

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 21 (1997)

Artikel: Fuge als Walzer : zur pianistischen Bach-Rezeption von Czerny, Schumann, Chopin

Autor: Klassen, Janina

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869018>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FUGE ALS WALZER.
ZUR PIANISTISCHEN BACH-REZEPTION VON
CZERNY, SCHUMANN, CHOPIN

VON JANINA KLASSEN

„Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamieren können: er will mich dahin bringen, unter Musik eine Fuge zu verstehen – Himmel!“¹ In Schumanns Kritik an seinem Lehrer Heinrich Dorn, bei dem er bis Ostern 1832 Kompositionsunterricht nahm, wird ein fundamentaler ästhetischer Zündstoff der Zeit angesprochen: der Konflikt zwischen traditioneller Kompositionslehre und der (modernen) Individualität des Künstlers. Der Konflikt resultiert aus der Vorstellung, daß ein „Tondichter“, wie es in der zeitgenössischen Sprache heißt, den „edelsten Berufe“ ausübt, den einzigen, „der nicht erlernt werden kann, sondern vom Himmel verliehen seyn worden muß“.² In der Kunst kommt es gerade darauf an, sich von den Fesseln der Tradition zu befreien, die „Formen- und Generalbaßstangen“³ fortzuwerfen, um musikalischen Empfindungen und Gefühlen ungehemmt Ausdruck verleihen zu können. Demgegenüber soll in der traditionellen Lehre „alle Fantasie gänzlich schweigen.“⁴ Der „Contrapunctist“⁵ wird damit zum Antipoden des „Tondichters“. Vor dem Hintergrund dieses grundsätzlichen ästhetischen Konflikts ist die spezielle Komponente der Bachrezeption junger fortschrittlicher Komponisten in den 1830er Jahren zu sehen. Die Ausgangspunkte der Diskussion bilden zwei zunächst gegensätzliche Motive: das negative „Image“ alter Musik und die Möglichkeiten neuer Klaviermusik. Es zeigt sich, daß die Auseinandersetzung besonders mit dem *Wohltemperierten Klavier* von Johann Sebastian Bach hier nicht allein einen Wandel der Wertschätzung alter Musik – für die das Stichwort „Fuge“ steht – bewirkt, sondern daß sie auch eine in die Zukunft weisende Erweiterung kompositionsästhetischer Perspektiven zur Folge hat. Carl Czernys moderne Interpretation des *Wohltemperierten Klaviers* dokumentiert in der Praxis eine Sichtweise Bachs als „romantischem“ Musiker, die Robert Schumann auch theoretisch mit historischen und ästhetischen Reflexio-

¹ Robert Schumann an Friedrich Wieck, 11. Januar 1832, in: Robert Schumann, *Jugendbriefe*, hg. v. Clara Schumann, Leipzig 1898, 162.

² Carl Boromäus v. Miltiz, „Ueber den Werth der contrapunctischen Studien,“ in: AMZ 48 (1834) 801–813, 806.

³ „Fort mit euren Formen- und Generalbaßstangen ... schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen“, Robert Schumann, NZfM 4 (1834), zit. n. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde (= GS I, II), hg. v. Martin Kreisig, ⁵1914, 161.

⁴ Friedrich Wieck an Christiane Schumann, 9. Aug. 1830, in: Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, 2 Bde, Leipzig 1956; I, 64.

⁵ Miltiz, a.a.O., 801.

nen zeitgenössischer Positionen unterstreicht. In Kompositionen von Frédéric Chopin, der für Schumann in den 1830er Jahren als „Genie“⁶ des neuen künstlerischen Zeitalters gilt, können moderne Konzepte von Mehrstimmigkeit auf der Folie von Bachstudien nachvollzogen werden.

