

Analyse des Rhythmus als Mittel der Interpretation in der Musik von Chopin

Pavle Krstić

Univerza Mozarteum Salzburg

Mozarteum University Salzburg (PhD Student)

Trotz des in den letzten Jahrzehnten gestiegenen Interesses der Musikwissenschaft an Studien zum Thema der Verbindung von musikalischer Analyse und Interpretation ist immer noch eine Kluft zwischen der Theorie und der performativen Praxis zu beobachten. Dieser Aufsatz stellt einen Teil eines größeren Dissertationsprojektes dar, das als Ziel hat, einen Beitrag zur Überwindung dieser Kluft zu leisten, indem die möglichen Auswirkungen der musikanalytischen Erkenntnisse auf die interpretatorischen Entscheidungen am Beispiel der Klaviermusik von Frédéric Chopin untersucht und aufgezeigt werden. Hier wird der Aspekt der Rhythmik herausgegriffen, da er sich aufgrund seiner relativen analytischen Einfachheit im vorgegebenen Platz verarbeiten lässt. Der Aufsatz sollte zeigen, dass selbst bei diesem scheinbar offensichtlichen und im Notat verankerten musikalischen Parameter verschiedene tiefgründige analytische Überlegungen, die zu interpretatorischen Entscheidungen führen, möglich sind.

Obwohl der Rhythmus im Notat festgeschrieben zu sein scheint, zeigt jede musikalische Aufführung, dass dies nur bis zu einem gewissen Grad zutrifft, denn, wie Stein erkennt, stellt der notierte Rhythmus nur eine Annäherung an die tatsächlichen Proportionen der Tondauer dar.¹ Dazu tragen Tempoänderungen, expressive Agogik oder gar die menschliche Ungenauigkeit bei. Hinzu kommen weitere interpretatorische Entscheidungen, wie etwa ob man die punktierte Achtel mit einer Sechzehntel mehr oder

1 Erwin Stein, *Musik: Form und Darstellung* (München: Piper, 1964), 43.

weniger „scharf“ bzw. „punktiert“ spielt. Die proportionale Präzision in der Aufführung ist aber nicht der einzige Aspekt, der bei der Untersuchung der interpretativen Möglichkeiten einzelner rhythmischer Gestalten heranzuziehen ist. Wie bei anderen musikalischen Phänomenen (wie etwa Melodik) können auch beim Rhythmus bestimmte Ereignisse als Besonderheiten auftreten und bei der Aufführung betont oder hervorgehoben werden, oder zur Deutung der ganzen Stelle beitragen, zum Beispiel im Sinne der Erhöhung des Spannungsgrads oder auch zum Hervorrufen eines Topos.

Anhand der Tondauer entstehen außerdem verschiedene Gruppenbildungen, die mit einer rhythmischen Betonung einhergehen können. Am deutlichsten ist dies bei rhythmisierten Tonwiederholungen zu beobachten, wie etwa am Anfang des Walzers op. 18. Bei der interpretatorischen Ausführung solcher Gruppen ist wie bei jeder Struktureinheit ein Anfangsakkzent möglich. Weiterhin berichten Drake und Palmer anhand empirischer Studien zur musikalischen Aufführung, dass diese Gruppen mit einem längeren Notenwert enden und Musikerinnen und Musiker dazu neigen, den letzten Ton derselben lauter und etwas später zu spielen.² Auch laut Narmour sind die längeren Töne am Ende der Gruppe wesentlich, weil sie als das Bewegungsziel derselben verstanden werden können.³ Ein komplexerer Fall ist in T. 37–40 des *Rondo à la mazur* (Notenbeispiel 1a) zu finden. Die oben beschriebene Anfangsbetonung ist bei jeder Gruppe von vier Sechzehnteln und der abschließenden Achtel anhand der fallenden Linie, der Bogensetzung und der *diminuendo*-Gabel bereits durch den Notentext suggeriert. Spieltechnisch naheliegend bzw. anhand der Geschwindigkeit zwecks Wahrung des lockeren Armes fast notwendig ist eine Wurfgeste mit dem Handgelenk am Anfang jeder Gruppe, die die Betonung automatisch durch die Bewegungsart schafft. Nicht im Notentext gekennzeichnet ist die von Drake, Palmer und Narmour besprochene Betonung des letzten Tons der Gruppe, doch auch diese ist in diesem Beispiel interpretatorisch naheliegend und kann trotz des *diminuendo* angewandt werden, sogar mit einer spieltechnischen Begründung: Wenn man mit der Wurfgeste am Anfang der Gruppe mit dem Handgelenk in die Tastatur „eingetaucht“ ist, dann muss man am Endpunkt derselben auch wieder „auftauchen“ und zur

2 Carolyn Drake und Caroline Palmer, „Accent Structures in Music Performance“, *Music Perception* 10, Nr. 3 (1993): 345.

3 Eugene Narmour, „Melodic structuring of harmonic dissonance: A method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony“, in *Chopin Studies*, Hrsg. John Rink und Jim Samson (Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991), 86.

nächsten Handposition springen. Wenn die Achtelnote als ein „Sprungbrett“ fungiert, was in diesem Tempo auch notwendig ist, dann ist der Akzent unvermeidbar.⁴



Notenbeispiel 1: *Rondo à la mazur in F-Dur, op. 5, T. 37–44.*

Ein langer Ton stellt auch jenseits der Gruppenbildungen eine hervorzuhebende Besonderheit dar. Bereits in den Klavierschulen des 18. Jahrhunderts (zum Beispiel von Quantz⁵ oder Türk⁶) wurde betont, dass ein solcher hervorgehoben werden soll, und dies gilt bis heute als eine „Maxime“ im Klavierunterricht. Am Klavier lässt sich dies dadurch argumentieren, dass die längeren Töne allmählich verschwinden. Dieses Problem beschreibt auch Stein und führt unter anderem eine geschickte Pedalführung oder größere Tonfülle für die langen Töne als mögliche Lösungen an.⁷ Er schreibt außerdem, dass „[e]in guter Interpret [...] dem Ton die Intensität [gibt], die den Zuhörer schon beim Anschlag des Tons spüren lässt, wie lange er dauern soll“⁸ und hebt insbesondere die langen Töne am Anfang der Phrase hervor, denn sie müssen zum nächsten Ton überbrücken können.⁹

Kommt ein langer Ton im polyphonen Gefüge vor, so soll er auch klanglich hervorgehoben werden, um sich über die „gesamte Zeitdauer gegen die übrigen Stimmen behaupten [zu] können“,¹⁰ wie in Sobotziks Darstellung der Interpretationslehre Schnabels unterstrichen wird. Etwas anders drückt dies der Klavierpädagoge Heinrich Neuhaus aus: Lange Töne

4 Siehe auch op. 21, 3. Satz, T. 409–413 (Anfang der Coda).

5 Siehe: Richard Hudson, *Stolen Time: The History of Tempo Rubato* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 125.

