, and 56. Below the bass staff, Roman numerals are written: I, VI b, II b, V, and I. The chords are: G major (I), E major (VI), A major (II), E major (V), and G major (I).

Notenbeispiel 2 zeigt den harmonischen Ablauf der Etüde. Angezeigt sind lediglich die harmonischen Schlüsselstellen, auf welchen gleichermaßen die Balance des Ablaufs ruht. Über den Akkorden stehen die Taktzahlen. (Chopin schrieb den Fes-Dur-Akkord der leichteren Lesbarkeit wegen enharmonisch verwechselt in E-Dur, ebenso in Takt 29 den Heses-Dur-Akkord in A-Dur).

Über die ersten 16 Takte wird die Grundtonart As-Dur durch einfaches Kadenzieren, wie oben beschrieben, befestigt. Der Fes-Dur-Akkord (Takt 17: E-Dur bei Chopin) ist der Akkord der VI. Stufe in Bezug auf die Mollvariante der Haupttonart. Hätte nun der Heses-Dur-Akkord (Takt 29: A-Dur bei Chopin) nicht Heses, sondern Des (in Chopins Schreibweise wäre dies hier ein Cis), also die Terz des Dreiklanges im Bass, wäre er eindeutig als Neapolitanischer Sextakkord, also als Dreiklang der IV. Stufe – mit kleiner Sexte statt Quinte) der Mollvariante der Haupttonart zu erkennen. Tonidentisch mit dem neapolitanischen Sextakkord wird er hier als Dreiklang auf der erniedrigten II. Stufe eingeführt, behält aber sein „subdominantisches Flair“. Takt 49 bringt einen klaren Dominantseptakkord, also den Dreiklang der V. Stufe, ehe in der 2. Takthälfte des Taktes 56 die Haupttonart wieder einsetzt. In Takt 69 schließlich erscheint die Haupttonart wieder in der Stabilität ihrer Ausgangssituation befestigt. Dieser eben skizzierte Kadenzablauf, welcher zugleich Abbild des formalen Ablaufs des Stückes ist, besitzt trotz der Integration tonleiterfremder Akkordstufen eine große Ausgewogenheit.

<sup>13</sup> Erläuterungen zum Notenbeispiel:

- Takte 1-16: As-Dur bleibt unangezweifelt die Haupttonart.
- Takt 17: Fes-Dur (E-Dur in Chopins Schreibweise) wird als neue Basis vorgestellt, bleibt aber nur bis Takt 20 unangezweifelt.
- Takt 29: Heses-Dur (A-Dur in Chopins Schreibweise) wird als neue Basis vorgestellt, bleibt aber nur bis Takt 32 unangezweifelt.
- Takt 49: Der Es-Dur-Septakkord (V. Stufe) setzt eine deutliche Zäsur.
- Takt 56: Zwar erklingt bereits in Takt 55, in welchem die Reprise eintritt, ein As-Dur-Akkord, doch erst in Takt 56 bestätigt der Eintritt des As im Bass die Stabilität der wiedergewonnenen Haupttonart.

Notenbeispiel 3<sup>14</sup>

Notenbeispiel 3 zeigt nun den harmonischen Ablauf ausführlicher. Die im ersten Beispiel bereits beschriebenen Stufen sind hier leicht wiederzuerkennen, sie bilden also nach wie vor eine formale Klammer für den Hörer. Zugleich aber werden andere Bezüge zwischen den Akkordstufen aufgebaut: Der Schritt von Takt 16 zu Takt 17, also der Schritt von der Haupttonart in die mollentliehene VI. Stufe, wiederholt sich im Verhältnis von Takt 28 zu Takt 29, nur dass hier der neue Ausgangspunkt bereits ein Molldreiklang ist, nämlich Des-moll. Durch die gut nachvollziehbare Analogie der beiden Schritte in die erniedrigte VI. Stufe entsteht hier wiederum eine formale Klammer. Nun versuche man einmal, Notenbeispiel 2 zu spielen, aber vor Takt 29 den Des-Moll-Akkord auszulassen, um gleich von Des-Dur in seine erniedrigte VI. Stufe, also nach Heses-Dur, zu wechseln: Man wird spüren, dass dieser Schritt, dadurch dass er dem von Takt 16 zu 17 zu ähnlich wird, die Balance des Ganzen gefährdet. Chopin musste diesen zweiten Schritt in eine erniedrigte VI. Stufe gleichsam abschwächen, um die Wirkkraft der Haupttonart nicht an diesem Punkt zu suspendieren. Schwächer wirkt der Schritt hier, da der Des-Moll- und der Heses-Dur-Dreiklang in einem rein diatonischen Verhältnis zueinander stehen und sogar zwei Töne gemeinsam haben. Um aber von Des-Dur nach Heses-Moll zu gelangen, bedürfte es eines chromatischen Schrittes, nämlich vom f zum fes.

Das Ende des Taktes 22 (im Notenbeispiel der kleingedruckte Akkord) bestärkt rückwirkend die Verwandtschaft des Fes-Dur-Dreiklang mit der Haupttonart, indem hier durch die Hinzunahme des Tones d der Fes-Dur-Akkord zum übermäßigen Quintsextakkord fes-ces-d-as umgeformt wird und somit klar die V. Stufe der Haupttonart angepeilt wird.

Das in Takt 27 erreichte Des-Dur wird nun klar als IV. Stufe erlebt. Sie wird im folgenden Takt „vermollt“, woraufhin der oben erwähnte Schritt erfolgt, der dem von Takt 16 zu Takt 17 so ähnlich ist. Auch die rückwirkende Bestärkung, wie sie für das Ende des Taktes 22 zu 23 beschrieben wurde, wiederholt sich nun vom Ende des Taktes 34 (kleingedruckter Akkord im Notenbeispiel) zu Takt 35. Nur hat der angepeilte Akkord nicht wie in Takt 23 eine Anziehungskraft zur Haupttonart.