In den Vorstellungen, die Schumann Anfang der 1830er Jahre vom neuen künstlerischen Zeitalter entwickelt, gilt Freiheit als höchste Tugend, „kraus und verrückt“ soll der Künstler handeln. Sein Feindbild ist der „Philister“⁷, der „Kontrapunktler“ und „Antichromatiker“⁸, der am Boden klebt. „Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe.“⁹ Die zur gleichen Zeit stattfindende Diskussion um die Wiederentdeckung alter Tonarten oder den Wert fugierter Kirchenmusik¹⁰ interessiert die jungen Künstler nicht. Ihre Domäne ist Klaviermusik und zwar Musik, die auf den neuen, mechanisch flexibleren und klanglich voluminöseren Instrumenten machbar ist. Hier findet in diesen Jahren der musikalische Fortschritt statt. So verwundert es kaum, wenn Dorn eine von Schumanns letzten Übungen (doppelter Kontrapunkt in der Duodezime) weniger als gelungenen Satz, sondern vielmehr als „interessante Klavierstudie“¹¹ beurteilt. Vom Philister-Verdikt ist auch die ältere mehrstimmige Musik¹² betroffen. Ihre Kenner gelten als eigentümliche Spezialisten, „von denen man sich die Sage zuraunte, sie verständen nicht nur Generalbass, sondern spielten auch Sebastian Bach“, wie Friedrich Konrad Griepenkerl, der in Göttingen „auf einem altertümlichen Flügel“¹³ die Tradition Johann Nikolaus Forkels fortsetzt. Auch Clara Wieck berichtet 1838, daß die Pianistin Adele de Gaudé Bachs *Wohltemperiertes Klavier* nur „langweilig und ‚sec‘“¹⁴ fand.

Was an Bachs Klavierpartituren irritiert, ist nicht nur das gleichsam „nackte“ Notenbild, das es mit Leben zu erfüllen gilt, sondern vor allem auch die andere Körperlichkeit, die Bachs Stücke fordern. Anstelle der gewohnten unterschiedlichen Aufgabenteilung zwischen rechter und linker Hand ist Bachs musikalische Faktur diesbezüglich völlig indifferent

⁶ „Hut ab, ihr Herren, ein Genie“, so lautet die bekannte Eröffnung von Schumanns Rezension der *Don-Juan-Variationen* op. 2 1832, in: *GS* I, 5–7.

⁷ Als Davidsbündler soll der Künstler „die Philister, musikalische und sonstige“ „totschlagen“ – „handle nun ... gib's recht kraus und verrückt!“ Schumann, *GS* II, 261.

⁸ Schumann, *GS* I, 22.

⁹ Schumann, *GS* I, 22.

¹⁰ Vgl. die einschlägigen Artikel von Lobe, Stein und Finck in der *AMZ* 42, 46 (1831), 685 ff., 749 ff., und 2 (1832), 31 f.

¹¹ Zit. n. Siegmund Keil, *Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen*, Hamburg 1973, 36 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 11).

¹² Eine Ausnahme bildet die besondere Bach-Rezeption der Mendelssohns.

¹³ *Louis Köhlers Erinnerungen und Schriften*, zit. n. Heinrich Sievers, „Friedrich Konrad Griepenkerl und die neu aufgefundene Handschrift von Bachs h-moll-Messe“, in: *Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950*, Leipzig 1951, S. 235.

¹⁴ Clara Wieck, *Tagebuch*, 9. Juni 1838.

und rücksichtslos. Beide Hände haben in gleicher Intensität an der Vielstimmigkeit teil. Die Schwellen, die es für einen mit offenen Händen und Ohren erfolgenden Zugang zu solcher Musik zu überschreiten gilt, sind für zeitgenössische Künstler also hoch, nachdem in der Klaviermusik jahrzehntelang das Modell von Melodiespiel in der rechten und akkordischer Grundlage in der linken Hand ausgeprägt war. Hier setzt Carl Czernys Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers*, die 1837 in Leipzig erscheint, bemerkenswerte Akzente. Seine Interpretationshilfen zeigen, daß Bachs Musik keineswegs an „altertümliche Flügel“ gebunden ist, sondern sehr wirkungsvoll auf modernen Instrumenten zu Gehör gebracht werden kann. Die Dynamisierung unterstützt moderne Klangvorstellungen und -gewohnheiten. Und mit seinen Phrasierungsvorschlägen gibt Czerny eine Hilfe, die ungewohnten Partituren strukturell zu gliedern, Haupt- und Nebstimmen differenziert voneinander abzuheben, die Themencharakteristik zu unterstreichen und ihre Einsatzfolgen innerhalb des dichten vielstimmigen Gewebes sinnvoll herauszuheben.

