

Johanna Kinkel : Friedrich Chopin als Komponist = Johanna Kinkel : Frédéric Chopin compositeur

Autor(en): **Kinkel, Johanna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 8

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927310>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Johanna Kinkel: Friedrich Chopin als Komponist

Johanna Kinkel:
Frédéric Chopin compositeur

in seinem ersten Streichquartett den begleitenden Bass zum Kontrapunkt und selbständigen Thema verdichtet. Adorno kommentiert diesen Vorgang: «Je mehr (...) der harmonische Verlauf, anstelle eines blossen leitton- und dominanthaften Gleitens, sich zum energischen Fortschreiten voneinander unterschiedener (...) Stufen gefestigt hatte, um so mehr gewannen die Fundamentstimmungen – schlicht gesagt der Bass – eine gewisse Selbständigkeit, Ausgeprägtheit, den Zug von «Melodie».»¹³

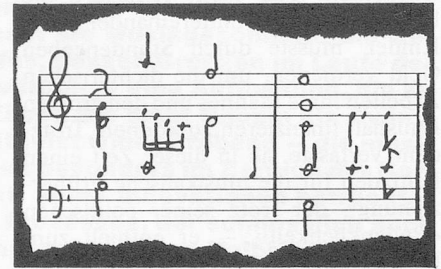
Die Besprechung einzelner Walzernummern verknüpft Johanna Kinkel mit erfundenen Szenen, in denen sie die Musik assoziativ beschreibt: Da ist der Tanzboden im ungarischen Wald, der plötzliche Überfall feindlicher Krieger, und immer wieder die Nixe, die heimlich ihr Wasser- und Geisterreich verlässt, um sich in den Tanz der Irdischen zu mischen. Also doch weibliche Sentimentalität? Es wäre sehr voreilig, ein solches Fazit zu ziehen. Schumanns und Liszts Chopin-Besprechungen stehen, was das dichterische Abschweifen vom theoretischen Gegenstand angeht, der von Johanna Kinkel in nichts nach, und Heinrich Heine hat in seinen «Musikalischen Berichten aus Paris» das Nixen-Gleichnis geradezu vorgegeben: «Er ist nicht bloss Virtuose, er ist auch Poet... Manchmal möcht' ich ihn mit Fragen unterbrechen: Und wie geht's der schönen Nixe, die ihren silbernen Schleier so kokett um die grünen Locken zu binden wusste?»

Die im Original wesentlich ausführlicheren Hinweise an den Interpreten kommen heutigen Lesern vielleicht überflüssig vor. Man darf aber nicht vergessen, dass Chopin die damalige Avantgarde-Musik repräsentierte und dass es an dem Ernst und der Überzeugungskraft des Pianisten lag, ob diese Musik vom Hörer verstanden wurde oder nicht.

An zweiter Stelle bespricht Johanna Kinkel die Nocturnes und eine Auswahl gängiger Kritikereinwände dagegen. Dabei entkräftet sie den Vorwurf unerträglicher Dissonanzhäufung durch einen Exkurs in die Geschichte der Intervalle und Hörgewohnheiten. Die Terz, «das einzige Intervall, das wir in einem zweistimmigen Gesang als vollkommen konsonierend empfinden würden», war, solange das pythagoreische System mit seinen unbefriedigenden Zahlenverhältnissen (64:81 statt 4:5 für die grosse Terz) vorherrschte, als «schreiende Dissonanz» verpönt. Erst die Einführung des mitteltonigen Systems, das die kleine und grosse Terz in den Verhältnissen 5:6 und 4:5 intonierbar machte, brachte eine allmähliche Anerkennung als Konsonanz mit sich.

Den dissonierenden Vorhalt, «ohne den wir eine Musik völlig salzlos finden», habe bis zum 14. Jahrhundert «noch keines Menschen Ohr gehört». Wiederum seien Menschenalter vergangen, ehe einzelne Komponisten es aus Unwissenheit oder Kühnheit gewagt hätten, Dissonanzen *frei* eintreten zu

lassen. Johanna Kinkel nennt als Beispiel Claudio Monteverdi. Sie spielt wohl auf dessen berühmtes Madrigal «Cruda Amarilli» an, in dem die kleine Septime und die grosse None frei eingesetzt und fortgeführt werden (*Beispiel*).



In jeder Modifikation der «sieben ursprünglichen Intervalle» sieht Johanna Kinkel «eine ungeheure Stoffbereicherung, mit der man sofort ein unschätzbare Ausdrucksmittel gewinnt». Ein solcher «Meisterstreich» sei Beethoven durch die Veränderung der None im ersten Terzett des «Fidelio» gelungen. Marzelline singt: «O süsse Tränen!», Leonore: «O bittere Tränen!» Von Takt zu Takt verändert sich, je nachdem *wer* singt, nur die None (gross bzw. klein), und jedesmal fühle man sich «versetzt in die freudenerhobene Stimmung der einen oder in die schmerzzerzerrissene der anderen Seele».

Felix Mendelssohn habe «in dem Gebiet der Intervalle keinen neuen Klang» gefunden; Chopin aber näherte sich mit seiner Chromatisierung der Tonsprache schon «der noch geheimnisvoll verschlossenen Pforte der Vierteltöne».

Die «Vierteltöne» – Johanna Kinkel machte sich mit dieser Vision zwar viele Feinde, knüpfte aber doch an Gedanken an, die ein Jahrhundert vor ihr schon einmal ausgesprochen worden waren. So hatte der Mathematiker Leonard Euler 1731 darüber spekuliert, «wie viel weiter man annoch in der Musik kommen könne (...) Denn wenn man über die 12 Töne, so sich in eine Octav befinden, mehr oder an deren Statt andre gebrauchen wollte, so würde man unendlich viel verschiedene Arten Music haben können»¹⁴.