Gerade die Wiederholung dieser Schritte, sei der erste auch abgeschwächt, gefährden die Einheit der Tonart in der gesamten Form. Die Haupttonart droht schon ab Takt 29 in Vergessenheit zu geraten. Um nun die Balance wieder herzustellen, führt Chopin behutsam und ausführlich zur

<sup>14</sup> Erläuterungen zum Notenbeispiel:

- Takte 17-22: der kleingedruckte Akkord im oberen System erklingt in den letzten beiden Achteln von Takt 22.
- Takte 23-28: Die ersten drei im Notenbeispiel notierten Akkorde bilden die Takte 23 bis zur ersten Hälfte des Taktes 25 ab. Die nachfolgenden eineinhalb Takte bleiben im Notenbeispiel unberücksichtigt, da sie lediglich nachschwingende Funktion haben und von Des-Dur-Akkorden in Takten 25 und 27 umklammert sind. Des-moll erklingt dann in Takt 28.
- Takte 29-34: der kleingedruckte Akkord im oberen System erklingt in den letzten beiden Achteln von Takt 34.
- Takte 35-42: Der Bassverlauf bildet den der Komposition vollständig ab, d.h., dass jedem der Akkorde letztlich formtragendes Gewicht zukommt. Ausgenommen sind die für mein Ohr lediglich nachschwingenden oder hinüberführenden Akkorde der zweiten Takthälften von Takt 39 und 40.
- Takte 43-53: Der Es-Dur-Septakkord wirkt nach bis Takt 53.
- Takt 54: Dieser Akkord bildet einer Art Scharnier zur Reprise.
- Takt 55-56: Die Reprise beginnt mit Es, dem Grundton der V. Stufe, im Bass. Diese V. Stufe wird in der zweiten Takthälfte von Takt 56 erreicht, womit die Rückbewegung zur Haupttonart zum Abschluss kommt.
- Takte 56-77: Die Haupttonart ist ab der zweiten Takthälfte von Takt 56 unbezweifelt bis zum Schluss.

Haupttonart zurück, Wobei nicht klar anzugeben ist, ab wo diese Rückführung beginnt. Eindeutig auf dem Weg in die Haupttonart befinden wir uns erst ab Takt 39 (Siehe Pfeil im Notenbeispiel). Nun wird zwar in der Mitte des Taktes 56 die Haupttonart As-Dur tatsächlich erreicht, aber sie bedarf noch weiterer Befestigung, um die vorangegangene Gefährdung zu kompensieren.

Vergleicht man nun die Notenbeispiele 1 und 2, so ist zu erkennen, dass die beiden entfernteren Akkorde Fes-Dur und Heses-Dur durch zwei unterschiedliche Netzte in die Gesamtform eingefügt sind: Notenbeispiel 1 zeigt, dass Fes-Dur als V. Stufe von Heses-Dur beide Akkorde zusammenbindet. Notenbeispiel 2 dagegen zeigt, dass beide Akkorde durch analoge Schritte von den ihnen jeweils vorangehenden Akkorden aus erreicht werden. Ihre Verbindung beruht in diesem Netz also auf Analogie der Tonartenkombination, nicht aber auf einer Verbindung der Akkorde selbst zueinander. Letztere Art der Verbindung aber, welche Notenbeispiel 1 aufweist, wird dennoch beim Hören wirksam und bewirkt, dass die Passage in Heses-Dur (A-Dur) ab Takt 29 ein größeres harmonisches Gewicht erhält, als diejenige in Fes-Dur (E-Dur) ab Takt 17. Denn Takt 29 wurde ja durch eine eigene V. Stufe gleichsam vorbereitet (nämlich Fes-Dur ab Takt 17).

Was zum artikulatorischen Wechsel in den Takten 1 bis 16 gesagt wurde, können wir nun auf das ganze Stück bezogen deuten: Immer, wenn eine Tonart stabilisiert ist, und somit ungefährdet ist, also bei allen Akkorden des Notenbeispiels 1, verwendet Chopin zumindest jeweils zu Beginn die weichere Drei-Achtel-Gruppierung. Immer, wenn die Harmonik sich schneller bewegt, also bei allen mit schwarzen Notenköpfen geschriebenen Akkorden des Notenbeispiels 2, erscheint die klarer zeichnende Zwei-Achtel-Gruppierung. Steht also die Drei-Achtel-Gruppe für harmonische „Säulen“ der Gesamtform, so die Zwei-Achtel-Gruppe für die Bewegung zwischen den Säulen.

Kurz wollen wir auch noch den dynamischen Verlauf betrachten. Spielen wir das Notenbeispiel 1, so würde folgender Verlauf wohl die größte Balanciertheit mit sich bringen:

#### Notenbeispiel 4

Wäre der 2. Akkord leiser, so gäbe es zu wenig Schwung, um den Ablauf zu Ende spielen zu können. Besäße der 4. Akkord nicht genügend Länge und wäre obendrein schwächer, so könnte er die Kurve zur Haupttonart nicht wieder zurückbiegen und die entfernteren Akkordstufen blieben dem Hörer zu mächtig im Gedächtnis. Die Balance wäre gefährdet. Chopin jedenfalls entschied sich für den in Notenbeispiel 4 aufgezeigten dynamischen Verlauf.

Gezeigt wurde mit der Analyse, dass bei dieser Komposition das Proportionsgefüge der Harmonik, die Artikulation und die Lautstärkekurve ineinander greifen, um ein balanciertes Ganzes zu formen. Alle Parameter wirken zusammen, um die ontische Kraft wirksam werden zu lassen. Dass der kompositorische Prozess, um ein solches Ziel zu erreichen, jedweder Beliebigkeit oder Willkür entraten muss, liegt auf der Hand.