So pointiert Czernys Phrasierung der f-moll Fuge (WK II) mit dem Kontrast zwischen Legato-Sprüngen und stakkierten Tonwiederholungen sowie der Entscheidung für ein Tempo Allegretto moderato (Viertel = 88) die spielerische Leichtigkeit des Themencharakters. Als Entscheidungshilfen zur Gestaltung der Vielstimmigkeit sind vor allem auch seine Fingersätze zu sehen, wenn er beispielsweise in der As-Dur Fuge (WK II) den Themeneinsatz in hoher Altlage auf der Quinte es² (T. 1) mit der linken Hand zu beginnen empfiehlt, um beim zweiten Einsatz auf der Oktave as² (T. 3) eine filigrane Zweistimmigkeit in gleichsam luftiger Höhe entfalten zu können. Noch wichtiger erscheinen diese Fingersatzhilfen bei Stücken, in denen die Stimmen weitgehend akkordisch zusammengefaßt sind, wie es in der Alla-Breve-Fuge in E-Dur (WK II) der Fall ist. Schließlich gilt es hier, jede Einzelstimme als gebundene Linie selbständig hervortreten zu lassen und sie gerade nicht als Teil eines Akkords zu interpretieren.

Vieles, was aus heutiger Sicht vielleicht selbstverständlich, überzogen oder gar überflüssig erscheint, hat zu seiner Zeit vermutlich unerhört fortschrittlich gewirkt, so die geheimnisvoll verklingenden Pianissimo-Schlüsse in vielen Fugen. Inzwischen sind wir gewohnt, mit Bachs Musik ganz anders umzugehen; wir haben eine viel reichere Erfahrung und größere Repertoirekenntnis und bedürfen deshalb einer generellen Hilfe wie der Czernys nicht mehr. Seine Fassung des *Wohltemperierten Klaviers* von 1837 gewinnt ihren Wert indessen gerade dadurch, daß sie in einer musikhistorischen Situation, in der Bachs Tastenmusik weitgehend verkannt oder verschüttet war, als erste umfassende Interpretationsanleitung eine zentrale Station des Bachverständnisses im 19. Jahrhundert dokumentiert. Die Ausgabe wurde in immer wieder überarbeiteten Fassungen bis weit in unser Jahrhundert hinein benutzt, und sie wird erst in den letzten vierzig Jahren von den unter anderen Gesichtspunkten bereinigten „Urtextaus-

gaben“ abgelöst. Czerny dürfte auf jeden Fall die weitere Rezeption und ein allgemein verbreitetes Verständnis des *Wohltemperierten Klaviers* vom 19. Jahrhundert an entscheidend beeinflußt haben.

Eine im zeitgenössischen Sinne fortschrittliche Aufführung von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* nach Klang- und Gestaltungsvorstellungen des neuen Klavierspiels auf modernen Instrumenten war sicher auch das Erfolgsgeheimnis der sogenannten Komponistenvirtuosen Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Wieck und Franz Liszt, als diese Mitte der 1830er Jahre damit begannen, einzelne Präludien und Fugen, die man sonst allenfalls als Studienwerke anzusehen bereit war, in ihre Konzertrepertoires aufzunehmen. Da im allgemeinen überwiegend zeitgenössische Klaviermusik geboten wurde, erregten Bachs Stücke auf diesem Forum besonderes Erstaunen,¹⁵ und es verwundert daher nicht, daß diese Künstlergeneration an den Stücken geradezu innovative musikalische Strukturen und Qualitäten entdeckte. So kommen Erfordernisse des linearen Spiels bei Bach der romantischen Vorstellung von unterschiedlichen musikalischen Stimmen und Charakteren entgegen, die es wie Gesangslinien herauszuheben gilt. Und das barocke Kontinuum im musikalischen Fluß, der zwar von Stimmeinsätzen und Kadenzen strukturiert, aber nicht unterbrochen wird, findet seine Entsprechung im Konzept eines musikalischen Gewebes, in dem, wie Schumann schreibt, „die tiefer spinnenden Fäden der Harmonie ... heimlich“¹⁶ gezogen und verflochten werden, und einzelne Stimmen hervortreten und wieder zurücktreten. Czernys Ausgabe reflektiert möglicherweise ein Ergebnis derartiger neuer Spielkonventionen, die hier auch auf ältere Musik angewendet werden.¹⁷ Schließlich läßt sich in manchen Stücken auch eine Tendenz zur Reprisesform nachzeichnen (so in der Cis-Dur-Fuge, I¹⁸) oder die Verwendung eines einheitlichen Motivmaterials erkennen (D-Dur-Fuge, II¹⁹) – kompositorische Gestaltungsmittel, wie sie auch im romantischen Klavierstück aktuell sind. Aus dieser Perspektive wird das *Wohltemperierte Klavier* nicht nur für ein zeitgenössisches Publikum zugänglich und damit sozusagen „hörbar“ gemacht, es avanciert darüber hinaus auch zu einem Werk zeitgenössischer Kunst und hat so gar nichts vom vermeintlich philiströsen Dünkel altertümlicher Kontrapunktik.

