

2003

PREPRINT 244

Gerhard Herrgott

Tragische Progressionen

Chopin und die Rhetorik des Wohltemperierten
Klaviers

mit der englischen Version:

Tragic Progressions. Chopin and the Rhetoric
of the Well-Tempered Clavier

Vorbemerkung

Die vorliegende Veröffentlichung basiert auf einem Vortrag, den Gerhard Herrgott am 4. April 2002 im Rahmen der Konferenz „Klang Körper – Sounding Bodies“ des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte im Curt-Sachs-Saal des Musikinstrumenten-Museums in Berlin gehalten hat. Dem Musikinstrumenten-Museum, insbesondere seiner Leiterin Frau Prof. Dr. Conny Restle, danken wir für die großzügige Überlassung des Saales und die freundliche Zusammenarbeit. Die damals entstandene Live-Aufnahme wurde für die CD-Produktion gekürzt. Die deutsche Textversion des Preprints gibt die gekürzte Fassung wieder, die englische folgt dem ursprünglichen Vortrag.

Der Workshop, in dessen Rahmen Gerhard Herrgotts Klaviervortrag stattfand, wurde von Alexandre Métraux, Sven Dierig und Hans-Jörg Rheinberger organisiert und befasste sich mit Facetten des historischen Verhältnisses von Musik und Wissenschaften. Durch die Anknüpfung an ein vielfältig in Perspektive zu setzendes Objekt – den Klangkörper – sollte ein besonderer Ansatzpunkt für eine historische Auseinandersetzung mit den wechselnden Beziehungen zwischen Musik und Wissenschaft gewonnen werden. Gerhard Herrgott hat sich in diesem Rahmen mit Klang- und Zeitgestalten in Chopins Klaviermusik beschäftigt.

Gerhard Herrgott, Berlin, Pianist und Klavierpädagoge, studierte Mathematik und Philosophie und war wissenschaftlicher Assistent für Mathematik an der Technischen Universität Berlin, bevor er an der Hochschule der Künste in Berlin klassisches Klavier studierte. Seither nahm er Lehraufträge an der HdK in Berlin wahr, ist Übersetzer wissenschaftlicher Texte und gestaltet Programme und Vorträge am Klavier. Mehrere seiner Veröffentlichungen von Vorträgen am Klavier sind nachzulesen in der Buchreihe der „Lichtensteiner Exkurse“: *Die Kunst, aus der Fuge* (1994); *Es gibt ein Leben in dem Tod* (1995); *Wie Schleier liegt mein Kummer zitternd über mir* (1998); *Kyrie für Clara. Kinder- und Männerszenen von Robert Schumann* (2001).

Berlin, im August 2003

Hans-Jörg Rheinberger

Tragische Progressionen

Chopin und die Rhetorik des Wohltemperierten Klaviers

Gerhard Herrgott

1. Chopins Anknüpfung an Bach

Ich möchte Ihnen etwas über die Neuerungen erzählen,¹ die Chopin in den musikalischen Diskurs eingeführt hat. Der musikalische Diskurs bewegt sich in zwei Dimensionen, im Klang und in der Zeit; ich spreche zunächst vom Klang.

Angesichts der heutigen Popularität seiner Werke ist nur noch schwer nachvollziehbar, was Chopin seinen Zeitgenossen, auch den avanciertesten unter ihnen, zugemutet hat. „Musik ist das nicht“, schrieb Schumann 1841 über das Finale der b-moll-Sonate, bei aller Bewunderung für Chopin, den er zehn Jahre zuvor den Lesern seiner Musikzeitung mit den Worten vorgestellt hatte: „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie“.² Das Kopfzerbrechen hält bis heute an. „Selbst die bestinformierte Wissenschaft versagt vor der rätselvollen Vieldeutigkeit dieser musikalischen Gebilde“, so der Musikwissenschaftler Frank Schneider; vor allem Chopin selbst habe sich „wohl mit Absicht und mit Erfolg darum bemüht, ihr Geheimnis durch kein ‚erklärendes‘ Wort zu entschleiern.“³ Gottfried Benn hat Chopins Schweigen anders gedeutet: *Ansichten waren nicht seine Stärke*, heißt es in seinem 1944 geschriebenen Gedicht CHOPIN, *wenn Delacroix Theorien entwickelte / wurde er unruhig / er seinerseits konnte die Nottornos nicht begründen*.