Praktisch *verwendet* wurden Vierteltöne zum ersten Mal 1898, in einem Streichquartett von J. H. Foulds. Und was Bartók 1920 in der Zeitschrift «Melos» schrieb, klingt wieder wie verkürzte Johanna Kinkel: «Die Zeit der Weiterteilung des halben Tons (vielleicht ins Unendliche?) wird jedenfalls kommen, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten.»

Johanna Kinkel geht dann nacheinander auf die Impromptus, Balladen und Préludes ein. Bei der Besprechung der Etüden bemerkt sie, dass Chopin diese Gattung musikalisch emanzipiert habe. Czerny, Herz, Clementi: diese vielgespielten Etüdenmeister hätten keine Musik, sondern bloss Fingergymnastik, «musikalisch-moralische Seelenarznei», hervorgebracht. Sie glaube, «dass Musiker, welche ihre Ohren zum Studium dieser (...) Komponisten her-

vorgeben, daran gerade so verdummen müssen wie diejenigen Frauen, welche von der bildenden Kunst nur die abgezählten Kreuzstiche der Straminarbeit kennen».

Im Mittelpunkt der weiteren Besprechungen steht die Sonate b-moll, op. 35, deren «Trauermarsch» sie vollkommen anders wertet als Robert Schumann. Schumann bezeichnete den Satz schlicht als «abstossend» und hätte sich an seiner Stelle «ein Adagio etwa in Des» gewünscht¹⁵. Johanna Kinkel fühlt sich dagegen an die Totentänze Holbeins erinnert, «welche durch eine ähnliche Verknüpfung blühenden Lebens mit dem Hauch des letzten Schicksals den Beobachter mit ernstem Schauer ergreifen».

Kritik im Sinne von Nörgelei und Zensurvorschlägen erlaubt sie sich nicht, vielleicht, weil das Moment des Konkurrenzdenkens ihr ganz und gar fehlte. Chopin war für sie weder, wie für Schumann, Rivale noch, wie für Liszt, persönlicher Freund. Aus diesem neutralen Verhältnis entwickelt sie eine analytische Sachlichkeit, die trotz aller szenischen Einschübe Seltenheitswert in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts hat und das alte Vorurteil von der geschlechtsspezifischen Impotenz der Frau in musiktheoretischen Fragen radikal widerlegt.

Eva Weissweiler

¹ Robert Schumann: Ein Werk II. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 1831.

² Franz Liszt: Friedrich Chopin. Übersetzt von La Mara, Leipzig 1880.

³ Wilhelm Heinrich Riehl: Hausmusik, Stuttgart/Augsburg 1855, Vorwort, S. XI: «Die Katzen haben (...) bereits das System der ganzen und halben Töne überwinden, sie haben jene bekannten Viertelöne bereits emanzipiert, die, wie Johanna Kinkel träumt, nach ihrer Erlösung seufzen, die Katzen sind bereits fortgeschritten zu jenen ganz neuen, unerhörten Modulationen, welche jene Schriftstellerin in den Mazurken des französischen Polen Chopin bereits gewissagt findet.»

⁴ Vgl. dazu Brief Johanna Kinkels an ihren Vater, vom 21.6.1852 (Universitätsbibliothek Bonn, Kinkel-Nachlass, unveröffentlicht): «Ich habe (...) einen deutschen Musikladen in London ausfindig gemacht, wo ich Musik aus Deutschland bestellen kann. Dasselbst fand ich zu meiner Verwunderung eins meiner älteren Lieder in einer Sammlung wieder, die «Gems of German melodies» genannt war. Es war englisch übersetzt und einer wildfremden Lady gewidmet. Der Täter hatte bloss seine Anfangsbuchstaben dazu geschrieben. Der Verleger entschuldigte sich damit, dass deutsche Kompositionen in England *vogelfrei* wären und dass er jedes Jahr einen Reisenden nach Deutschland schickte, der die most fashionable melodies abschriebe und für einen Spottpreis englische Verse darunter mache.»

⁵ Vgl. dazu Brief Johanna Kinkels an Strodttmann, vom 26.4.1850 (Universitätsbibliothek Bonn, Kinkel-Nachlass, unveröffentlicht): Zu den Gästen gehörten u.a. die Prinzen von Holstein, der Erbprinz von Meiningen und ein Sohn des Prinzen Carl von Preussen.

⁶ Johanna Kinkel: Anleitung zum Singen. Übungen und Liedchen für Kinder von drei bis sieben Jahren, op. 20. Mainz, Antwerpen, Brüssel 1849.

⁷ Enthalten in der 1849 bei Cotta erschienenen gemeinschaftlichen Novellensammlung von Gottfried und Johanna Kinkel.

⁸ Vgl. besonders die Jahrgänge 1848/1849 der «Neuen Bonner Zeitung».

⁹ Sämtliche Vortragsmanuskripte im Kinkel-Nachlass der Universitätsbibliothek Bonn.

¹⁰ In: Skizzen für eine Geschichte der Musik.

¹¹ Theodor W. Adorno: Nervenpunkte der Neuen Musik, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 69.

¹² Ebenfalls im Kinkel-Nachlass der Universitätsbibliothek Bonn.

¹³ Adorno, Nervenpunkte, S. 71.

¹⁴ L. Euler an Johann I. Bernoulli (25.5.1731). Zit. nach: Martin Vogel: Die Lehre von den Tonbeziehungen, Bonn 1975, S. 359f.

¹⁵ Robert Schumann, Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 14f.