¹⁵ „Sogar ein Bach'sches Orgelstück [vermutlich die Cis-Dur Fuge, WK I] war im Stande, das höchste Interesse zu gewähren“, liest man über ein Konzert von Clara Wieck, in: AMZ 10 (1838), Sp. 165.

¹⁶ Schumann, GS I, 251.

¹⁷ Eine unterschiedliche Interpretationshaltung für neue und alte Musik wird erst später erfolgen.

¹⁸ Der ersten Durchführung auf der Tonika Cis-Dur folgt eine zweite auf der Tonikaparallele ais-moll (T. 14 ff.), die dritte beginnt auf der Dominante Gis (T. 24 ff.) und führt zur Tonika Cis zurück, die vierte Durchführung auf der Tonika (T. 42 ff.) ist eine Wiederholung der ersten.

¹⁹ Kontrapunkt und Zwischenspiele sind motivisch aus dem Schlußglied des Themas abgeleitet.

Da die jungen fortschrittlichen Künstler um 1830 nicht nur fast ausschließlich für Klavier, sondern überwiegend auch am Klavier komponieren, kann der Eindruck von Bachs Tastenmusik auf zwei Ebenen nachvollzogen werden: Einmal als sinnliche und mentale Erfahrung, die quasi durch die Finger geht, und zugleich als besondere kompositorische Auseinandersetzung mit ungewöhnlichen satztechnischen Strukturen im vertrauten Genre. Das Beispiel von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* demonstriert, daß Kontrapunktik auch überaus phantasievoll und inspiriert eingesetzt werden kann und der gebundene Stil nicht ausschließlich trocken, lust- und gefühllos ist. Außerdem ist der „Contrapunctist“ Bach alles andere als ein „Antichromatiker“, und er steht dem „Tondichter“ keineswegs als Antipode gegenüber. Von diesem Punkt aus kann dann eine reifere künstlerische Einsicht beginnen. Die Furcht, durch analytisch-gedankliche Strenge die Freiheit des Gefühls zu verlieren, ist schließlich ein künstlerischer Dilettantismus, der vor dem Hintergrund einer mißverstandenen Genievorstellung gesehen werden kann. Zwar ist das Verhältnis zwischen natürlicher Anlage und ihrer Weiterentwicklung durch regelhafte Schulung vielfach theoretisch erörtert worden, – „das Wichtigste, was zur Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben“, heißt es etwa bei Johann Georg Sulzer 1771, „sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwickeln“, ²⁰ – doch gehört diese Wechselwirkung zu der Art von Erkenntnissen, die offenbar nur schwer gelehrt werden können, sondern selbst erfahren werden müssen.