## 2.2. Ein Vergleich mit Liszt

Als Vergleichsobjekt zu Chopin verwenden wir nun die erste der „Etudes d'exécution transcendante“ von Franz Liszt mit dem Titel „Preludio“. Das Stück wurde gewählt, da es eine für Liszt charakteristische Gestaltungsweise eines vollständigen Formablaufes in einzigartiger Weise,

nämlich auf engstem Raum verwirklicht.<sup>15</sup> Tatsächlich ist dieses Stück weit mehr als ein Vorspiel und verdiente, als vollwertige Aussage aufgefasst zu werden. Versucht man nun an diesem Beispiel, die gleiche Art harmonischer Analyse anzuwenden, so erhält man etwa folgendes Bild:

### Notenbeispiel 5<sup>16</sup>

Der harmonische Auszug – soweit dieser überhaupt darstellbar ist – hat eine völlig andere Disposition als bei Chopin. Eine Haupttonart wird zunächst gar nicht exponiert, sondern der Prozess ihres Erreichtwerdens wird Aussage: Das C zu Beginn wird sogleich als Grundton eines Dominantseptakkordes gedeutet zu F-Dur, der IV. Stufe. Nur flüchtig erklingt der reine C-Dur-Akkord am Ende der Wiederholungseinheiten. Größeres Gewicht hat aber noch die IV. Stufe. Das zweite Erreichtwerden des C-Dur-Akkordes in Takt 9 besitzt schon größere Stabilität durch die authentische Wendung V-I. Das dritte Erreichtwerden zum Ende des Stückes überformt die vorangegangene authentische mit einer plagalen Wendung zu echter Wirkkraft der ersten Stufe. Diese in Takt 21 den Schluss vorbereitende IV. Stufe war zwar bereits in den Takten 1 bis 5 erklingen. Aber dadurch, dass sie dort durch ihre eigene V. Stufe (den C-Dur-Akkord mit kleiner Septime b) so gewichtig vorbereitet wurde, wird sie an beiden Stellen – also zu Beginn und am Schluss – völlig anders erlebt: bei ihrem ersten Auftauchen in der Wiederholungseinheit gleichsam als Binnenziel, also als vorübergehender „tonikaler“ Halt, kurz vor Schluss dann aber mit der Wucht des Plagalen. Schon der harmonische Auszug offenbart also eine zielgerichtete Dramaturgie: das dreimalige Erreichen des C-Dur-Akkordes mit zunehmender Gewichtigkeit.<sup>17</sup>

Wenn man diesen harmonischen Auszug spielt, so stellt sich zwar auch – wie bei Notenbeispiel 2 – Geschlossenheit ein, auch erscheint das gesamte Gebilde durchaus als zwingend und stimmig. Aber diese Stimmigkeit besteht gerade darin, dass der Lisztsche Ablauf nicht in sich selbst ruht, sondern gleichsam zur Aussage explodiert: Der harmonische Ablauf ist schon für sich selbst genommen individualisierter Ausdruck und hat exklamatorischen Charakter, ja man kann diesen harmonischen Auszug, also Notenbeispiel 5, gar nicht ohne zielgerichtete Ausdruckhaftigkeit spielen. Und eben durch diese – und nur durch diese Ausdruckhaftigkeit oder Aussageintensität – erlangt das „Preludio“ Liszts seine Stimmigkeit und Geschlossenheit. Durch diese Gerichtetheit und

<sup>15</sup> Die in diesen Aufsatz eingeflossenen Erkenntnisse in Bezug auf das Schaffen Liszts sind auch inspiriert von den ausführlichen Reflexionen von Pater Dr. Johannes Nebel FSO, welche bislang unpubliziert geblieben sind.

<sup>16</sup> Erläuterungen zum Notenbeispiel:

- Takte 1-5: Die Takte 2/3 wiederholen die Takte 1/2. C-Dur wird erst in Takt 5 (allerdings nur äußerst kurz und ohne Quinte) erreicht. Ausgewählt wurden nur die Akkorde mit B und H im Bass, welche mir für das formale Geschehen am gewichtigsten erschienen sind.
- Takt 7: Ein Achtel vor Takt 7 (a-moll, VI. Stufe) erklingt der im Notenbeispiel gezeigte Quintsextakkord, die im Notenbeispiel danach notierte V. Stufe wird immer wieder angeschlagen, und zwar auf dem 2. und 6. Achtel des Taktes 7, sowie auf den geradzahligten Achteln des Taktes 8.
- Ab Takt 14 verharrt die Harmonik im Wesentlichen im C-Dur-Klang, ab Takt 16 dann in einem Ionisch auf C.
- Takt 21/22 enthält F-Dur, die IV. Stufe. Auf dem letzten Viertel (im Notenbeispiel nicht erfasst) erklingt ein d als Durchgangsnote zur Dur-Terz e des in Takt 23 erklingenden C-Dur-Akkordes.

<sup>17</sup> Die Zeitlichkeit im Sinne eines zielgerichteten Ablaufes ist somit für diese Komposition wesentlich. Daraus wird klar, dass diese Musik sich nicht *als Ganzheit* der ontischen Kraft des Tonalen verdankt, welcher ja die Zeitlichkeit etwas Äußerliches ist.

Ausdrucksbezogenheit verzichtet Liszt allerdings auf die ontische Kraft eines kadenztonalen Ablaufes. Denn eine solche entfaltet sich nur, wenn die Akkorde des harmonischen Verlaufes allein aufeinander verweisen und Netze bilden, wie wir es bei den beiden behandelten Etüden Chopins zeigen konnten. Im harmonischen Auszug lässt sich allerdings nicht darstellen, dass Liszts „Preludio“ in seinem Schlussabschnitt den kadenztonalen Raum zugunsten einer konsequent modalen jonischen Tonart verlässt, welches die ontische Kraft, wie sie oben in Bezug auf Tonsystem und Skala beschrieben wurde, unvermittelt wirksam werden lässt.