6 Siehe Werner Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis* (Norderstedt: Books on Demand, 2005), 91.

7 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 46.

8 Ibid.

9 Ibid., 157–8.

10 Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 92–3.

benötigen mehr Kraft als die kürzeren, die sie begleiten.¹¹ Daraus lässt sich eine weitere interpretatorische Botschaft ableiten: Nicht nur soll der lange Ton hervorgehoben werden, sondern die kürzeren Töne, die inzwischen auftreten, können gezielt dynamisch reduziert werden, um die Hörbarkeit des langen Tons zu ermöglichen. Die Absicht, den langen Ton hervorzuheben, kann aber auch mit anderen Mitteln erreicht werden, zum Beispiel durch ein Zögern nach ihm: So lässt man ihn initial länger wirken und sich unter erhöhter Aufmerksamkeit (anhand des *rubato*) im Bewusstsein der Zuhörenden entfalten, bevor weitere Töne in anderen Stimmen gehört werden.

Zwei Beispiele werden zur Untersuchung herangezogen, die die analytischen Implikationen der langen Töne beleuchten, beginnend mit dem Anfang des Seitenthemas der dritten Sonate (Notenbeispiel 2). Die von Stein erwähnten langen Töne am Anfang der Phrase sind in T. 41 und 45 zu beobachten. Der formale Phrasierungsbogen hat den ersten Schlag des zweiten Taktes als Höhepunkt (in beiden Fällen das e⁴), was unter anderem durch die metrische Position und in T. 42 durch den Vorhalt unterstützt wird. Doch die Phrasierung ist auch von der halben Note am Anfang der Phrase im Sinne eines Anfangsakzents geprägt. Diese Anfangsbetonung ist auch deshalb notwendig, um eine Verbindung zum nächsten Melodieton zu gewährleisten. Diese Betonung ist ferner durch die Tonhöhe unterstützt, da beide Phrasen hoch anfangen und in grundsätzlich fallender Bewegung weitergeführt werden. Ein Anfangsakzent dieser Art ist im zweiten Zweitakter (T. 43f.) nicht vorhanden: Stattdessen steigt die Linie im Laufe des ersten Taktes. Die Funktion des Tons a⁴ in T. 44 als Phrasenhöhepunkt ist nicht nur durch die metrische Position, sondern auch durch den langen Notenwert unterstützt, und auch die Harmonik (Quartvorhalt) spielt dabei eine Rolle. Dass im Takt davor mit dem h⁴ ein noch höherer Ton vorkommt, der durch die Punktierung ebenso hervorgehoben wird, gefährdet die besondere Rolle des „langen“ a⁴ in T. 44 nicht: Das h⁴ kann im Phrasierungsbogen, der bis zum a⁴ steigt, einen ersten, kleineren Gipfel darstellen. Bei der Aufführung lässt sich dieses h⁴ etwa im Sinne eines weichen Sprungs (fis⁴-h⁴) mit einer vorzüglich agogischen Betonung spielen, was nicht nur anhand des lyrischen Charakters passend wäre, sondern gleichzeitig durch die unterschiedlichen Hervorhebungsmittel beim h⁴ und beim metrisch starken a⁴ den Sprung als kleine Ausweichung aus der grundsätzlich

11 Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing* (London: Barrie & Jenkins, 1973), engl. Übersetzung, 71.

zum a“ steigenden Linie wirken lässt. Solche komplexeren Phrasenverläufe sind bei Chopin keine Seltenheit.

Notenbeispiel 2: Sonate Nr. 3 in h-Moll, op. 58, 1. Satz, T. 41–48.

Als Nächstes werden T. 1f. des 13. *Prélude* (Notenbeispiel 3) betrachtet. Aufgrund des langen *cis'* in der Mittelstimme in T. 2 können Rückschlüsse für die Gestaltung des Zweitakters gezogen werden. Anhand des langen Tons und dessen möglicher Betonung sowie des metrischen Schwerpunkts ist der *Fis-Dur*-Akkord in T. 2 als der Phrasenhöhepunkt des ersten Zweitakters interpretierbar. Ein Abphrasieren nach diesem Akkord lässt unter anderem das lange *cis'* besser hörbar bleiben. Die Harmonik zeigt aber gleichzeitig ein anderes Bild: Nach eineinhalb Takten *Fis-Dur* kommt erst in der zweiten Hälfte von T. 2 ein Dominantseptakkord, der ebenso als ein Spannungspunkt interpretiert werden könnte. Dieses für Chopin typische Ineinanderspiel der analytischen Parameter lässt mehrere Lösungen zu. Neben einer Entscheidung für die eine oder die andere Sichtweise kann auch eine Synthese folgendermaßen versucht werden: Der erste Schlag des T. 2 wird als der Phrasenhöhepunkt und der lange Ton *cis'* gewissermaßen als Teil einer Vorhaltsharmonie zur Dominante betrachtet. Dies ist unter anderem durch ein *crescendo* im ersten und ein *diminuendo* im zweiten Takt (mit diesem Akkord als Höhepunkt) interpretierbar. Die durch den Leitton und die Septime hinzugefügte Spannung in der zweiten Takthälfte lässt sich dann etwa durch ein agogisches Zögern unterstützen. So ermöglicht die Verwendung verschiedener interpretatorischer Mittel die Hervorhebung beider Ereignisse. Ferner möglich ist ein Absehen vom zu starken *diminuendo* im zweiten Takt oder ein späterer Anfang der dynamischen Reduktion (erst nach dem Auftritt der Dominante), was das Kulminationsfeld verlängert.



Notenbeispiel 3: *Prélude in Fis-Dur, op. 28 Nr. 13, T. 1f.*

Als Nächstes werden Synkopen und Überbindungen thematisiert, die verwandte Erscheinungen sind und gemeinsam haben, dass auf einem (relativ) starken Schlag in der betroffenen Stimme kein neuer Ton erklingt, sondern ein früher angeschlagener Ton weiterklingt, wodurch die metrische Betonung in dieser Stimme vorverlegt wird. Eine klare Unterscheidung zwischen diesen beiden häufig verwendeten Begriffen ist nicht möglich, denn eine Synkope kann mit einer Überbindung oder durch das Summieren der Notenwerte notiert werden. Anhand der Verschiebung der metrischen Betonung, aber auch dadurch, dass es sich meistens um vergleichsweise längere Töne handelt, ist es naheliegend, von einem Nachdruck bei Synkopen bei der Interpretation auszugehen. Dieser wird bereits bei Türk verlangt, was Hudson und Ratner in ihren Schriften aufgreifen: Während Hudson die Synkopen als Anlass für das „ältere“ *rubato* deutet,¹² schreibt Ratner von einem dynamischen Nachdruck.¹³ Selbstverständlich lässt sich dies durch weitere interpretatorische Mittel ergänzen, wie das historisch „spätere“ *rubato* (also eine Verlangsamung in beiden Händen gleichzeitig) oder durch einen negativen Akzent, um nur einige Möglichkeiten zu nennen.