Daß der ausschließliche Verlaß auf gute musikalische Einfälle auf die Dauer künstlerisch in eine Sackgasse führt, hat Schumann 1832 klarsichtig formuliert: „Am Clavier viel Ideen, aber ohne Combinationsfähigkeit“, ²¹ liest man im Tagebuch. Es fehlt an kompositionstechnischer Versiertheit, um die Fülle musikalischer Gedanken auch tatsächlich auf verschiedene Art und Weise und ohne Schaden für ihre spezifische Individualität präsentieren und auskosten zu können. Aufgrund dieser Erfahrungen verwundert es dann nicht, wenn Schumann auf dem Umweg über Spiel und Analyse des *Wohltemperierten Klaviers* freiwillig dahin zurückkommt, wo er bei Dorn frustriert abgebrochen hatte und nun selbständig Kontrapunktstudien unternimmt. „Früh fing ich wieder mit Marpurg an. Ich verstand schneller u. leichter, als vor einigen Monaten.“ ²² Dahinter steht die Einsicht, daß eine musikalische Poesie sich umso sicherer und wirkungsvoller entfalten kann, je souveräner die satztechnische Grammatik beherrscht wird. Diese musikalische Grammatik hat Heinrich Christoph Koch 1802 als „materielle[n] Theil“ oder auch als die „Mechanik“ der Tonkunst vom

²⁰ Johann Georg Sulzer, Art. „Genie“ in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–74; ND der 4. Auflage von 1792–94, Hildesheim 1967; III, S. 100.

²¹ Robert Schumann, *Tagebücher I*, hg. v. Georg Eismann, Leipzig ²1971, 394.

²² Schumann, ebd.

genialen „Vermögen, Tonstücke zu erfinden“,²³ explizit unterschieden. Nur ersteres kann man lehren beziehungsweise lernen. Als „Grammatik des vulgären guten Tons“²⁴ verachtet sie Schumann allerdings, sofern sie sich selbst genügt und lediglich traditionelle Muster wiederholt. Im historischen Prozess des Komponierens sind solche Wiederholungen anachronistisch. „Mozart, heute geboren, [würde] eher Chopinsche Konzerte schreiben als Mozartsche.“²⁵ Die Aneignung unterschiedlicher Formen und Techniken ist in seiner Vorstellung nur dann legitimiert, wenn sie dem Ausdruck eines neuen poetischen Konzepts dient, unabhängig davon, ob eine Gattungstradition fortgesetzt oder abgebrochen wird. „Also man schreibe Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht“.²⁶ Und wer als Zeitgenosse Fugen komponiert, von dem erhoffen die „romantischen Überflieger“, daß sie in seinen Werken „ungeahnte Phönixvögel“ finden, „die sich hier losgerungen [haben] aus der Asche einer alten Form.“²⁷

Die höchste ästhetische Maxime bleibt dabei, daß Musik ihren Schein von Unmittelbarkeit behält. Sie soll wie improvisiert, unvorhergesehen, undurchschaubar und geheimnisvoll – wie ein „Orakelspruch“²⁸ – wirken. Als Anschauung und Ausdruck unkontrolliert wechselnder innerer Zustände lebt Musik von momentaner Sinnfälligkeit. Diese künstlerische Vision kann ein Einblick und Nachvollzug ihrer handwerklichen Faktur nur beeinträchtigen. Nicht die Technik, sondern der besondere Ausdruck des jeweiligen Stücks sollen als Ergebnis des Arbeitsprozesses im Vordergrund stehen. Am *Wohltemperierten Klavier* hebt Schumann vor allem die individuellen Qualitäten einzelner Beispiele hervor: Die meisten Fugen seien „Charakterstücke höchster Art, zum Theil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt.“²⁹ Und es erscheint nur konsequent, wenn Schumann (am Beispiel von Mendelssohns *Präludien und Fugen für Klavier op. 35*) die ungewöhnliche Folgerung zieht, die beste Fuge sei die, „die das Publikum – etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit anderen Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen.“³⁰

★

²³ Heinrich Christoph Koch, Art. „Komposition“, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M, 1802, ND Hildesheim 1982, 877–881.

²⁴ Schumann, GS II, 355.

²⁵ Schumann, GS I, 159.

²⁶ Schumann, GS I, 395.

²⁷ Schumann, GS I, 253.

²⁸ Schumann, GS II, 355.