Was kennzeichnet die Takte 16 bis Schluss aber als Jonisch? Warum soll hier nicht einfach C-Dur konstatiert werden?

- In diesen acht Takten verwendet Liszt nur sechs verschiedene Töne der Skala. Der Leitton h, der ein wichtiges Merkmal der Dur-Tonalität ist, fehlt.<sup>18</sup>
- Die Akkorde haben durch ihr ständiges Pendeln zwischen a-moll und C-Dur nicht die Kraft, sich auch nur andeutungsweise als harmonische Stufen zu etablieren, durch welche ein kadenzierender Gang hindurchschritte.
- Es entsteht der Eindruck einer tonalen Fläche, mithin einer Gleichzeitigkeit aller Töne. Und gerade dies ist ein äußerst prägnantes Merkmal der Zeitenthobenheit des Ontischen und somit ein Indiz für die völlige Transparenz auf das Tonsystem selbst. Solche Transparenz wiederum eignet nur modalen Tonalität.

Gerade dieser Durchbruch der ontischen Kraft durch das Modale (Jonische) legt eine Deutung nahe: Der erste Anlauf, das C-Dur zu erreichen (im Wiederholungsabschnitt: Takte 1-4 zuzüglich des ersten Achtels von Takt 5) wird über das „Willentliche“ des chromatischen Hinaufschraubens versucht (der Bass bewegt sich von B über H zum C). Das C-Dur (erstes Achtel von Takt 5 und in analogem Anlauf eine Oktave höher das vorletzte Achtel von Takt 6) als Ziel erscheint sehr instabil.

Der zweite Anlauf geschieht durch klassische Kadenzierung (von Takt 7 – mit Auftakt – bis zum 1. Achtel in Takt 9), welche hier, wie in Kapitel 1.2. erläutert, für die individuelle Perspektive steht<sup>19</sup>. Auch das auf diese Weise erreichte C-Dur besitzt keine Stabilität. Erst durch den direkten Bezug zum Modalen und damit im Transzendieren zum Überindividuellen (ab Mitte von Takt 16) vermag die Haupttonart sich als ungefährdet durchzusetzen und damit sie selbst zu werden. Die Durchsetzungskraft der Haupttonart verdankt sich also hier nicht der Ausbalancierung kadenzieller Tonalität, sondern gerade der „Überwindung“ des Kadenziellen.

Ein solches Formkonzept lässt sich bei Liszt sehr häufig finden, wobei eine Zuordnung der Chromatik zum „Dämonischen“, der klassischen Kadenzierung zum „rein Menschlichen“ und der Modalität zur Sphäre des „Heiligen“ nicht nur durch seine programmatisch angelegten Kompositionen naheliegt.

---

<sup>18</sup> Man könnte einwenden, dass der Septakkord über der V. Stufe in Takt 13, der ja den Leitton h enthält, dem „Jonischen“ widerspreche. Dem ist entgegenzuhalten, dass dieser Akkord durch die starke Pedalisierung des trillernden Bassganges eine nahezu clusterartige Verdickung erfährt, welche zunehmend seine harmonische Charakteristik verschleiert, so dass er eher gehört wird in Bezug auf das, was vorher geschehen ist. Der ebenfalls den Leitton h enthaltende crescendierende chromatische Lauf, der am Ende von Takt 13 den Schlussabschnitt einleitet, hat dagegen keine harmonische Wirksamkeit, sondern lediglich eine gestische, trennt den Schluss ab Takt 14 vom Vorangegangenen ab, und betont damit dessen formale – und somit auch harmonische – Eigenständigkeit. Die Takte 14 und 15 enthalten zwar noch auf der jeweils zweiten Takthälfte einen Septakkord über der V. Stufe mit Vorhalt der kleinen None (as – g). Gerade dieser Vorhalt aber wird dann in Takt 16 melodisch aufgegriffen, indem das as, welches soeben noch kleine None war, nun zum a als Durterz des Dreiklanges der IV. Stufe wird. So erlebt man im Nachhinein die zweiten Takthälften der Takte 14 und 15 mit ihrem melodischen Schritt as – g als Anlauf zum kraftvolleren a – g des Überganges von Takt 16 auf 17. Man erlebt sozusagen eine „Vorbereitung“ (as – g) und dann eine „Erfüllung“ (a – g). Durch diesen Vorgang, den man fast einen Auslöschungsprozess des Kadenziellen bezeichnen könnte, werden auch die beiden Septakkorde über der V. Stufe unwirksam gemacht, so dass nun dem Eindruck des Modalen „Jonischen“ nichts mehr im Wege steht.

<sup>19</sup> Vgl. Emma Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, 2. Auflage, Darmstadt 1992, S. 8.

Hierin zeigt sich nun der fundamentale Unterschied in der Arbeitsweise zwischen Chopin und Liszt:

- Chopin baut zur Gänze auf jenem Fundament auf, welches die Wiener Klassiker für harmonisch-formale Gestaltung gelegt haben: Jedes musikalische Geschehen ist eingebunden in verschiedene Netze von Tönen, die alle zueinander in einer Balance stehen. Die Möglichkeit dieser Balance zeugt von der ontischen Kraft des Tonalen. Ausdruck und Charakter erfahren ihre Wahrhaftigkeit dadurch, dass sie sich im Rahmen der von dieser ontischen Kraft zeugenden tonalen Balanciertheit entfalten können.
- Liszt dagegen formt mittels der Töne Ausdruck. Er verwendet dazu die tonalen Kräfte. Es kommt ihm nicht darauf an, auf harmonische Kräfteverhältnisse Rücksicht zu nehmen. Die Stimmigkeit seines Formbaues verdankt sich der Stimmigkeit des Ausdrucks selber und der Fähigkeit des Komponisten, in Tönen sich gleichsam unreflektiert ausdrücken zu können.