Neben der Betonung des synkopierten Tons selbst ist der Umgang mit der gesamten Synkopenstelle für die Interpretation wesentlich. Dazu gehört die Wahrung des Metrums, trotz seiner scheinbaren Verschiebung durch zusätzliche Akzente. Stein schreibt hierzu, dass die Erhaltung und das Empfinden des regulären Takt-Pulses eine Voraussetzung für die Wahrnehmung der Synkope als solcher ist, denn ansonsten würde es sich

12 Der Begriff des älteren *rubato* („älter“ bedeutet hier den historischen Zeitpunkt der Erscheinung) bezeichnet bei Hudson die Praxis, einen Ton in der Melodiestimme früher oder später anzupspielen, während die Begleitung *a tempo* bleibt. Somit werden die beiden Hände kurzfristig asynchron; Hudson, *Stolen Time*, 125.

13 Leonard G. Ratner, *Classic music: Expression, form and style* (New York, NY: Schirmer, 1980), 187.

um eine vollständige metrische Versetzung handeln.¹⁴ Auch Schnabel verlangt mit derselben Begründung den Erhalt der regulären metrischen Betonung. Ferner solle die Synkope selbst besonders („*quasi vibrato*“) betont und der fehlende starke Ton als Echo „gehört“ werden.¹⁵ Bei Uhde und Wieland heißt es, dass Synkopen die Energie stauen und verstärken,¹⁶ und dass der erste Schlag leicht abgestoßen werden sollte, während die Synkope selbst einen *cantabile* Akzent erhält, der erst am zweiten Schlag zu innervieren ist.¹⁷ Denkt man diese Hinweise aus der Literatur weiter, lässt sich feststellen, dass beim Erhalt des Metrums die restlichen Stimmen (z. B. die Begleitung) eine wichtige Rolle spielen. Gleichzeitig sollte an die Besprechung der langen Töne erinnert werden, wo festgestellt wurde, dass ein langer Ton stärker betont ist, als die kürzeren Töne, die ihn begleiten. So zeichnet sich ein Spannungsfeld zwischen verschiedenen Stimmen, die zu unterschiedlichen Zeiten, mit verschiedenen Zielen und auf verschiedenen Weisen hervorzuheben sind.

Dies wird anhand des folgenden Beispiels, T. 89 des *Nocturne* op. 27 Nr. 1 (Notenbeispiel 4), praktisch untersucht. Dass der synkopierte Ton *gis*“ betont werden sollte, zeigt Chopin selbst mit einem langen Akzent. Dieses Zeichen legt (insbesondere zusammen mit dem lyrischen Charakter des *Nocturne*) eine weiche Betonung mit *rubato* nahe. Auch wenn andere Interpretationen grundsätzlich möglich wären (nicht zuletzt ein direkter dynamischer Akzent), wird in der weiteren Besprechung des Beispiels von dieser Option ausgegangen. Um das Metrum aufrechtzuerhalten, ist, wie oben erklärt, eine leichte Betonung auf dem ersten Schlag notwendig, zum Beispiel durch ein leichtes Abstoßen bzw. einen dynamischen Impuls auf dem *cis*“, wie von Uhde und Wieland nahegelegt wurde. Diese leichte dynamische Stärkung des *cis*“ und die Reduktion der Lautstärke auf dem *gis*“ in Zusammenhang mit dem Zögern stellen bereits zwei verschiedene Mittel dar, die für die unterschiedlich gearteten Betonungen eingesetzt werden können. Wichtig ist, wie oben thematisiert wurde, dass der „fehlende“ starke Schlag ebenso wie der synkopierte Ton empfindbar ist. Für die Klarheit

14 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 47–9.

15 Konrad Wolff, *Interpretation auf dem Klavier: Was wir von Artur Schnabel lernen* (München, Zürich: Piper, 1979), 68, zit. nach Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 80.

16 Jürgen Uhde und Renate Wieland, *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, 3. Aufl. (Kassel, Basel, London, New York, NY, Praha: Bärenreiter, 1990), 137.

17 Ibid., 200–1.

des zweiten Schlags sorgt hier Chopin selbst: Die Harmonieänderung zum H-Dominantseptakkord mit dem tiefen Bass schließt jegliche metrische Versetzung aus, und die neueinsetzende Mittelstimme unterstützt dies noch weiter. Ein leichter Impuls auf diesem H und das ganz leichte Hervorheben der Mittelstimme genügen, um diese bereits hineinkomponierten Merkmale im Sinne des Erhalts des Metrums zu unterstreichen. Vielmehr besteht die Gefahr, dass die kurzen Töne durch eine stärkere Betonung den langen Ton, den sie begleiten (das synkopierte *gis*“) übertönen und eine nachvollziehbare Führung zum *fis*“ verunmöglichen. Es ist also erkennbar, dass eine Balance der Stimmen und Ereignisse bei der Ausführung entscheidend ist.



Notenbeispiel 4: Nocturne in cis-Moll, op. 27 Nr. 1, T. 89.

Eine Besonderheit stellen Synkopenketten dar, bei denen die Gefahr des Eindrucks der metrischen Versetzung (und somit die Wichtigkeit der Wahrung des Takt-Pulses) noch größer wird, wie in T. 68ff. der *Fantasie* (Notenbeispiel 5) zu beobachten ist. Dass die linke Hand ein metrisches Gegengewicht zur synkopisch versetzten rechten Hand darstellt und interpretatorisch aufgewertet werden sollte, zeigt Chopin durch die Notation des Basses in halben Noten am Anfang der Stelle. Die Expressivität ist ferner durch das *agitato* deutlich markiert und durch die Polyrhythmik potenziert. Dammeier-Kirpal schreibt (über T. 26 der ersten Sonate), dass der Takt durch eine Synkopenkette „etwas rubatoartig Freischwebendes erhält“. ¹⁸ Der Hinweis ist auch hier anwendbar: Das „Freischwebende“ kommt unter anderem dadurch zustande, dass die rechte Hand niemals mit dem starken Schlag zusammenfällt, wie das bei einer normalen Synkope der Fall ist. Darüber hinaus fällt die rechte Hand (ab T. 69) anhand des Polyrhythmus fast nie mit einem Ton der linken Hand zusammen. Durch die ohnehin gegebene Asynchronität der Töne ist es möglich, stärkere Abweichungen vom notierten Rhythmus vorzunehmen; die rechte Hand kann

18 Ursula Dammeier-Kirpal, *Der Sonatensatz bei Frédéric Chopin* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973), 21.

sich gegenüber der linken freier bewegen. Anders ausgedrückt: Das *rubato* in der rechten Hand ohne eine Auswirkung auf die linke macht das oben erwähnte „ältere“ *rubato* in der Terminologie Hudsons aus. Durch diese Möglichkeit der freien Gestaltung der Melodielinie sowie durch die Handgelenkimpulse auf jedem Ton, die am Anfang durch die langen Akzente nahegelegt werden, entsteht außerdem eine deklamierende Wirkung, die zum Charakter der *Fantasie*, die bei Chopin als ein narratives Werk konzipiert ist, beiträgt.¹⁹



Notenbeispiel 5: *Fantasie in f-Moll*, op. 49, T. 68–72.