²⁹ Schumann, GS I, 354.

³⁰ Schumann, GS I, 253.

Bei diesem Verständnis von musikalischer Grammatik und Poesie wird einleuchtend, warum die Vertrautheit mit traditioneller Kontrapunktik im zeitgenössischen Komponieren innovativ sein kann. Das verborgene und weitgehend undurchschaubar bleibende „Wurzelwerk“ garantiert schließlich auch ein Stück künstlerischer Freiheit. Zur musikalischen Gestaltung kann alles benutzt werden, was dem momentanen poetischen Ausdruck dient. Lineares mehrstimmiges Gestalten ist dabei nur eine Möglichkeit, die auch partiell, zur ausdruckshaften Intensivierung oder klanglichen Steigerung, eingesetzt werden kann. Dafür bietet gerade Chopin in seinen lyrischen Klavierstücken zahlreiche Beispiele. Daß Chopin Bachs Musik, die er bereits als Klavierschüler kennenlernte,³¹ auf besondere Weise geschätzt hat, ist vielfältig belegt. Das *Wohltemperierte Klavier* hatte er auswendig präsent („So etwas vergißt man nie wieder“³²), und es ist bekannt, daß Chopin das Spiel der Präludien und Fugen als pianistische und mentale Übung für seine eigenen Auftritte ansah: „Ich schließe mich vierzehn Tage ein und spiele Bach. Das ist meine Vorbereitung, meine eigenen Kompositionen übe ich nicht.“³³ Chopins Interesse ist indessen nicht ausschließlich auf Bach konzentriert. So berichtet er 1829 begeistert aus Prag, daß August Klengel ihm „die größte Freude“ gemacht habe, als er ihm seine eigenen Fugen vorspielte.³⁴ Dabei steht nicht die Fuge als Gattung der Klaviermusik im Vordergrund,³⁵ sondern vielmehr die Möglichkeit mehrstimmigen Gestaltens insgesamt, wie es Chopin beispielsweise bei spontan improvisierten Kontrapunkten etwa zu Walzern gezeigt hat.³⁶

In seinen eigenen Kompositionen erscheinen derartige mehrstimmige Fakturen oft an unvermuteten Stellen. Im *Walzer Des-Dur*, op. 70, 3 gehört die Zweistimmigkeit in der rechten Hand zur thematischen Substanz.³⁷ Zwar kann der Diskant als Melodielinie nachgezeichnet werden, doch erst durch die Unterfütterung mit der in Halbtonschritten kreisenden zweiten Stimme entsteht das charakteristische, sehnsüchtige Walzerthema mit seiner besonderen romantischen Färbung:

³¹ Vgl. Hugo Leichtentritt, *Friedrich Chopin*, Berlin 1904, ²1920, 11.

³² „Cela ne s'oublie jamais“, zit. nach: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1979, 195.

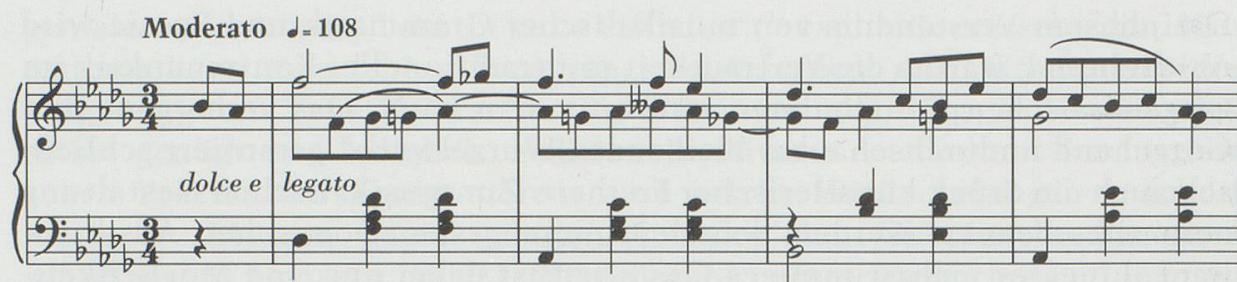
³³ „Je me cloître pendant quinze jours et je joue Bach. C'est ma préparation, je ne travaille pas mes compositions“, zit. n. Eigeldinger, 195.