Gewiss ist es nach einer einzigen Analyse unstatthaft, zu Verallgemeinerungen zu gelangen. Doch aufgrund meiner Spielerfahrung und meinen bisherigen analytischen Versuchen, welche auch andere Werke der beiden Komponisten unter die Lupe nahmen, möchte ich mir nun erlauben, eine generelle Charakteristik beider Komponisten hypothetisch zu formulieren:

- Das Genie Chopins zeigt sich in der Fähigkeit, die enorme Komplexität aller tonaler Kräfteverhältnisse einer Komposition auszubalancieren, wozu das überblickshafte Erfassen des gesamten Formablaufes Voraussetzung ist. Und nur durch diese vollkommen ausgeprägte Fähigkeit vermochte es Chopin, die dem kadenzialen Komponieren zugängliche ontische Kraft zur Wirkung zu bringen.
- Das Genie Liszts zeigt sich in der Authentizität dessen, was seine Musik zum Ausdruck bringt, wozu die Fähigkeit, in Tönen frei und gleichsam improvisatorisch reden zu können, Voraussetzung ist. Und diese Fähigkeit war bei Liszt von solcher Unmittelbarkeit und Spontaneität, dass der Formbau direkt aus der Plausibilität des Ausdruckes Stimmigkeit erlangen konnte.

Diese Unmittelbarkeit des Improvisatorischen bringt es mit sich, dass so etwas wie Kompositionstechnik bei Liszt kaum je dingfest zu machen ist. Selbst seine Fugen verdanken sich nicht in erster Linie einem kompositionstechnischen Vorgehen, sondern der improvisatorischen Exklamation des intuitiv erfassten Wesens der Fuge.

Bei Chopin hingegen erweisen sich seine Kompositionen als durch und durch gebaut. Sämtliche Parameter sind aufeinander abgestimmt, und sein Genie vermochte es, die Ausdruckshaftigkeit seiner Zeit einzubauen in ein Gefüge von ontischer Kraft, welche seiner Epoche bereits weitgehend verloren gegangen war.

In Chopins Zeitgenossen Franz Liszt kündigt sich in den gleichen Jahren bereits eine grundlegend neue Epoche an. Was Chopin dabei auszeichnet, ist die – dank des kadenztonal-Ontischen – fortbestehende Unabhängigkeit vom Zeitparameter und somit ein letzter Hauch jener Zeitüberhobenheit musikalischen Formens und Erlebens, wie er die vorausgehende Epochen und Jahrhunderte musikalischer Entwicklung gekennzeichnet hat.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Die Historikerin Esther-Beate Körber schreibt in einem bislang unveröffentlichten Aufsatz „Die unhistorische Geschichte – Überlegungen zum Verständnis des Geschichts-/Historie-Begriffs im 18. Jahrhundert“: „Die Untersuchung des Sprachgebrauchs in [...] Zeitungen und Zeitschriften zeigt, dass [...] das ältere, von der Vorstellung der Schöpfungsordnung geprägte Geschichtsbild für die meisten Zeitgenossen des 18. und noch einige des frühen 19. Jahrhunderts verbindlich blieb.“ Die Verbindlichkeit der Schöpfungsordnung, in welche der Mensch ja eingebunden ist, und zu welcher er nur in Einzelaspekten, nicht aber insgesamt, in perspektivische Distanz gehen kann, entspricht in unserem Falle die ontische Kraft des Tonalen, welche als Wirkungsfeld anerkannt wird, wenn auch aus dem perspektivischen Blickwinkel einer einzelnen Tonart.

### 3. Der Zyklus der 24 Etüden

Die Überschrift dieses Kapitels nennt, was erst erwiesen werden muss: Sind die zweimal zwölf Etüden tatsächlich ein Zyklus? Ein einziges Mal schreibt Chopin an das Ende einer Etüde (op. 10, 3) das Wort *attacca*, um den unmittelbaren Anschluss der folgenden, in der Paralleltonart stehenden, zu fordern. Aber kann dieses einzige Wörtchen Hinweis darauf sein, dass die Etüden tatsächlich als Zyklus gedacht sind? Werner Oehlmann und Walther Kaempfer etwa schreiben in Reclams Klaviermusikführer, dass „die Tatsache, dass Chopin in seinem op. 25 drei derartige pianistische Giganten aufeinanderfolgen“ lasse – gemeint sind die tatsächlich gewaltigen Etüden op. 25 Nrr. 10, 11 und 12, „die heute so weit verbreitete Meinung [widerlege], man müsse die Etüden hintereinander vortragen. Niemals aber hätten er [Chopin] oder Liszt diese Stücke bandweise gespielt, wie es heute die Virtuosen zu tun als Ehrensache ansehen, ohne zu bedenken, wie ermüdend die Häufung solcher virtuoser Extreme für den Hörer ist.“<sup>21</sup> Franz Liszt spielte allerdings am 9. April 1837 in den Salons Erard die noch ungedruckten Etüden op. 25 als Zyklus!<sup>22</sup>

Betrachten wir nun, durch die Erfahrung der vorangegangenen Analysen in der Beobachtung geschärft, die tonale Gesamtanlage zunächst der Etüdensammlung des op. 10:

#### Notenbeispiel 6

Jeder Takt steht für eine Etüde. In den meisten Fällen sind die Etüden durch Tonartenverwandtschaft miteinander verbunden. Die erste Etüde beginnt in terzbetontem C-Dur, welches vermehrt mit solchen Akkorden einkadenziert wird, die im Quintenzirkel höher liegen, also im #-Bereich. Über die Paralleltonart a-moll, welche die zweite Etüde repräsentiert, kommen wir schnell in den Bereich der #-Tonarten. Die vierte Etüde endet mit der Note cis, welche, enharmonisch umgedeutet, eine V. Stufe zur folgenden Etüde bildet. Die Dur-Terz g, mit welcher dann die sechste Etüde schließt, bildet zugleich den ersten Ton der siebten. Der Beginn der zwölften Etüde schließlich leitet aus dem Es-Dur der elften direkt in das c-moll über. Der Abschluss des Etüdenheftes ist wiederum ein C-Dur Akkord, diesmal aber nicht – wie bei der ersten Etüde – terzbetont, sondern oktavbetont (und in einer plagalen Wendung über die vermollte IV. Stufe erreicht.) Die fünfte und sechste Etüde brachten die tonal größte Entfernung. Mit der siebten Etüde wird die Ausgangstonart C-Dur zwar wieder erreicht, aber ihr C-Dur wird durch eine häufige Verwendung des f-moll-Akkordes stärker in den b-Bereich gelenkt. Spielt man die Tonartenfolge, wie sie Notenbeispiel 6 aufzeigt, so erlebt man mit der siebten Etüde daher eine Art Neubeginn, einen zweiten Versuch, nun schlüssiger, kräftiger zu C-Dur zurückzufinden. Der zweite Bogen (von Etüde 7 bis 12) geht nun eindeutig über die im Quintenzirkel tieferliegenden Tonarten, also über den b-Bereich. Folgerichtig landen wir am Ende (zwölfte Etüde) in c-moll und nicht in C-Dur. Erst der allerletzte Moment bringt das Dur, und der Bogen zum Beginn ist wieder hergestellt. Allerdings

<sup>21</sup> Werner Oehlmann - Walther Kaempfer, Romantik, in: Reclams Klaviermusikführer, Bd II, hrg. von Werner Oehlmann, 3. Auflage, Stuttgart 1977, S. 222 f.

<sup>22</sup> Vgl. Eva Gesine Baur, Chopin oder die Sehnsucht, München 2009, S. 228.

erfährt dieses Abschluss-Dur keine Bestätigung. Das langanhaltende Moll wirkt noch nach. Auch das as, welches den vorletzten Akkord einen f-moll-Akkord sein lässt, verhindert eine starke Etablierung des Dur.

Verglichen mit den harmonischen Grundgerüsten der oben analysierten Etüden hat Notenbeispiel 6 sicherlich weniger Stabilität. Spätestens bei der 5. Etüde haben wir aus dem Ohr das C-Dur des Zyklus-Beginnes verloren. Zudem wirken tonartliche Verhältnisse zwischen verschiedenen Sätzen (hier der einzelnen Etüden) doch weitaus weniger bindend, als innerhalb eines Satzes (hier: innerhalb einer Etüde). Das würde wiederum gegen einen tatsächlichen Zyklus sprechen können. Aber bilden die Tonartfolgen und die Art ihrer Verbindung nicht doch auch ein sinnvolles Ganzes? Dieses Ganze könnte beschrieben werden als ein zweimaliger Gang, ausgehend von C-Dur, welches gleichsam auf zwei Wegen wiederzufinden versucht wird, wobei das Finden letztlich keine volle Erfüllung bringt. Spielt man das Notenbeispiel 6, so erlebt man, trotz des Umstandes, dass das C-Dur des Beginns spätestens ab der fünften Etüde aus dem Ohr entschwunden ist, bei der siebten Etüde ein Wiedererkennen der Ausgangstonart. Diese bleibt also als eine Art magnetischer Pol wirksam, nicht allgegenwärtig wie die Tonart-Perspektive der kadenziellen Balanciertheit, aber doch in einer mehr im Hintergrund sich ausbreitenden Art.

Vielleicht kann die Betrachtung der zweiten Etüdensammlung weiteren Aufschluss über die Frage nach dem Zyklus geben:

#### Notenbeispiel 7

Die Bindung durch tonartliche Verwandtschaft von Etüde zu Etüde ist in der zweiten Sammlung noch stärker. Ein einigendes Band, welche zuliebe, dass wir alle Akkorde miteinander in Beziehung brächten, existiert genauso wenig wie in op. 10. Gleichwohl wird auch hier ein Bogen gespannt, und zwar in noch anschaulicherer Weise. Der Ton es, die Mollterz von C-Dur, bildet den ersten Ton der ersten Etüde. Schrittweise gelangen wir durch enge Tonartenverwandtschaft in der sechsten Etüde zur enharmonisch verwechselten Moll-Variante der Ausgangstonart (As-Dur) und zugleich zu einer Gruppe von drei Etüden, welche die größte Ferne von C-Dur, dem Beginn und Ende von op. 10, darstellen. Der Tritonuston in Bezug auf C, nämlich das Fis, bildet als Ton ohne Akkord den Beginn der zehnten Etüde. In der Mitte dieser zehnten Etüde erklingt zu Beginn des langsamen Mittelteils ein lang auszuhaltendes e nahezu unvermittelt. Dieses e als Einzelton steht auch am Beginn der elften Etüde, ehe es dann als Quinte der Haupttonart a-moll nahezu eingehämmert wird. Völlig unvermittelt und ohne unmittelbare tonartliche Verwandtschaft zu ihrer Vorgängerin hebt die zwölfte Etüde an. Der letzte Ton der elften Etüde ist ein a, der erste Melodieton der zwölfte, gleich zu Beginn angeschlagen, ein es. Das Intervall zwischen a und es ist ein Tritonus, also ein Intervall größtmöglicher tonaler Entfernung. Dieser tonartliche Bruch zwischen der elften und der zwölfte Etüde ist in beiden Sammlungen einzigartig. Hat er eine Bedeutung?