Das „ältere“ *rubato*, und zwar in das Werk hineinkomponiert, ist auch bei jenen besonderen Synkopen feststellbar, bei denen ein Ton der Melodie vorweggenommen wird – in der Literatur (von Hudson²⁰, Rittner²¹ und Ekier²²) ist das Phänomen ausführlich beschrieben. Die Konnotation des *rubato* bei solchen Stellen weist auf die expressive Funktion dieser Erscheinung hin und legt eine rhythmisch freiere, sogar „aufgeregte“, „ungeduldige“ oder „kurzatmige“ Aufführung dieses Tons nahe, aber auch eine grundsätzlich freiere Handhabung der Rhythmik in der umgebenden Stelle. Es handelt sich ohnehin um eine *rubato*artige Erscheinung, welcher somit eine rhythmische Freiheit innewohnt, und die genauen Notenwerte müssen demnach nicht exakt befolgt werden. Dies ist exemplifizierend in der dritten *Ballade* (Notenbeispiel 6) zu sehen, wo der Effekt des Vorziehens des Akkordes mit dem Melodieton f“ um eine Achtel in T. 138

19 Das Werk ist, wie etwa die *Polonaise-Fantasie* oder die *Balladen*, als Ganzes narrativ konzipiert, mit einer erzählerischen Einleitung, verschiedenen „Szenen“, ständigen Weiterentwicklungen der Themen usw.

20 Hudson, *Stolen Time*, 167.

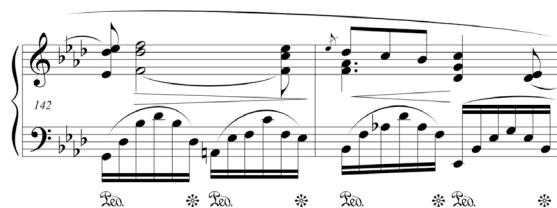
21 Hardy Rittner, *Die vergessene Cantilene: Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis* (Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2022), 93.

22 Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin* (Warszawa, Krakow: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina / Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2012), 65–8.

zu einem noch größeren Vorziehen um eine Viertel in T. 142 wird. Die überraschende und expressive Wirkung dieser Synkopen ist bei der Aufführung durch einen dynamischen Nachdruck zu unterstreichen werden (siehe die *diminuendo*-Gabel beginnend auf diesem Akkord). Im Vergleich zu anderen Synkopengestalten kommt noch der Moment des „zu frühen“ Einsatzes dazu, der, wie oben beschrieben, durch einen freien, mit der linken Hand nicht unbedingt strikt synchronen und womöglich noch früher als notierten Anschlag des Akkordes mit dem Melodieton f⁴ interpretatorisch dargestellt werden kann. Die „gestohlene Zeit“ wird dann sozusagen im Rest des Schlages durch eine Ausdehnung „zurückgegeben“. Zwischen T. 138 und T. 142 kann differenziert werden, indem die überraschende Wirkung des noch früheren Einsatzes vergrößert wird, und zwar durch die Steigerung einer oder beider der oben genannten interpretatorischen Interventionen bei der zweiten Phrase. Was aber bei beiden Stellen wichtig erscheint, ist die oben mehrfach erwähnte Wahrung des Metrums, die auch hier durch das leichte Markieren der Basistöne unkompliziert zu bewerkstelligen ist. Beim A in der Mitte des Taktes hat dies den zusätzlichen Effekt der Hervorhebung des Leittons der Zwischendominante für b-Moll, der die wechselnde Harmonie unter der liegenbleibenden rechten Hand verwertet.²³



Notenbeispiel 6a: Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47, T. 138f.



Notenbeispiel 6b: Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47, T. 142f.

23 Siehe auch op. 23, T. 167 oder auch op. 54 T. 422, wo das hineinkomponierte „ältere“ *rubato* durch einen verspäteten Einsatz des Tons zustandekommt.

Zu erwähnen sind auch Stellen, an denen eine Überbindung in der Mittelstimme ein *rubato* aus spieltechnischen Gründen geradezu erzwingt. Diese Gründe können vielfältig sein: Kürze der ersten Tondauer bei der Überbindung oder ein schnelles Tempo, mehrtönige Gestaltung der Akkorde, Änderungen der Handposition oder auch eine Notwendigkeit des stummen Wechsels der Finger. Alle diese Schwierigkeiten sind in T. 79 des Kopfsatzes der zweiten Sonate (Notenbeispiel 7) durch die zahlreichen Überbindungen in den Mittelstimmen gegeben. Die Überbindungen per se sind durch das Tempo und die Lautstärke kaum hörbar, weshalb es wahrscheinlich erscheint, dass der Grund für ihre Notation die Erzeugung eines natürlichen *rubato* ist.²⁴



Notenspiel 7: Sonate Nr. 2 in b-Moll, op. 35, 1. Satz, T. 79.

Die nächsten rhythmischen Besonderheiten, die in diesem Aufsatz besprochen werden, sind die unregelmäßigen Teilungen des Schlags, wie Triolen, Quintolen usw. Diese haben insbesondere dann eine starke Wirkung, wenn sie in einem Abschnitt nur selten vorkommen. Sie können als ausdruckssteigernd oder sogar rhetorisch bzw. deklamatorisch²⁵ gedeutet werden, und ferner markieren sie häufig formal bedeutsame Stellen, wie Davis in seiner Beschäftigung mit der narrativen Struktur des Kopfsatzes der h-Moll-Sonate erkennt: Triolen seien etwa bei den narrativen Brüchen und Einschüben in T. 17 und 29 zu sehen²⁶ und stellen „Chopin’s preferred means

24 Siehe auch op. 28 Nr. 7, T. 5f., wo das übergebundene d' in der Unterstimme der rechten Hand eine *rubato*-Aufführung bewerkstelligt, die den Einsatz der Dominantnote unterstreicht, oder op. 38, T. 97f., wo das übergebundene As in T. 98 auf den Nonsensprung zum b' aufzeigt, das gleichzeitig eine neue Linie anfangen lässt, sowie op. 21, 1. Satz, T. 17f., wo das es vor dem expressiven Oktavsprung mit Vorschlag steht und eine Ausführung als einen weichen Sprung mit *rubato* nahelegt.