³⁴ Brief vom 12. Sept. 1829, in: *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*, hg. v. Bernhard Scharlitt, Leipzig 1911, 57. Klengels 48 Präludien und Fugen wurden 1854 posthum von Moritz Hauptmann veröffentlicht.

³⁵ Von Chopin ist lediglich eine zweistimmige Fugenstudie überliefert, „Fuga“ a-moll, in: Fryderyk Chopin, *Complete Works*, hg. v. Ignacy Paderewski, Warschau 1955, 13. Aufl. 1992, Bd. XVIII, 52–54.

³⁶ Ein Beispiel ist im Walzerheft seiner Schülerin Camille O'Méara-Dubois überliefert, abgedr. in: Silvain Guignard, *Frédéric Chopins Walzer. Eine text- und stilkritische Studie*, Baden-Baden 1986, 154 (Collection d'études musicologiques, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 70).

³⁷ Auf das Beispiel hat bereits Leichtentritt hingewiesen, Leichtentritt a.a.O., 102.



Bsp. 1: Frédéric Chopin, *Walzer Des-Dur*, op. 70, 3 (T. 1–4).

Ein unerwartetes Beispiel von gleichsam subkutaner Mehrstimmigkeit zum Ausdruck eines romantischen Konzepts findet sich in der *Mazurka* fis-moll, op. 6, 1. Dort wird die melodische Kernlinie des Mazurkagedankens, der absteigende Skalenausschnitt fis¹ – cis¹ (Bsp. 2: T. 1, 2), bei der Wiederholung auf der Parallele A-Dur als selbständige Mittelstimme in Altlage beibehalten (T. 3, 4). In dem sich anschließenden hochemotionalen Abgesang (T. 5–8), der alle Topoi einer „materia tristis“ enthält, ist der Skalenausschnitt in Altlage zum chromatischen Abstieg fis¹ – h erweitert. Ihn begleitet ein ebenfalls chromatischer Abgang in Tenorlage (dis¹ – gis). Beide Mittelstimmen sind zwischen die in ihren Kerntönen chromatisch von cis² – fis¹ absteigende Melodie und den ebenfalls halbtönig abwärtsgehende Bass (a – d) gelegt. Wenn die Stimmen in ihrem gemeinsamen Abstieg nicht kollidieren, dann deshalb, weil Chopin mit Synkopationen, wie sie in der älteren Mehrstimmigkeit üblich sind, arbeitet. Akustisch steht hier indessen die Kette unaufgelöster Sept- und Septnonakkorde im Vordergrund, eine zu seiner Zeit geradezu atemberaubende Harmonik, die gerade Chopins ultramoderne Position manifestiert.

M.M. ♩ = 132

Bsp. 2: Frédéric Chopin, *Mazurka* fis-moll, op. 6, 1 (T. 1–8).

Das partielle Einfügen einer zusätzlichen Gegenstimme läßt sich auch im *Nocturne cis-moll*, op. 27, 1 beobachten. Bei der Wiederholung des Eingangs (Bsp. 3: T. 19–28) wird vom zweiten Takt an (T. 20) eine selbständige Gegenstimme eingeführt, die aus dem Material der zweiten Themenphrase abgeleitet ist. Die Melodie reißt am abwärtsführenden Ende unaufgelöst auf dem Leitton *his*¹ ab (T. 25/26). Dieser schmerzliche emotionale Effekt wird durch die Imitation in der Gegenstimme eine Oktave tiefer (*his*, T. 26), noch einmal intensiviert.

The image displays a musical score for Frédéric Chopin's *Nocturne cis-moll*, op. 27, 1, specifically measures 19 through 26. The score is written for piano and is in C minor (three sharps) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 19-21) shows the right hand melody with a long slur and the left hand bass line. The second system (measures 22-24) continues the melody and bass line. The third system (measures 25-26) shows the final measures, with a 'ritenuto' marking above the right hand staff in measure 25. The right hand melody is marked with 'Red.' and 'Red. sim.' and the left hand bass line is marked with 'Red.' and 'Red. sim.'. A '6' marking is present in the left hand staff in measure 22.