Friedrich Chopin als Komponist

Bei dem folgenden Text handelt es sich um ein Exzerpt, das Eva Weissweiler von dem 192 Seiten umfassenden Autograph von Johanna Kinkels Chopin-Aufsatz angefertigt hat. Der vollständige Text ist nie publiziert worden. Eine stark gekürzte und vereinfachte Fassung erschien 1903 in der «Bonner Zeitung» und der «Deutschen Revue». Unsere Version berücksichtigt vor allem die historisch-analytischen Passagen, verzichtet dafür weitgehend auf jene Abschnitte, in denen Johanna Kinkel Chopins Musik in poetisierende Bilder und Fabeln übersetzt. Um der leichteren Lesbarkeit willen wurden keine Weglassungszeichen eingefügt sowie Orthographie und Interpunktion heutiger Praxis angeglichen.

Fédéric Chopin compositeur
Ce texte est un extrait, rédigé par Eva Weissweiler, de l'article de 192 pages écrit par Johanna Kinkel sur Chopin. Le texte entier n'a jamais été publié. Une version fortement réduite et simplifiée avait paru en 1903 dans la «Bonner Zeitung» et dans la «Deutsche Revue». Notre version s'intéresse avant tout aux passages historiques et analytiques; elle néglige principalement les endroits où Johanna Kinkel transcrit la musique de Chopin en images et en fables. Pour une meilleure lecture, nous n'avons pas ajouté de signes d'omission et adapté l'orthographe et la ponctuation à la pratique actuelle.

Von Johanna Kinkel

Die musikalische Welt war immer in zwei feindliche Lager geteilt: das eine umfasst die Salonmenschen, denen die Musik nicht viel mehr als ein Flitter oder eine Art Parfüm für den Geist ist, das andere schliesst die Klassiker in sich, welche nur den strengen Stil gelten lassen, der eine historische Berechtigung hat. Man nehme als Beispiel die äussersten Extreme: Johann Sebastian Bach und Donizetti. Werden nicht die Anhänger des einen vor der Musik des anderen davonlaufen und sich gegenseitig, was das Kunsturteil angeht, gründlich verachten?

Ich bin in dem *orthodoxen* Lager erwachsen und hatte das Glück, dass derselbe Mann, der in seiner Jugend den Knaben Beethoven unterrichtete, in seinem späten Greisenalter mein Lehrer ward. Was Wunder, dass mir seit meiner Kindheit der Name Beethoven als musikalischer Gott und Rossini als Antichrist vor der Seele stand?

Ich erwähne diese persönlichen Einzelheiten nur darum, weil sie ein Bild der besonders in Deutschland verbreiteten Partei der musikalisch Orthodoxen geben, welche in ihren Übertreibungen wie ein Mühlstein auf allen jungen Keimen einer frischen künstlerischen Entwicklung liegt. Bei diesen musikalischen Schwärmern wird die exklusive Verehrung des Klassischen zu einer Art Religion: mindestens ebenso intolerant wie ein Götterglaube.

Dies war mein Fall, als mir vor vielen Jahren im Musikladen einige Hefte Mazurkas von einem «gewissen Friedrich Chopin» als interessante Novität vorgelegt wurden. Ich warf sie unberücksichtigt beiseite zu den Walzern von Strauss und Lanner, denn wie konnte ein Mensch, der Mazurkas schrieb, anders wohin als ins feindliche Lager gehören?! Bald nachher kam mir eine Veranlassung, aus Gefälligkeit für Freunde Tänze zu spielen, und ich verfiel auf

jenes Heft Chopinscher Mazurkas, ohne zu ahnen, welche Bezauberung in diesen Blättern wohnte.

Kaum hatte ich die ersten acht Takte gespielt, so war mein Sinn von der wundervollen Schönheit dieser Musik gefangen genommen. Es war der Reiz des *Unerhörten*, eine vorher nie dagewesene Anschauung der Tonwelt, die sich selbst aus der anspruchslosen Form eines kleinen Tanzstücks offenbarte. Welche Seele, in der nur ein Funke von Poesie wohnt, könnte der Macht des Frischerschaffenen widerstehen, das zugleich anmutig und geistreich ist! Schmachete das Ohr nicht inmitten der Überfülle von herrlicher Musik nach einem neuen, nie geahnten Klange?

Der herrschende Ungeschmack

Um einen königlichen Klang in der musikalischen Welt zu behaupten, scheint es unerlässlich, Opern, Oratorien oder Symphonien geschaffen zu haben. Gewiss würden die Kritiker, die auf diesem Standpunkt stehen, es geradezu lächerlich finden, wollte ein Komponist, der nur Lieder oder Musikstücke für ein einzelnes Instrument geschrieben hätte, eine Stelle neben den anerkannten Herren behaupten.

Diese Ansicht lässt sich bestreiten. Es sind Komponisten von mittelmässigem Talent weltberühmt geworden, weil sie entweder als Günstlinge eines Regenten oder durch grosse Geldmittel oder eine Clique in der Presse getragen, früh Gelegenheit fanden, Opern und Messen an Orten aufzuführen, von wo aus sie rasch in der ganzen Welt bekannt und zugänglich wurden. Es hängt von einem blossen glücklichen Zufall ab, ob ein Komponist sich je die Bühne oder nur ein Orchester erringt.

Einem wirklich tief denkenden Geiste wird dies oft am allerschwersten werden. Welche Kriecherei vor Hofintendanten, Hofkapellen, Theatereigen-

tümern, Primadonnen, bis zu dem letzten intriganten Paukenschläger herunter, gehört dazu, ein Erstlingswerk vor das grosse Publikum zu bringen! Und selbst wenn ein Künstler, von feurigem Enthusiasmus durchdrungen, alles dieses durchgestanden hätte, würde nicht das Publikum, das sich von dem Unverständenen, Fremdartigen ohne gewissenhafte Prüfung abwendet, ein solches Werk fallen lassen?