25 Siehe etwa op. 32 Nr. 1, T. 62, wo die Triolen in der linken Hand das Rezitativ vorbereiten.

26 Andrew Davis, „Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58“, *Music Theory Spectrum* 36, Nr. 2 (2014): 281.

*of signaling impending closure*²⁷ dar. Dies weist unter anderem auf die Notwendigkeit hin, diese rhythmischen Ereignisse in einem breiteren werkanalytischen Kontext zu deuten.

Die abweichende Teilung des Schlags verändert die Proportionen der Notenlängen, wodurch der Eindruck einer freien temporalen Gestaltung der Stelle entsteht. Sie kann interpretatorisch etwa durch eine besondere Artikulation (wie *tenuto* oder *non legato*) oder durch Verlangsamung bzw. Bremsen hervorgehoben und ihre expressive Wirkung gesteigert werden. Nahezu stereotypisch wird in Aufführungen die Verlängerung des ersten Tons einer Triolengruppe mit der entsprechenden Beschleunigung der anderen beiden eingesetzt.

Erscheint mit der abweichenden Teilung in einer anderen Stimme die regelmäßige Teilung gleichzeitig, so entstehen polyrhythmische Gestalten. Das asynchrone Auftreten der einzelnen Töne erzeugt eine größere Ereignisdichte, die wiederum den Reiz bzw. die Spannung der Stelle steigert. Dieser Reiz wird in der Literatur unterschiedlich beschrieben, zum Beispiel als „unease“²⁸ bei Swinkin oder „urgency“²⁹ bei Schaffers Besprechung des *Prélude* Nr. 8. Ekier erklärt, dass durchgängige Polyrythmik als Merkmal selten ist und meistens zu didaktischen Zwecken eingesetzt wird (wie im *Fantasie-Improptu* oder in nicht veröffentlichten Etüden), während gelegentliche polyrhythmische Stellen häufiger auftauchen, und zwar oft bei Stellen mit erhöhter Ausdruckskraft.³⁰ Ein allgemeiner Hinweis ist bei gleichzeitigem Erscheinen von Triolen und punktierter Achtel mit einer Sechzehntel angebracht: Diese sollten laut Ekier der barocken Praxis und der autographen Notationsweise von Chopin folgend synchron gespielt werden.³¹

Nach diesen einleitenden Überlegungen und Hinweisen zu den abweichenden Schlagteilungen werden nun einige Beispiele näher untersucht, beginnend mit Triolen. Im gesamten vierten *Prélude* sind sie nur zweimal zu sehen, in T. 12 und 18 (Notenbeispiel 8), und beide Stellen unterstreichen

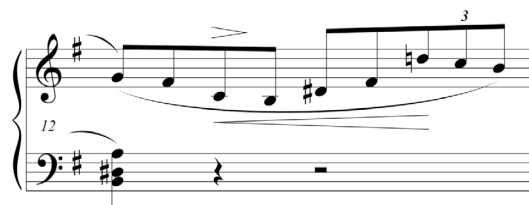
27 Ibid., 290.

28 Jeffrey Swinkin, *Performative analysis: Reimagining music theory for performance*, Eastman studies in music 132 (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2016), 92.

29 L. H. Schaffer, „Performing the F# minor Prelude Op. 28 No. 8“, in *Chopin Studies*, Hrsg. John Rink und Jim Samson (Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1994), 191.

30 Ekier, *Introduction to the Polish National Edition*, 108–13.

31 Ibid., 78.



Notenspiel 8a: *Prélude in e-Moll*, op. 28 Nr. 4, T. 12.



Notenspiel 8b: *Prélude in e-Moll*, op. 28 Nr. 4, T. 18.

wichtige Momente im Stück. Beim einstimmigen Übergang zwischen dem Vordersatz und dem Nachsatz (T. 12), der ohnehin durch starke Erwartungsspannung geprägt ist, trifft die erste Achteltriolen mit dem ausdrucksreichen Sprung in die 7. Stufe des natürlichen Molls zusammen. Eine agogisch freie bzw. gedehnte Ausführung des Taktes und insbesondere dieses Sprungs und der Triolen ist nicht zuletzt durch das Aufhören der rhythmisch gleichmäßigen Begleitung in der linken Hand nahegelegt. Ebenso wichtig sind die Triolen in T. 18 über dem *sixte ajoutée*-Akkord, die den bewegten Kulminationsabschnitt zu Ende bringen und zum beruhigenden Schluss des Stückes überleiten, was mit einer bremsenden Wirkung einhergeht. Der Sprung zum Basston A auf dem zweiten Schlag, der den Eintritt der Triolen begleitet, unterstreicht die Besonderheit der Stelle noch weiter und legt nicht zuletzt aus spieltechnischen Gründen (anhand des längeren Wegs der linken Hand) ein vorbereitendes *rubato* vor diesem Schlag nahe. Ferner lässt sich der Reiz der Polyrhythmik durch das bewusste Platzieren des Akkordes in der linken Hand zwischen den zwei Triolen und seine leicht dynamisch markierte Ausführung verwerten. Schließlich kann die Interpretin oder der Interpret an den beiden Stellen durch eine *tenuto*-Artikulation bzw. das Spiel mit kleinen Impulsen aus dem Handgelenk auf jedem Ton die Triolen artikulierter gestalten, was sie gekoppelt mit der bereits besprochenen freieren temporalen Gestaltung „deklamierend“ oder „ausgesprochen“ wirken lässt. Bei einer weniger gebundenen Artikulation unterstreicht man außerdem die stark nicht-lineare Bewegung der Melodie in T. 18.



Notenspiel 9a: Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23, T. 110–113.



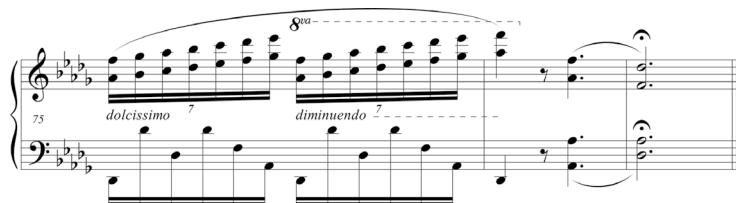
Notenspiel 9b: Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23, T. 179f.