Der Verlauf dieser zwölften Etüde kann beschrieben werden als ein Erobern der Dur-Terz, als ein Kampf zwischen c-moll und C-Dur. Hier nun ein sehr grobes harmonisches Ablaufschema:

### Notenbeispiel 8<sup>23</sup>

So wenig detailliert dieser harmonische Auszug auch ist, so lässt sich doch ersehen, wie um die Erreichung des Dur gerungen wird, und mit welch kräftigen Mitteln in den Takten 75 bis 80 dieses Dur bestätigt wird. Da ja der Ton e den Dreiklang über C zum Dur-Akkord macht, und damit der formentscheidende Ton für diese letzte Etüde ist, wird klar, dass gerade die drei letzten Etüden mit den jeweils eigenartigen Präsentationen eben dieses Tones sein Erscheinen als Dur-Terz vorbereiten. Wenn das so ist, dann sind gerade diese drei letzten Etüden ein Beweis für den Zyklus-Charakter der Etüden. Dass der Zusammenhang dieser verschiedenen Expositionen des Tones e zu erleben möglich ist, kann ich aus Erfahrung bestätigen. Zugleich verweist dieses e auf die erste Etüde des op. 10, in welcher eben dieses e als Dur-Terz sehr stark hervorgehoben wurde.

So schließen sich beide Etüdensammlungen zu einem zusammengehörigen Ganzen zusammen. Die Gestaltung der Gänze erfolgt aber auf dieser Ebene nicht mehr mit den Mitteln der Ausbalancierung der tonartlichen Gewichtungen: Der harmonische Ablauf der beiden Etüdensammlungen, bildet tatsächlich auf eine andere Weise einen Bogen, wie nämlich die zu Beginn des op. 10 vorgestellte C-Dur-Tonart durch Gänge durch jeweils miteinander verwandte Tonarten doch so weit sich vom Ausgangspunkt entfernt, dass sie zunächst nicht zu ihrer vollen Wirkungskraft zurückfinden kann (op. 10, 12), in einem zweiten Anlauf (in op. 25) sich aber durch ein allmähliches Festklammern an den Durterz-Ton e zur vollen, ja schließlich sogar glanzvollen Rehabilitation findet. Der tonartliche Bruch vor der allerletzten Etüde, der wie eine Art Doppelpunkt wirkt, staut nochmals alle Energien auf, um den Bogen zur Ausgangstonart nun erfolgreich zurückspannen zu können.

<sup>23</sup> Erläuterungen zum Notenbeispiel:

- Takte 1-11: Diese Takte bestätigen unangezweifelt die Haupttonart c-moll.
- Takte 12-22: Diese Takte stellen dem c-moll des Beginns ein C-Dur gegenüber. Nun beginnt das „Kräftemessen“ zwischen der Mollterz (es) und der Durterz (e).
- Takte 23-30: As-Dur beherrscht das harmonische Geschehen, als wenn vom „Kräftemessen“ abgesehen werden sollte. In der zweiten Takthälfte von Takt 30 aber wird in die V. Stufe der Haupttonart c-moll hinübergeführt, gleichsam wieder zum Hauptschauplatz des Geschehens.
- Takte 31-46: Im Wesentlichen wird hier die V. Stufe auskomponiert, deutlich machend, dass die Haupttonart in Moll steht.
- Takte 47-64: Zwar erklingt in Takt 64 ein C-Dur-Akkord, doch wird dieser als V. Stufe (als Zwischendominante) in Bezug auf die IV. Stufe von c-moll erlebt. Somit bleibt der Rahmen des c-moll von Takt 47 an erhalten.
- Takte 65/66 versehen die im Notenbeispiel abgebildete IV. Stufe (f-moll-Akkord) zunächst mit einem Quartvorhalt (erste Takthälfte Takt 65), dann mit einer sixte ajoutée, einem in klassisch-romantischer Harmonik häufigen Mittel, die V. Stufe zu charakterisieren.
- Takte 75-80: Der Bass hat bereits den Grundton C erreicht. Über diesem C erklingt in Takt 75 bis zur ersten Takthälfte des Taktes 76 die V. Stufe (G-Dur), die zweite Takthälfte des Taktes 76 bringt die Dur-Variante der IV. Stufe (F-Dur). Die Mollvariante der IV. Stufe (f-moll) verharrt vier Takte lang (77-80). Im letzten Viertel von Takt 80 führt eine sixte ajoutée zur Dur-Terz des Schlussakkordes, welcher zwei Takte in Bewegung (Takte 81/82) und einen mit einer Fermate versehenen weiteren Takt in Ruhe, aber in vollem Glanz, erklingt.

Anders als bei Liszt ist hier das tonale Gestalten (bei Chopin hier nun auf die großformale zyklische Anlagen bezogen) nicht Ausfluss eines improvisatorischen Vorganges und verwandelt sich nicht unmittelbar in eine Aussage. Dies wäre auch kaum möglich, da die harmonische Anlage ja wie gesagt eher im Hintergrund wirksam werden kann. Gleichwohl stellen die tonalen Bezüge der zyklischen Anlage eine Art Rahmen her, innerhalb dessen die kadenzuelle Balanciertheit der einzelnen Etüden gewissermaßen überhöht wird, indem – wenn die Rahmenbezüge, und sei es unbewusst, erlebt werden – vom Rahmen eine Art unterschwelliger Anziehungskraft in Richtung auf die einzelne Etüde stattfindet. Diese Anziehungskraft verbleibt zwar völlig in der Indirektheit in Bezug auf die ontische Kraft, da ihr Bezug ja wiederum nichts Vorfindliches, also das Tonsystem selbst, ist, sondern ein vom Menschen Chopin Gestaltetes. Dass aber überhaupt eine solche Anziehungskraft besteht in einem Zyklus von Einzelstücken (im Gegensatz zum Satzzyklus einer Sonate), stellt in dieser Intensität eine Besonderheit dar. Liszt beispielsweise ordnet seine „Etudes d’execution transcendante“ in Quintverwandtschaften an, beginnt die Sammlung in C-Dur und endet in b-moll. Auch die Préludes op. 28 von Chopin sind in Quintverwandtschaften angeordnet, ohne dass die Folge der Tonarten einen Bogen bildete.