Unsere ausübenden Künstler tun wenig oder nichts, um einem wahrhaft originellen Genie die Bahn zu brechen. Anstatt das Publikum zu ihrem Verständnis heranzubilden, machen sie sklavische Konzessionen an den herrschenden Ungeschmack. Es ist Tatsache, dass ausübende Künstler ersten Ranges mit Kompositionen von totaler Nullität auftreten, in denen durch Seiten hindurch nur Tonika und Dominante einander ablösen. Wo ist z. B. der junge Künstler von Genie, dem eine Grisi oder Jenny Lind lieber die Laufbahn aufgeschlossen hätte, als den täglichen Gänsepfad der Sonnambula einzuschlagen?

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik gehört für einen Komponisten eine ganz eigene Gemütsrichtung dazu, um ihn im 19. Jahrhundert den Anachronismus begehen zu lassen, orthodoxe Oratorien und Psalmen zu schreiben.

Dürfen wir es einem so feinen Geiste wie Chopin verargen, dass er unter so bewandten Umständen weder Oper noch Oratorium schrieb, sondern für seine Komposition ein Fach wählte, das er persönlich vertreten konnte? Einer der grössten Klavierspieler seiner Zeit, hatte er die Macht, selber seinen wunderbaren Tondichtungen und mit ihnen einem neuen Stil Eingang zu schaffen.

Bass und Mittelstimmen

Der Dilettant führt immer das Wort «Melodie» im Munde, als ob auf nichts in der Musik ein Wert zu legen wäre als auf die Oberstimme; denn nur diese befreit er unter der Bezeichnung: Melodie. Dass deren Kontrapunkt, die Melodie des Basses, von grösserer Wichtigkeit ist, und dass von ihr die Schönheit der Oberstimme und der Mittelstimmen abhängen, wird kein denkender Musiker leugnen. Man folge nur den Bassnoten einer Chopinschen Komposition, von seinen kompliziertesten Sonaten und Konzerten bis zu den Walzern herunter, um sich zu überzeugen, wie dieser Mann in Tönen zu denken verstand. Umkehrungen fremdartig kombinierter Akkorde, dissonierende Vorhalte, die man für viel zu streng und steif hielt, um sie anders als in feierlich anspruchsvoller Musik einzuflechten, hat er gleichsam zu einer duftenden Würze verfeinert.

Man denke sich nun Chopins Kompositionen, die jetzt auf einer haarbreiten Linie zwischen auflösbarer und verwundernder Dissonanz stehen, mit einem undeutlichen Bass gespielt, und frage sich, ob nicht eine unheilbare Verwirrung entstehen muss! Es ist nicht genug, dass alle Grundbassnoten rein und deutlich angeschlagen werden, son-

dern unser Gehör verlangt sie um eine kleine Schattierung stärker als die übrigen Intervalle. Eine schwächlich klingende Bassnote macht unter vollen Akkorden unserem Ohr denselben unangenehmen Eindruck, den das Auge empfindet, wenn eine Statue ein zu schwaches Postament hat. Man glaubt jeden Augenblick, die Wucht des Bildwerkes müsse es oben überstürzen lassen.

Ein aufmerksamer Spieler wird stets darauf achten, ob sich in den Mittelstimmen zwischen den rascheren Passagen verborgen eine Reihe von Noten zu einem melodiosen Gesang verbindet, und ob unten, oben oder in der Mitte die bloss begleitenden Figuren oder Arpeggien stehen. Jene Melodien bedürfen gleich dem Bass eines geschlossenen Hervorhebens, weil sie gleichsam die Konturen des Tonbildes darstellen, indes die ausfüllenden Stimmen wie ein zarter Wolkengrund zurücktreten oder gleich durchsichtigen Schleiern die Hauptgestalt nur duftig umweben müssen, ohne sie zu verhüllen.

Die Einzelnoten von Arpeggien dürfen an sich gar keinen Ausdruck erhalten, denn sie gelten nur in ihrer Gesamtverbindung etwas. Es ist der höchste Ungeschmack, wenn sie sich durch irgend eine Akzentuation vordrängen, denn der Komponist wählt ja bloss deshalb die in Atome zerflatternde Begleitung, um mit keinem plumpen Ballast einen aufstrebenden Gedanken zu beschweren.

Ich will an eine Feinheit des Vortrags erinnern, die, obschon sich von selbst verstehend, dennoch gar zu häufig vermisst wird. Ich meine den Grad von Stärke, der dem Sforzando gebührt, je nachdem es inmitten eines Piano-Satzes oder während eines positiven Forte vorkommt. Sforzando heisst «verstärkend», es ist also ein relativer Begriff und richtet sich nach dem schon vorhandenen Charakter des zu Verstärkenden. Wie nun der Maler die Schatten eines weissen Gegenstandes höchstens lichtblau und nicht mit derben schwarzen Strichen wie bei einem dunklen andeuten wird, so wird ein geschmackvoller Spieler seine Akzente wohl danach berechnen, ob sie in einer milden oder leidenschaftlichen Stelle vorkommen.

Sehr scharfe Dissonanzen, die auf einen akzentuierten Takteil fallen, bedürfen ein für allemal eines höheren Grades von Betonung als die anderen Intervalle, um unser Gehör mit sich zu versöhnen. Eine ängstlich angeschlagene Dissonanz erregt das Missverständnis eines falschen Griffs von seiten des Spielers, während wir in der festen Betonung derselben eine Voraempfindung ihrer durch die Auflösung erfolgenden Berechtigung erhalten.

Erweiterte Akkordlagen

Chopins *Notturven* rufen die Stimmung hervor, die uns in einsamer Mitternacht umweht, wenn wir auf einer hohen freien Stelle horchend stehen, und alle flüsternden Laute wach werden, die sonst das Tagesgeräusch übertönt. Da

fließt es von den Sternen herab, steigt aus den Talgründen auf und klingt zu einem kaum hörbaren Etwas zusammen. Es ist nicht das Schwirren, es ist nicht das Tönen, was die weite Atmosphäre erfüllt: doch sie ist da, diese Musik der Nacht, für die es keinen Namen gibt — keiner kann sie verleugnen, der sie einmal belauscht.