Auch Quartolen treten an besonders ausdrucksreichen Stellen auf, wie die T. 112 und 179 der ersten *Ballade* (Notenspiel 9) zeigen. Bei beiden Stellen handelt es sich um spannungsgesteigerte Wiederaufnahmen des Seitenthemas. In T. 112 wird mit dem Dominantseptakkord auf Cis die in T. 110 etablierte emotionsgeladene Quintfallsequenz mit Septimen verlassen. Durch die harmonische Wirkung der Zwischendominante zu fis-Moll lässt sich dieser Ausstieg als dramatisch beschreiben, was durch die Chromatik und die Quartole gesteigert wird. Die durch die Änderung der Proportionen der Tondauer und durch das „Auseinanderlaufen“ der beiden Hände entstehende rhythmische Desorientierung erlaubt auch hier eine größere Freiheit in der agogischen Gestaltung, die zugleich zur Expressivität der Aufführung dieser Stelle beitragen würde. Diese Desorientierung ist in T. 179 noch größer, weil drei verschiedene Teilungen des Schlages in der Proportion 4:6:9 gleichzeitig hörbar sind: Achtel im Bass, Viertelquartolen in der Mittelstimme und Achteltriolen am Ende des Taktes in der Oberstimme. Dabei handelt es sich um die Schlusskadenz der letzten apotheotischen³² Wiederaufnahme des Seitenthemas, was den hohen Spannungsgrad erklärt. Die Erwartungsspannung in diesem kadenzierenden halben Takt lässt sich durch die Hervorhebung der Mittelstimme mit den

32 Eine Apotheose ist laut der Definition von Cone „a special kind of recapitulation that reveals unexpected harmonic richness and textural excitement in a theme previously presented with deliberately restricted harmonization and relatively drab accompaniment“; Edward T. Cone, *Musical form and musical performance* (New York: W.W. Norton, 1968), 84.

Quartolen und ihres fast chaotischen Auseinanderlaufens mit den anderen Stimmen sowie eine zeitliche Dehnung, die der Stelle noch mehr Entfaltungsspielraum einräumt, zuspitzen.

Wenn Quartolen als rhythmisch destabilisierend beschrieben werden können, dann ist diese Wirkung bei kleineren unregelmäßigen Unterteilungen des Schlages, vor allem bei ungeraden Zahlen (wie z.B. Septolen), noch stärker. Dieser Effekt ist nicht nur wie im letzten Beispiel bei den spannungsgeladenen Stellen zu beobachten,³³ sondern er kommt auch (oder möglicherweise noch mehr) bei sanfteren Stellen zum Tragen. Beim *dolcissimo*-Schluss des *Des-Dur-Nocturnes* (Notenbeispiel 10) sorgen die Septolen im 7:6-Polyrhythmus für die Verunsicherung des Richtungssinns, was mit der sich-entfernenden rechten Hand zusammenpasst. Das *dolcissimo* und das *diminuendo* weisen auf eine romantisch-verschleierte Aufführung mit dem allmählichen Verlöschen des Klanges hin, wobei selbstverständlich auch ein *ritenuto* angebracht ist, und das deutliche Auseinanderlaufen der beiden Hände die beschriebene Desorientationswirkung steigern würde. Daher ist eine Modifikation der Septole zu vier Sechzehnteln und einer Sechzehnteltriolen nicht empfehlenswert.



Notenbeispiel 10: *Nocturne in Des-Dur, op. 27 Nr. 2, T. 75–77.*

Die rhythmischen Gestalten, die zu den spannungsgeladesten rhythmischen Gestalten gezählt werden können, sind die punktierten Figuren, wozu naheliegenderweise der Kontrast zwischen der längeren Note auf dem Schlag und der schärferen, kürzeren Note, die zum folgenden Schlag gerichtet ist, beiträgt. Laut Stein sollte jedoch ihre rhythmische Spannung bei der Aufführung nicht übertrieben werden, und das Verhältnis der beiden Töne sollte „verständlich“ sein.³⁴ Auch in der Interpretationslehre Schnabels ist bei den punktierten Noten Präzision in der Aufführung gefragt,³⁵

33 Siehe auch op. 23 T. 170–172 mit Quintolen gegen Sextolen.

34 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 46.

35 Wolff, *Interpretation auf dem Klavier*, 129, 169; zit. nach: Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 85.

und dabei wird betont, dass die Bewegung nicht zu stark aufhalten sollte: Hierzu könnten die komplementären Töne in anderen Stimmen nützlich sein.³⁶ Ein möglicher Grund für dieses Bestehen auf der rhythmischen Genauigkeit bei den Punktierungen ist, dass die Unterschiede in der zeitlichen Gestaltung zwischen punktierten und doppelt punktierten Tönen sowie Triolen nicht sehr groß sind, und somit steigt die Gefahr der Nivellierung dieser verschiedenen Rhythmen. Diese Figuren sollen aber dezidiert unterschiedlich klingen, nicht zuletzt im empfundenen Grad an rhythmischer „Schärfe“. Diese Schärfe ist unter anderem ein wichtiges Charakteristikum der Topoi, in denen punktierte Figuren vorkommen – vor allem Märsche, inklusive der Sondertypen Trauermarsch oder der Märsche mit Militärkonnotationen.



Notenbeispiel 11: Konzert Nr. 2 in f-Moll, op. 21, 1. Satz, T. 169f.

Auch außerhalb eines Topos können punktierte Noten eine gewisse Spannung oder Vorwärtsrichtung einbringen. So fungieren sie in T. 169ff. des Kopfsatzes des zweiten Konzerts (Notenbeispiel 11) nach einem *dolce*-Einschub als Ausstieg aus diesem, und die allmählich steigende Spannung führt zum ekstatischen Ende der Exposition. Zur prägnanten Ausführung der punktierten Figuren trägt das strenge Zusammenspiel des kürzeren Tons (c“) mit der linken Hand bei, indem es sicherstellt, dass die Sechzehntel nicht anhand ihrer Kürze unartikuliert bleibt. Eine Differenzierungsmöglichkeit ist bei der Doppelpunktierung am Ende des Taktes gegeben: Sie muss in Bezug auf die linke Hand später auftreten und enger an den nachfolgenden Ton gebunden sein, damit die gesteigerte rhythmische Schärfe spürbar wird. Dabei ist ein kleines Zögern nach dem b‘ in T. 169 nützlich, weil es der rechten Hand die Möglichkeit gibt, sozusagen

36 Wolff, *Interpretation auf dem Klavier*, 164; zit. nach Sobotzik, Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis, 143.

„einzuatmen“, und sich für den neuen Bogen und die schnelle Tonrepetition vorzubereiten.³⁷

Eine weitere Möglichkeit der Notation des punktierten Rhythmus ist mit einer Pause statt mit dem Punkt, was bei Chopin besonders oft in tanzartigen Sätzen zu finden ist. Das dadurch angedeutete Aufheben der Hand (ungeachtet des rechten Pedals) vermittelt eine gewisse Leichtigkeit gegenüber einer mit Fingern gebundenen punktierten Figur, was Rothstein andeutet, wenn er solche Figuren als lebhaftere Versionen der punktierten Noten bezeichnet.³⁸ Aus dem großen Fundus der Beispiele für diese Erscheinung kann der Anfang der *Mazurka* op. 7 Nr. 1 (Notenbeispiel 12) genannt werden. Die oben genannten Aufführungshinweise (die generelle Leichtigkeit in der Aufführung und das Aufheben der Hand trotz des Pedals) sind hier anwendbar und tragen zum tänzerischen Schwung des Stückes bei.