Bsp. 3: Frédéric Chopin, *Nocturne cis-moll*, op. 27, 1 (T. 19–26).

Wie kongenial Kompositionsmerkmale barocker und Elemente fortschrittlichster zeitgenössischer Musik in den 1830er Jahren zusammentreffen können, zeigt sich gerade an einer Gattung, die erst durch Chopin überhaupt in den Rang eines Kunstwerks gelangt ist, nämlich der Klavieretüde. Der Grundgedanke einer Etüde, ein bestimmter technischer Aspekt, kann als Entsprechung eines einheitlichen barocken Kontinuums gesehen werden. In Chopins *Etüde C-Dur*, op. 10, 7 beispielsweise ist es der schnelle Fingerwechsel bei der Verbindung von Terzen und Sexten in der rechten Hand. Diese zweistimmige Sechzehntelfigur bestimmt das ganze Stück (Bsp. 4: T. 1). Sie wird von den Achteln in der linken Hand kontrapunktiert,

so daß ein drei-, partiell auch vierstimmiger Satz entsteht. Die Etüde ist gleichzeitig eine Studie, um das ausdrucksvolle lineare Spiel auf unterschiedlichen Ebenen zu erproben. In dieser Zielsetzung stimmt sie sogar mit Bachs *Inventionen und Sinfonien* überein, zu denen Bach angibt, sie dienten „am allermeisten“ dazu, „eine cantable Art im Spielen zu erlangen“.³⁸



Bsp. 4: Frédéric Chopin, *Etüde C-Dur* op. 10, (T. 1–5).

Chopins Etüde ist periodisch gebaut und hat die Reprisesform eines lyrischen Klavierstücks. Mit ihrer avancierten Harmonik und ihren durch die Geschwindigkeit herausklingenden Glockentönen der oberen Stimme wird ein besonderer Zauber entfaltet. „Man denke sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern, und es würde diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar“³⁹ sei, so hat Schumann Chopins Etüdenspiel beschrieben. Mit philisterhafter Pedanterie hat diese zart-duftige Studie nichts zu tun, und sie ist doch von kompositionstechnischen Vorbildern älterer Musik inspiriert.

Wie sehr die Klaviermusik Bachs gerade in dieser Zeit als quasi zeitgenössisches Beispiel einbezogen wird, zeigen die – unabhängig voneinander gemachten – Vorschläge von Schumann und Chopin. Schumann empfiehlt

³⁸ Faksimilie-Abdr. in: Johann Sebastian Bach, *Inventionen und Sinfonien*, hg. v. Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954, Vorwort.

³⁹ Schumann, *GS I*, 254 f.

als „Pianoforteetüden, ihrem Zweck nach geordnet“,⁴⁰ zuerst Bach, dann Clementi, Cramer, Moscheles und Chopin. Chopin hat als Lehrer seinen Schülern Cramer, Clementi, auch Moscheles und Hummel, und immer wieder Bach⁴¹ zum Studium gegeben. Man könnte „eine Bachsche Fuge für eine Etüde von Chopin halten – zur Ehre beider“,⁴² so Schumann. Daß Poesie und Kontrapunkt sich nicht ausschließen müssen, hätte Schumann auch bei Carl Boromäus v. Miltiz nachlesen können. Miltiz hat 1834 in einem längeren Artikel auf die kontrapunktischen Qualitäten bei Mozart, Haydn und Beethoven hingewiesen.⁴³ Als Mitarbeiter der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* gehörte er indessen gerade zu der konservativen Partei von Philistern, die Schumann mit der Gründung seiner eigenen *Neuen Zeitschrift für Musik* aufs ärgste zu bekämpfen gedachte. Die Wertschätzung des Kontrapunkts und der alten Musik mußte Schumann durch eigne Erfahrung erarbeiten.

⁴⁰ Schumann, GS I, 214 f.

⁴¹ Vgl. Eigeldinger, a.a.O., S. 94 f.

⁴² Schumann, GS I, 254.

⁴³ Vgl. Anm. 2.