O geliebte Einsamkeit, Du «des Dichters Braut», gross und überwältigend wie die Natur, hold und ambrosisch wie die Liebe — Dein balsamischer Duft ist es, der Chopins Nachtmusik durchweht. Sie gleicht dem tiefen Aufatmen desjenigen, welcher den Staub von der Seele schüttelt und ermattet von der Knechtsarbeit des Lebens das Fenster der dumpfen Stube öffnet: da strömt ihm der Gruss von Rebenblüten mit kühlem, erfrischem Hauch entgegen!

Ich komme sodann auf die erweiterten Akkordlagen, welche unseren älteren Musikern so überflüssig scheinen und ihnen durch mühsames Ablesen als durch den unbequemeren Griff Chopin verleiden. Und doch ist diese Neuerung in der Art der Begleitung, die er ausgefunden und eingeführt hat, ein ausserordentlicher Fortschritt. Es ist durchaus nicht gleichgültig, wie die Intervalle eines Akkords übereinander gelegt sind, und die nämliche Notenzahl kann armselig oder in glänzender Fülle erscheinen, je nachdem der Komponist mit Nachlässigkeit oder gutem Geschmack die Lagen eingeteilt hat.

Was nun die enge Lage des Arpeggios und das Herunterpressen der eine hohe Lage verlangenden Terz in die unmittelbare Nachbarschaft der Grundnote angeht, so finden wir diesen Übelstand sogar in Mozarts und Beethovens Klaviermusik noch sehr häufig. Diese grossen Meister hinterliessen den Stil auf diesem Punkt offenbar unfertig.

Chopin verriet ein wundervolles ästhetisches Gefühl, indem er die Lücke in der bisherigen Behandlung harmonischer Begleitung fand und durch sein Beispiel eine wahrhaft künstlerische Ausarbeitung derselben lehrte. Bei ihm offenbart sich zuerst die auf allen Punkten studierte Akkordlage als ein bewusstes Schönheitselement. Die prachtvollen Akkordlagen dienen ihm nicht bloss, um ein weiches Kolorit hervorzubringen, sondern sie sind es, die ihm den Raum zur Durchführung mehrerer begleitender Melodien zu gleicher Zeit geben.

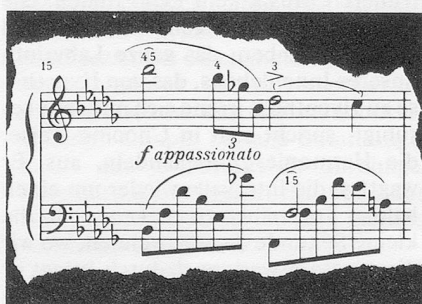
Das erste Notturmo op. 9 in b-moll gibt uns Gelegenheit, an die eben aufgestellte Behauptung anzuknüpfen. Man versuche nur, seine begleitenden Arpeggien zusammenzudrängen; und man wird den Farbenstaub des Schmetterlingsflügels abgestreift haben. Im 15. Takt z. B., Auftakt eingerechnet, gibt das *Ges* im Bass, das sich um eine Dezime hebt, dem Akkord die schönste Fülle, man spiele es um eine Oktave tiefer, und die Symmetrie des Akkords mit seiner Umgebung ist zerstört (*Beispiel 1*).

In der zweiten Hälfte des Stückes lässt der Komponist auf eine Weile die Terz ganz aus der Begleitung verschwinden und verschafft ihrem Wiedereintritt dadurch einen freien Raum, wo sie doppelt gehoben erscheint. Diese Wirkung ist ähnlich dem Licht, das die Ränder eines dunklen Gegenstandes purpurn hervortreten lässt. Hier wagt Chopin sogar eine Septime als aufgelöste Dissonanz dem Akkord zuzugesellen; indem er dieselbe Stelle *ohne* jene Septime gleich darauf wiederholt, umgeht er die Antwort auf ihre Frage und schiebt durch eine Wendung des Basses ein neues Interesse unter. Wir finden uns wieder auf die ursprüngliche Tonart des Stückes zurückversetzt, als ob wir aus einem Traum erwachten. Durch diese Wiederholung malt Chopin in Tönen, wie statt der Erfüllung das Vergessen einen heissen Wunsch zur Ruhe wiegt. (*Beispiel 2*)



Beispiel 2

Als Chopin die Notturmo op. 55 erschuf, hatte er sich mehr und mehr in die neue Weise, dissonierende Vorhalte und durchgehende Noten kühn miteinander zu verschlingen, hineingeschrieben, die er anfangs mit einiger Scheu, dann, ihres künftigen Sieges gewiss, immer freier verwandte. Ihm, und denjenigen, welche sich begeistert in seinen Stil vertieft hatten, blieb das vermittelnde Band immer sichtbar, das die scheinbar widerstrebenden Intervalle zu einer geistreichen Kombination verband. Wer aber, ohne die früheren Kompositionen zu kennen, mit diesem op. 55 anfangen wollte, der würde



Beispiel 1

schwer zu überreden sein, dass gewisse darin enthaltene Akkordfolgen, die beim ersten Hören eher erschreckend wirken, von einem unerschöpflichen Reiz für das Ohr werden können.

Und doch ist es so. Irgendeine isoliert scheinende Dissonanz findet ihre Auflösung in einer überraschenden Passage versteckt, die sich erst aus ihrer Umhüllung schält, wenn wir das reiche Ganze zu überschauen vermögen. Hier ist alles Gedankenfülle, bis in die begleitenden Arpeggien hinein, welche noch harmniefremde Noten wie eine rasch hingeworfene Frage in ihren Reigen mit aufnehmen und ihnen beim nächsten Umschwung in dem auflösenden Intervall die kecke Antwort zuschleudern.