Notenbeispiel 12: *Mazurka* in B-Dur, op. 7 Nr. 1, T. 1–4.

Das letzte Beispiel zeigt, dass Pausen genauso wichtig zu untersuchen sind wie die Töne. Sie beeinflussen die Musik mit ihren verschiedenen Funktionen. Einige dieser Funktionen werden von Finscher in seinem MGG-Artikel genannt: Sie können aus physiologischen Gründen auftreten (zum Atemholen, am Klavier sinnbildlich zu verstehen), oder als Artikulation von Anfängen und Schlüssen von Formteilen, als Spiel mit der Hörerwartung, zum Aufbau der Spannungen oder als rhetorisches Mittel dienen.³⁹ Stein schreibt, dass sie eine spannende oder lösende Funktion haben können und dementsprechend verkürzt bzw. verlängert werden soll-

37 Siehe auch op. 27 Nr. 1, T. 29f. und 37f.: Die doppelte Punktierung ab T. 37 stellt ein Spannungssteigerungsmerkmal dar.

38 William Rothstein, „Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas“, in *Chopin Studies*, Hrsg. John Rink und Jim Samson (Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991), 123–4.

39 Ludwig Finscher, „Pause“, *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14850>.

ten.⁴⁰ Wie jede Vorschreibung sollte aber auch diese relativiert werden, da zum Beispiel auch spannungsvolle Pausen verlängert werden können, um ihre Wirkung noch weiter zu steigern, und umgekehrt lösende Pausen gekürzt werden können, um zum Beispiel den Zusammenhalt der übergeordneten Struktureinheit zu bewahren.

Überdies können Pausen laut Swinkin eine motivische Funktion übernehmen, wie im *Nocturne* op. 48 Nr. 1 zu sehen ist, wo er eine Verlängerung dieser Pausen empfiehlt.⁴¹ Diese Verlängerung steigert unter anderem die rhetorische Kraft, die den Pausen in diesem Werk jedenfalls zuzuschreiben ist. Auch Stein bespricht dasselbe *Nocturne* und schreibt diesen Pausen die Intensivierung der Traurigkeit zu,⁴² woraus eine weitere Funktion der Pausen herauslesbar ist: die Intensivierung eines bereits zugrundeliegenden Charakters. Dies erfolgt oft durch eine Konnotation der Atemlosigkeit, wobei der betroffene Charakter heiter sein kann, wie im dritten *Prélude*, oder es kann sich um einen Schluchzer-Effekt oder „Ochetus“ handeln, der laut Leichtentritt den *agitato*-Charakter des Hauptthemas des Kopfsatzes der b-Moll-Sonate (Notenbeispiel 13) ausmacht.⁴³ Das ständige Unterbrechen beeinflusst den Charakter des Themas und erzeugt eine Teilung in viele kurze Zwei- oder Drei-Ton-Gruppen, die entsprechend abphrasiert werden sollten. Die Kurzatmigkeit kann sich auch physisch durch viele kleine Hand- oder



Notenbeispiel 13: Sonate Nr. 2 in b-Moll, op. 35, 1. Satz, T. 9–12.

Oberkörperbewegungen manifestieren, die den besagten Gruppen entsprechen und die Interpretation prägen.⁴⁴

Eine erwähnenswerte Rolle spielen auch Generalpausen. Diese stellen laut Uhde und Wieland, insbesondere mit der Fermate, eine stauende Unterbrechung der kontinuierlichen Bewegung zugunsten höherer Intensität

40 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 52.

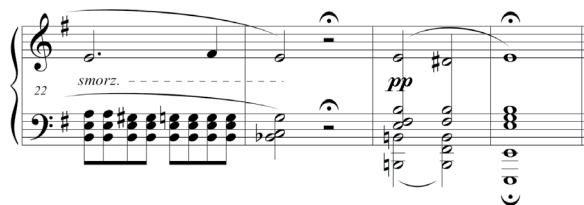
41 Swinkin, *Performative analysis*, 83.

42 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 52.

43 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* (Berlin: Max Hesses, 1922), 211.

44 Siehe auch op. 23, T. 101–106.

dar und treten oft vor Schlüssen auf, wodurch sie eine gewissermaßen barocke Pathos-Qualität mit sich bringen.⁴⁵ Als ein Beispiel ist das Ende des vierten *Prélude* (Notenbeispiel 14) nennbar, wo eine Pause im Sinne einer Abruption einem Trugschluss mit der enharmonisch umnotierten „deutschen“ Doppeldominante (mit tieferalterierter Quinte, aber hier mit dem Leitton zur Dominante im Bass) folgt, und die notierte Verlängerung der Pause die Erwartungsspannung noch weiter steigen lässt. Erwähnenswert ist auch die rhetorische Rolle der Generalpausen, die am Anfang der ersten *Ballade* zu beobachten ist.⁴⁶ Sie stellen Ruhepunkte zwischen den einzelnen Phrasen dieses Rezitativs dar und können daher frei gestaltet werden. Vor allem bei der ersten Pause mit der Dauer von nur einer Viertel ist eine Verlängerung geradezu notwendig, um die nächste Phrase ausreichend vorzubereiten zu können.



Notenbeispiel 14: *Prélude in e-Moll, op. 28 Nr. 4, T. 22–25.*

Eine weitere besondere Verwendung der Pause als Kennzeichen fürs „ältere“ *rubato* bei Chopin ist laut Ekier bei der „insertion of a rest dividing up a passage of regular rhythmic values“⁴⁷ zu finden. Dies bedeutet, dass zum Beispiel eine konstante Bewegung in Sechzehnteln durch eine Zweiunddreißigstelpause (und eine entsprechende Zweiunddreißigstelnote) unterbrochen wird, und ist vor allem bei Läufen, Fiorituren oder sonstigen schnelleren linearen Bewegungen zu finden. Ekier erwähnt Chopins Unentschlossenheit bei der Notation dieser Stellen⁴⁸ und sieht dies als ein Zeichen für die Unzulänglichkeit des musikalischen Texts an, den gewünschten Effekt des Komponisten zu notieren. Die Pause stelle vermutlich eine Geste dar – eine Handhebung zwischen annähernd gleichmäßi-

45 Uhde und Wieland, *Denken und Spielen*, 463.

46 Siehe auch op. 58, 1. Satz, T. 63, wo die Abruption-Pause nur eine Achtel lang ist.

47 Ekier, *Introduction to the Polish National Edition*, 69.

48 Es gibt zwei Versionen der Erscheinung, mit der Pause vor oder nach dem verkürzten Ton, und manchmal sind bei derselben Stelle unterschiedliche Versionen in verschiedenen Quellen vorhanden.

gen Tondauern.⁴⁹ Bei einer solchen Handhebung muss die Pause anhand der Geschwindigkeit aus spieltechnischen Gründen verlängert werden, und laut Ekier sollte die Gruppe danach komprimiert werden, um die verlorene Zeit nachzuholen.⁵⁰ Ekier geht ausführlich auf verschiedene Arten von Pausen ein und untermauert seine Interpretationsempfehlungen durch ausgewählte Beispiele – die Lektüre von Ekiers *Introduction* sei daher an dieser Stelle empfohlen.