Die Gewichtigkeit der tonartlichen Verhältnisse wird einen Pianisten dazu führen, die allererste Etüde (op. 10, 1) wie auch die soeben besprochene (op. 25, 12) als eine Art „Choral“ aufzufassen, und auch trotz Erfüllung der von Chopin überlieferten Metronomvorschrift dem Ausdruck eine choralhafte Langsamkeit zu geben. Wenn ein Interpret es versteht, das Tempoempfinden auf den harmonischen Ablauf zu beziehen und nicht auf die Bewegung der Finger, so enthalten beide Etüdensammlungen deutlich mehr ausgleichend wirkende ruhige Sätze, als es die Tempovorschriften vermuten lassen. So sind etwa in op. 10 die Etüden Nr. 1 und 11 trotz ihrer eher raschen Tempovorschriften (Allegro und Allegretto) eher von ruhigem Duktus. Zwei der Etüden, nämlich die Nummern 3 und 6, sind ohnehin eher ruhig bezeichnet (Lento, ma non troppo und Andante). In op. 25 können mit Fug und Recht die Nummern 1 und 6 (Allegro sostenuto und Allegro), und möglicherweise sogar die Nummer 12 (Molto allegro con fuoco) zu den ruhigen oder zumindest ruhigeren Sätzen gezählt werden wegen ihres ebenfalls ruhigen Duktus’ und des gemessenen Tempos der harmonischen Fortschreitungen. Ohnehin ruhig sind die Mittelteile der Etüden Nr. 5 und 10, sowie die gesamte siebte Etüde. Somit ergeben sich für die beiden Zyklen genügend langsamere Abschnitte, die einen Ausgleich zu der tatsächlich immer wieder frappierenden Virtuosität darstellen.

Das Verständnis des kadenziellen Baues der einzelnen Etüden und der Zyklen in ihrer Gesamtheit hat mir immer wieder geholfen, pianistische Schwierigkeiten zu überwinden. Meine Erfahrungen als Lehrender wie als Pianist haben mir immer wieder bestätigt, dass technische Probleme der Ausführung sich bei Kompositionen, welche sich – ich darf so formulieren – in demutsvoller Weise der ontischen Kraft des Tonalen unterordnen (wie etwa diejenigen Chopins), oder aber in Lauterkeit einem existentialen Impuls in Dialog mit der ontischen Kraft Folge leisten (wie etwa diejenigen Liszts), weit eher zu bewältigen sind, als wenn einer Komposition Beliebigkeit im Umgang mit den Tonhöhen eignet. So erlebe ich etwa Kompositionen von Kleinmeistern des beginnenden 19. Jahrhunderts als ausgesprochen problematisch zu realisieren: Die Hand will sich an die durch das Notenbild geforderten Bewegungen auf der Tastatur einfach nicht gewöhnen. Ebenso ist es mir mit Werken der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts ergangen, deren Tonhöhen sich Zufallsprozessen verdanken. Diese Beispiele zeigen mir, dass die oben beschriebene ontische Kraft bis in die körperlichen Funktionen des ausübenden Musikers hinein zu wirken vermag: ein Erweis der Einheit von Leib und Geist.

Chopin ist es nun mit seinen Etüden gelungen, einerseits die körperlichen Funktionen der Pianistenhand zu trainieren in einem bis heute herausfordernden und Grenzen berührendem Ausmaß, aber zugleich dieses Moment des Trainigshaften zu verschmelzen mit der, klassisch kadenzuell vermittelten, ontischen Kraft des Tonalen. Eine Aufführung der Etüden Chopins möchte ich dann als gelungen bezeichnen, wenn solche Verschmelzung erlebbar wird, wenn also der

Aspekt des Virtuosen, der das Tun eines Menschen am Klavier hörbar werden lässt, zu einer Einheit verschmilzt mit dem Erlebnis des Seinshaften, also der ontischen Kraft.

Ob dieses oben beschriebene Ineinandergreifen tonalen Gestaltens – die kadenztonale Balanciertheit einerseits, die erzählerische Ablaufgerichtetheit andererseits – tatsächlich von Chopin bewusst vorgenommen wurde, wage ich zu bezweifeln. Dass die zwei Mal zwölf Etüden als zwei zusammengehörige Zyklen aufgefasst und auch aufgeführt werden können, glaube ich aber aufgezeigt zu haben.

Die beiden Etüden-Zyklen Chopins zeigen, dass der Komponist ein Genie der Integration war, indem er zum Einen in die kadenziell-harmonische Balanciertheit einer Komposition alle Parameter (Thematik, Artikulation, Dynamik, Leiblichkeit des Klanges, Empfindung) einzubinden wusste. Zum Anderen vermochte er durch die Formung eines harmonischen Überbaues der zyklischen Anlage eine unterschwellige tonale Anziehungskraft von diesem Überbau zur einzelnen Etüde wirksam werden zu lassen. Eine weitere, und in ihrer Art einzigartige Integrationsleistung ist, dass Chopin die Einheit von Leib und Geist in extremer und gezielter Herausforderung des Leibes, nämlich der Pianistenhand<sup>24</sup>, in der eben genannten harmonisch-tonalen Gesamtschau erlebbar werden ließ – und noch bis heute in jeder Aufführung erlebbar werden lässt.

---

<sup>24</sup> Wenn hier von der Pianistenhand gesprochen wird, so steht diese für die gesamte Leiblichkeit des klavierspielenden Menschen. Denn wie der Komponist gleichsam demütig der Stimmigkeit des harmonischen Gefüges Folge leisten muss, will er die ontische Kraft des Tonalen nicht unterdrücken, so muss sich wiederum der Musiker von der Musik durchdringen lassen bis zu Atmung und Sitzhaltung, um dem Instrument die Impulse so weiterzugeben, dass tatsächlich Musik als leib-geistige Einheit erlebbar werden kann. Die Notwendigkeit, aber auch die Intensität dieser Durchdringung, lassen die Etüden Chopins in einem bislang unüberbotenen Ausmaß spüren.