Von der Terz zu den Viertelnoten

Die Beschuldigung, welche die exklusiven Anhänger der älteren klassischen Musik gegen Chopin vorbringen, dass er durch unaufhörlich gehäuften Dissonanzen seine Melodien ungeniessbar gemacht hätte, müssen wir besonders ins Auge fassen. Wenn ich bekenne, dass mir gerade dies überdissonierende Element als die feinste Schönheit und das bedeutendste künstlerische Verdienst Chopins erscheint, in welchem ein neuer Fortschritt für die Harmonie enthalten ist, so wird man dies für ein Seitenstück zu dem vielverspotteten Paradoxon erklären: «Le laid, s'est le beau!» Und doch beweist uns die Musikgeschichte von Jahrhundert zu Jahrhundert, dass jeder Fortschritt zur höheren Vollkommenheit unseres Tonsystems von den Gewohnheitskennern verdammt und gehindert wurde.

Die Geschichte unserer Tonkunst ist leider ein sehr fremdes Feld und der Virtuosenmehrzahl ein ganz unbekanntes. Dennoch ist sie dem Verständnis unserer Musik ebenso unerlässlich wie die Weltgeschichte dem, der die Gegenwart verstehen will. Darum muss es mir verziehen werden, wenn ich um Jahrhunderte zurückgreife, um darzutun, wie gross die Bedeutung Chopins für die zukünftige Entwicklung der Musik ist.

Die Musik, die das Mittelalter aus griechischen Traditionen übernommen hatte, besass gar keine Harmonie in unserem Sinne. Die ersten Versuche, zwei Stimmen zu gleicher Zeit erklingen zu lassen, bestanden in Quinten- und Quartensfortschreitungen in gerader Bewegung, denen etwa die Oktave zugesellt war. Die Terz, das einzige Intervall, das wir in einem zweistimmigen Gesang als vollkommen konsonierend empfinden würden, war damals als schreiende Dissonanz verpönt. Die Terz mag auf die kindlichen Harmonisten jener Tage etwa den Eindruck gemacht haben, den uns die kleine Sekunde macht. Erst im 13. Jahrhundert ward eine sehr bedingte Emanzipation der Terzen gewagt, als man versuchte, eine mehr als zweistimmige Musik anzuhören, und der damals seiner Zeit vorausschreitende Musiker Franko von Köln erfuhr bei Einführung der Terz all die hergebrachte Anfeindung. Den dissonierenden Vorhalt, ohne den wir eine Musik völlig salzlos

finden, hatte damals noch keines Menschen Ohr gehört. Der Hauptseptimenakkord tauchte erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts unbeachtet als vereinzelt Erscheinung auf, wenn ein Musiker aus unerhörter Kühnheit oder Nachlässigkeit drei Terzen übereinander zu türmen wagte. Man liess abermals Menschenalter vergehen, ehe man sich des Septimenakkords als des eigentlichen Lebenspulses der Musik bemächtigte.

Der älteste bekannte Kontrapunktist, Guillaume Dufay, der einen vollkommen reinen vierstimmigen Satz schrieb und bei dem wir durchgehende Noten sowohl als dissonierende Vorhalte ganz regelrecht vorbereitet und aufgelöst finden, lebte zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Der dissonierende Vorhalt lehrte die Menschen zuerst den Reiz der Sekunde kennen, die wie eine herbere Schwester der milden Terz, durch Widerstand die Erfüllung des Wunsches verzögernd, die Freude an der Gewährung erhöhte. Die nachfolgenden Komponisten beuteten den neuen Fund in übertriebener Weise aus, und die Koketterie der künstlichen Kontrapunkte ward auf die Spitze getrieben.

Es hat immer eine Klasse musikalischer Präraphaeliten gegeben, welche das Wiederaufleben jener Zeit der starren Kunststücke als einen grossen Fortschritt erstrebten. Wenn übertriebene Schulgelehrsamkeit mit beschränktem Fassungsvermögen bei einem Individuum zusammentrifft, so wird es sich immer vor dem Geist der Zukunft sträuben und so weit als möglich rückwärts in der Vergangenheit den Gipfelpunkt des Vortrefflichen aufsuchen. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass der freie Gebrauch jedes neuen Akkords Schritt für Schritt dem Widerstand der Gewohnheitsjünger ebenso abgekämpft wurde wie ehemals das Intervall der Terz.

Über Chopin ist der Geist einer neuen Musik gekommen; er hat sich ihm in Melodien offenbart, die ihn wie Träume der Zukunft umströmen. Die vorhandenen Intervalle sind fast zu plump und zu breit, um seine ätherischen Intervalle wiederzugeben; darum schleichen sie widerstrebend durch die chromatischen Verhältnisse der Tonleiter und suchen nach den noch feineren Verhältnissen, die die enharmonische Verwechslung bietet.

Die Bildungsstufe unserer Zeit hat in der Sprache Worte schaffen müssen, die unsere Altvordern nicht geahnt, weil sie ihrer nicht bedurften. Ebenso sind uns Gedanken und Gefühle eigen, die in der früheren Musik kein Echo finden. Die tausend Schattierungen, die Liebe und Hass jetzt haben, das ganze Labyrinth unseres Innenlebens, das von Hypothese zu Hypothese irrend sich nirgends beruhigt, spricht sich in Chopins Weise, die Harmonie zu behandeln, aus. Er wagt es, die Intervalle wieder um einen halben Ton näher zu rücken, z. B. die kleine Sekunde da anzuwenden, wo wir die grosse erwarten; dadurch bringt er ganz neue und viel feinere Ausdrücke hervor, welche die Harmonie ebenfalls

zu völlig ungeahnten Wendungen veranlassen. Mit diesem Wagestück rüttelt er schon an der noch geheimnisvoll verschlossenen Pforte der Vierteltöne, die dereinst späteren Jahrhunderten das sein werden, was uns jetzt die kleine Sekunde ist und was unseren Vorfahren die Terz war.