Notenbeispiel 15: Nocturne in Des-Dur, op. 27 Nr. 2, T. 16f.

Abschließend wird ein Beispiel mit zahlreichen Pausen näher untersucht: T. 16f. des *Nocturne* op. 27 Nr. 2 (Notenbeispiel 15). Hier handelt es sich um eine spannungssteigernde Wiederaufnahme der T. 10f. Offensichtlich ist, dass diese Steigerung durch eine rhythmische Verdichtung erreicht wird: Die ätzende Polyrhythmik (5:6) am Anfang des T. 16 oder die akzentuierte Überbindung der Terz es“-ges“ mit der sich ändernden Harmonik können genannt und so wie in diesem Aufsatz besprochen interpretatorisch verwertet werden. Hinzu kommen aber noch die Pausen, die eine latente Punktierung erzeugen. Neben der oben besprochenen tänzerischen Gestik sind sie hier auch im Sinne einer erhöhten Atemfrequenz und Aufregung zu verstehen. Die Linie wird durch sie in viele kleine Gruppen „zerschnitten“, und so wird der Eindruck der Atemlosigkeit erschaffen. Dieser lässt sich interpretatorisch dadurch steigern, dass bei jeder Pause durch ein kleines Handheben eine deutliche Trennung zustande kommt (was möglicherweise genau die Absicht hinter dem *staccato* vor fast jeder Pause darstellt), und dass beim erneuten Einsatz durch das Wiedereintauchen der Hand auf die Ebene der Tastatur ein automatischer (leichter) Anfangsakkzent erzeugt wird. Dieser Vorgang verlängert außerdem zwangsläufig die sehr kurz notierte Dauer der Pause, sodass diese Momente des „Atemholens“ auch zu einer freien temporalen Gestaltung der Phrase und zur gesteigerten Expressivität führen.

49 Ekier, *Introduction to the Polish National Edition*, 69–70.

50 Ibid., 70.

In diesem Aufsatz wurden verschiedene Facetten der Analyse der rhythmischen Gestalten im Werk von Chopin aufgezeigt und in Verbindung mit konkreten interpretatorischen Möglichkeiten gebracht. Rhythmische Gruppen, längere und kürzere Töne, Synkopen und Überbindungen, Abweichende Teilungen des Schlages (wie Triolen, Quartolen usw.) sowie Pausen wurden dabei thematisiert. Dies stellt nur einen Teil eines ganzheitlichen analytischen Ansatzes bei der Interpretation, der im Rahmen einer größeren Dissertation erarbeitet wird. Dabei handelt es sich dabei bei vielen Stellen um nur eine mögliche Deutung des Untersuchungsgegenstands, die die Interpretinnen und Interpreten bei der praktischen Umsetzung in mehrere Richtungen und zu verschiedenen künstlerischen Entscheidungen führen kann. In diesem Text wurde versucht, einerseits dieser künstlerischen Vielfalt an möglichen Interpretationen gerecht zu bleiben, mitunter auch auf mehrere, teils kontrastierende Möglichkeiten hinzuweisen, aber andererseits auch konkrete interpretatorische Empfehlungen, die anhand der Analyse argumentierbar sind, zu formulieren. Das Ziel war es also nicht, eine „richtige“ Interpretationsweise vorzuschreiben, sondern zu zeigen, wie ein stringent argumentierter Transferprozess von einer Analyse zu einer informierten künstlerischen Interpretation aussehen kann. So wie die Analyse ein Ausgangspunkt für die interpretatorischen Entscheidungen darstellt, so sollte auch dieser Text als ein Impuls zu einem analytisch fundierten Zugang zum musikalischen Werk, von Chopin oder auch jenseits, dienen.

Bibliografie

Literatur

- Cone, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W.W. Norton, 1968.
- Dammeier-Kirpal, Ursula. *Der Sonatensatz bei Frédéric Chopin*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973.
- Ekier, Jan. *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*. Warszawa, Krakow: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina / Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2012.
- Finscher, Ludwig. „Pause.“ *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14850>.
- Hudson, Richard. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

- Leichtentritt, Hugo. *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*. Berlin: Max Hesses, 1922.
- Narmour, Eugene. „Melodic structuring of harmonic dissonance: A method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony“. In *Chopin Studies*, hrsg. von John Rink und Jim Samson, 77–114. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991.
- Neuhaus, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. London: Barrie & Jenkins, 1973. Engl. Übersetzung.
- Ratner, Leonard G. *Classic music: Expression, form and style*. New York, NY: Schirmer, 1980.
- Rink, John und Jim Samson, Hrsg. *Chopin Studies*. 1988. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991, Reprint.
- Rittner, Hardy. *Die vergessene Cantilene: Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2022.
- Rothstein, William. „Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas“. In *Chopin Studies*, hrsg. von John Rink und Jim Samson, 115–41. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991.
- Schaffer, L. H. „Performing the F# minor Prelude Op. 28 No. 8“. In *Chopin Studies*, hrsg. von John Rink und Jim Samson, 183–98. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1994.
- Sobotzik, Werner. *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*. Norderstedt: Books on Demand, 2005.
- Stein, Erwin. *Musik: Form und Darstellung*. München: Piper, 1964.
- Swinkin, Jeffrey. *Performative analysis: Reimagining music theory for performance*, Eastman studies in music 132. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2016.
- Uhde, Jürgen und Renate Wieland. *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, 3. Aufl. Kassel, Basel, London, New York, NY, Praha: Bärenreiter, 1990.
- Wolff, Konrad. *Interpretation auf dem Klavier: Was wir von Artur Schnabel lernen*. München, Zürich: Piper, 1979.

Zeitschriften

- Davis, Andrew. „Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58“. *Music Theory Spectrum* 36, Nr. 2 (2014): 270–94.
- Drake, Carolyn und Caroline Palmer. „Accent Structures in Music Performance“. *Music Perception* 10, Nr. 3 (1993): 343–78.