Ist einmal diese Pforte gesprengt, so sind wir abermals um einen Schritt näher den ewigen Naturlauten; denn warum können wir die Äolsharfe, das Waldesrauschen, die zauberischen Laute des Wassers nicht treu in Töne fassen, nur schwach nachahmen? Weil unsere sogenannten ganzen und halben Töne zu plump und lückenhaft auseinanderliegen, während die Natur nicht bloss Viertel- und Achteltöne, sondern die unendliche, kaum in Klangatome gesetzte Skala bietet.

Chopin lehrte zuerst unser Ohr Zusammenstellungen von kleinen Sekunden begreifen, die früher in solchen Akkordkombinationen nie vorgekommen sind. Nur ein Komponist wie er, der eine vollendete Kenntnis aller harmonischen Möglichkeiten besass, durfte es wagen, auf der haarbreiten Brücke zu wandeln, die ins unbekannte Wunderland hinüberführt. Meist treten diese neuen Klänge auf bekanntere Akkorde gestützt an uns heran; aber oft entfernen sie sich auf Momente von ihrer ursprünglichen Harmonie und prüfen selbständig ihre Lebensfähigkeit.

Gespaltene Wohlklänge

Gleich im ersten Takt des ersten *Impromptus* op. 29 treffen *e* mit *e* und *d* mit *es* in unmittelbarer Folge zusammen (Beispiel 3). Es schauert uns, das zu denken, wenn wir uns diese Dissonan-



Beispiel 3

zen langsam und eindringlich hintereinander angeschlagen vorstellen, und doch versöhnt uns der innere Zusammenhang nicht bloss mit dieser scheinbaren Härte, sondern wir finden zuletzt einen unennbaren Zauber darin.

Vorerst die Grammatik des Generalbasses zu Rate gezogen, so hat der Komponist sogar ganz gesetzlich verfahren. Die Harmonie der ersten Takthälfte ist der Dreiklang der Tonika, die Harmonie der zweiten eine Umkehrung der Dominante. Die Figur der rechten Hand ist eine durchaus klare und wohlklingende, deren durchgehende Noten nur auf dem unakzentuierten Taktteil liegen, so dass der Akzent jedesmal auf eine Konsonanz trifft. So weit wäre der Eingang der Komposition verständlich wie die Melodie eines Liebesliedchens; aber nun liegt ein Stein des Anstosses für das Gehör der musikalischen Mollusken aus der italienischen Schule in dem harmoniefremden *d*, welches den Bass

durchschneidet. Haben wir aber erst jedes der durchgehenden Intervalle für sich verstanden, so macht ihr momentanes Zugleichwirken auf dem gemeinschaftlichen Harmonieboden *uns* keinen unklaren Eindruck mehr, es kommt nur darauf an, die Fähigkeit in uns auszubilden, ein paar sehr chromatische Melodien zugleich zu hören, die sich belegend zu einem unauflöselichen Knoten zu verschlingen scheinen und sich dann wieder auf das Reizendste entwirren.

Auf die Passage, die mit dem 27. Takt beginnt, muss ich in Beziehung zu demjenigen aufmerksam machen, das vorher über die Musik der Naturlaute



Beispiel 4

gesagt wurde; hier ist die enharmonische Wiederholung des vorherigen *c* durch *deses* benutzt, um den feinsten Unterschied hervorzubringen, der in der Harmonie bisher möglich war (Beispiel 4).

Ein Schüler Chopins, ein sehr guter Spieler, hatte eine *Ballade* tadellos vortragen, als eine Dame mir ins Ohr flüsterte: «Das Stück mag ja ganz hübsch sein, aber wir finden alle, dass der Herr so häufig danebenschlügt, spielen *Sie* uns lieber etwas vor!» Man hatte ein ziemliches Vertrauen zu meiner Korrektheit, aber als ich kaum ein paar Takte von Chopin gespielt hatte, rief die Dame voll Entsetzen: «Aber, mein Gott, was ist denn das? — Sie spielen ja heute auch falsch!»

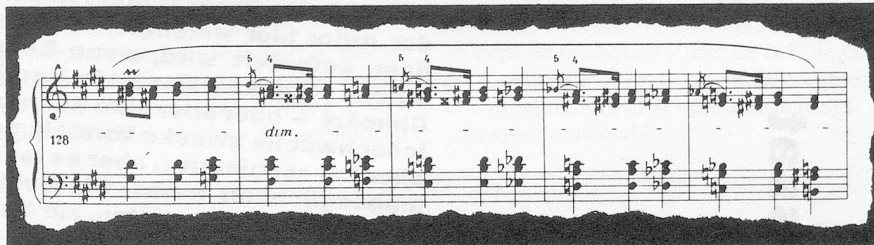
Man muss wirklich einige Charakterstärke besitzen, um sich von alten Musiklehrern und -kennern so weit zu emanzipieren, dass man trotz allen Spotts und Hohns seine Stücke andächtig einstudiert. Wer nicht als Einsiedler in seiner Studierstube lebt, wird dies ohne Kampf mit der eben im Vertrocknen begriffenen musikalischen Generation kaum durchsetzen können. Wir dürfen uns nicht ableugnen, dass wir schon einen Zeitraum berühren, der Wohlklänge in Modulationen anerkennt, die so fein gespalten sind, dass ein unvorbereitetes oder abgestumpftes Ohr sie falsch hört.

Ablenken der Linien

Die auf innere harmonische Verhältnisse basierten Figuren in den Chopinschen *Etüden* sind in ihrer Art so geistreich erfunden wie die vielbewunderten Linien maurischer Ornamente. Man darf eine Parallele in den Prinzipien des feinsten Schönheitssinns bei beiden Künsten annehmen. Der Akkord und die Tonleiter sind die beiden sich kreuzenden geraden Linien, welche dem Bau des Ornaments zur Basis dienen. Diese Grundstriche müssen vor der Seele des Künstlers stehen, aber er

muss sie dem Auge des Beschauers, dem Ohr des Hörers verhüllen. Dies Ablenken der Linien von dem starren Viereck oder Kreise, ihre gegenseitigen Verschlingungen, welche uns immer die Beruhigung einer unsichtbaren Symmetrie empfinden lassen, dieser ganze Zauber der Arabeske ist in den *Etüden* Chopins wiedererschaffen.

Es ist sehr lehrreich, die untersten Bassnoten derselben aufzuschreiben und zu beziffern, weil man sich damit der Wurzeln bemächtigt, aus welchen Chopin das ganze Gezweige seiner Passagen erschaffen hat. Ebenso wie das Auge durch eine Linie auf dem maurischen Kunstwerk magisch gefesselt wird, so dass es unablässig ihren reizenden Biegungen nachgleitet, um das Woher und Wohin zu enträtseln, ganz so locken Chopins Figuren unser Ohr. Doch leisten sie ebenso wie jene Arabesken dem Gedächtnisse Widerstand und bleiben uns während noch so langen Studiums immer neu. Wie die kleinen, eckigen



Beispiel 5

Zwischenfiguren, welche die Hauptlinie in der Arabeske dann kreuzen, dann sich wieder als Glied der Kette einfügen, so schiebt sich bei Chopin ein harmoniefremder Ton mit einem episodischen Melisma zwischen die Hauptmotive, um dort eine steife Symmetrie abzuwenden, da eine reizendere Verbindung zu schliessen. Man lernt diese Art Tongewinde zu flechten nie aus; und wenn unsere Finger die mühsamste *Etüde* technisch bezwungen haben, so ist das Interesse des Verstandes an ihrem Tonbau noch lange nicht erschöpft.

Humoristische Klage

Der dreiteilige Takt der *Mazurka* geht natürlich als wesentliche Bedingung ihrer Form hindurch, aber die Mannigfaltigkeit und der Geschmack, mit dem die einzelnen Taktglieder in sich gruppiert, verbunden oder gespalten erscheinen, ist unnachahmlich. Man erinnere sich der erdrückenden Langeweile, die man als Zuschauer bei einem Balle empfunden hat, wenn der Dreivierteltakt ununterbrochen uns peinigte. Würden wir es für möglich halten, dass ein Komponist den Rhythmus eines und desselben Tanzstücks durch mehr als 50 Nummern hindurch so zu variieren verstünde, dass es uns nie monoton erschiene? Chopin hat alle Stimmungen durch den Rhythmus in unzähligen Schattierungen ausgedrückt, und selbst Witz, Humor und Ironie sind anmutsvoll darin vertreten.

Das allgemeine künstlerische Bestreben unserer Zeit, zur Natur zurückzukehren und die Natur da zu fassen, wo ihre ur-

sprüngliche Schönheit und Grazie sich offenbart, erklärt uns die Richtung, welche Chopin seinen Rhythmen gibt. Wir wandern wie durch eine Landschaft auf schlängelnden Pfaden, wo eine Wendung um schroffe Felsenkanten uns dann einen Blütegarten, dann einen dunklen Waldgrund enthüllt. Was eine auserwählte Landschaft, ein witziges Genrebild oder eine meisterhaft gebaute Ode sind, das vertreten die *Mazurkas* als «musikalische Kabinettstücke» von feinsten Arbeit.

In Nr. 4 des op. 30 ist eine sonst verbotene Fortschreitung in eine so eigentümliche Stellung gebracht, dass man sich nicht ableugnen kann: Dieser Schluss klingt schön, trotz der Quintenfortschreitung (Beispiel 5). Es ist mit dem musikalischen Zynismus der Quinten sonderlich beschaffen. Wenn sie durch Septimen etwas verblümt und mit guter Grazie vorgebracht werden, so sind sie als Ausnahme gar nicht so übel; und ein *guter* Witz darf sich ja auch

sonstwo Verstöße erlauben, die man einem dummen nicht verzeiht.

Eine Art der *Mazurkas* spricht humoristische Klage mit jenem Zug von Selbstironie aus, den wir bei genialen Menschen oft finden. Mit dieser Klage kontrastiert dann im nächsten Moment ein elastisches Aufschnellen des Geistes in Regionen, die dem subjektiven Leid unzugänglich sind. Mehr oder weniger geht dieser Stil durch alle *Mazurkas*, und man darf wohl sagen, dass Chopin dem Element feiner, graziöser Ironie zuerst in der Musik einen vollkommenen Ausdruck verschafft hat.

So wie die einfache Musik, die sich bloss in ihren nächstverwandten Tonarten bewegt, das Gemütsleben schildert, welches der pure Gefühlsmensch in seinen Herzensinteressen einen Tag wie den anderen ablebt, so spiegelt die ausgebildete, nahe und ferne Tonregionen verknüpfende Kunst das reiche Geistesleben, welches alle Strahlen des grossen Ganzen wie in einem Brennpunkte in sich versammelt. Versenkt euch mit der Kraft des Gefühls und des Gedankens zugleich in Chopins Musik, und sie wird auf euch als eine *Fata Morgana* der Welt und des Lebens wirken.

(Aus dem Autograph übertragen und zusammengestellt von Eva Weissweiler)