Ich beginne mit einem Blick nicht auf die Nottornos, sondern auf einige der Préludes, die Chopin 1838 im winterlichen Kloster von Valldemossa komponiert hat.



Chopin knüpft in seinem zweiten, dem a-moll-Prélude, an Bachs zweites Präludium aus dem *Wohltempierten Klavier* an.⁴

¹ Für anregende und klärende Diskussionen zu diesem Text danke ich Rolf Nemitz, Ulrich Mahlert und Hartmut Fladt.

² vgl. Schumann, 11

³ Schneider, 127.



Bachs Präludium ist ein typisches *moto-perpetuo*-Stück: Eine gleichbleibende Figur wird darin in ununterbrochener Wiederholung durch die Harmonien geführt. Chopin zitiert dieses *moto-perpetuo*-Motiv, verzerrt es dabei aufs äußerste: Er verlangsamt es, stellt es metrisch um, verlegt es in ein dunkles Klangregister, und vor allem bettet er es in harmonisch schwer zuordenbare Zweiklänge ein.

Das Prélude scheint auf E als Grundton oder Tonika zu beginnen, es wechselt erst nach G, dann nach H, und spätestens in den anschließenden ätzenden Dissonanzen hat man die Orientierung verloren, es wird immer unklarer, in welchem tonalen Raum man sich eigentlich befindet. Mit diesem Taumeln in tonartlich nicht bestimmbar Regionen gerät auch die anfangs kontinuierliche Bewegung immer mehr ins Stocken und setzt schließlich ganz aus. Die kurze Schlußformel behauptet einen Grundton A, der dem Stück jedoch so wenig wie ein anderer zugrundegelegen hat.

Der Charakter dieser harmonischen und rhetorischen Strategie wird im Vergleich zu Bach deutlicher: Für Bach ist die Tonika ein Grundton im emphatischen Sinne. Zwar schreibt auch er jede Menge Dissonanzen, aber diese sollen letztendlich diesen Grundton bestätigen und bekräftigen. Bachs Präludien und Fugen demonstrieren in ihrer harmonischen Rhetorik die tonale und tonikale Ordnung, es sind musikalische Traktate, an deren Ende jeweils die Formel stehen könnte: *Quod erat demonstrandum*. Den Modellfall eines solchen Beweisgangs liefert das Anfangsstück des *Wohltemperierten Klaviers*, das erste Präludium in C-Dur. Um zu verstehen, was Bach hier und immer wieder zu beweisen versucht, ist ein kleiner Ausflug in die Geschichte der Musiktheorie hilfreich.

⁴ Chopins Titel *24 Préludes* verweist natürlich auf die Sammlung von 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten, die Bach 1722 unter dem Titel „Das Wohltemperierte Klavier“ veröffentlicht hat. Chopins *Préludes* durchlaufen ebenfalls – nur in anderer Reihenfolge – sämtliche Dur- und Molltonarten. Das zweite Prélude in a-moll hat besonders heftige Reaktionen hervorgerufen, angefangen mit Schumann, der es *krankhaft und abstoßend* nannte. Der Pianist Jan Kleczynski empfahl (im Jahre 1886) kurzerhand, das a-moll-Prélude seiner *Bizarrerie* wegen nicht mehr zu spielen (vgl. Tomaszewski, 139). James Huneker nahm Chopin zwar generell in Schutz, er habe *selten häßliche Musik geschrieben*, dieses Prélude allerdings klinge „*verwaist, häßlich und zuweilen grotesk*“ (S. 185).

2. Exkurs über kosmische Klangkörper

„Die Musica ist eine Mathematische Wissenschaft, welche uns durch die Zahlen zeigt den rechten Unterschied ... des Klanges, woraus wir eine geschickte und natürliche Harmoniam setzen können“, schreibt Andreas Werckmeister 1686, der Propagandist der neuartigen Temperierung der Tasteninstrumente, die es möglich machte, in sämtlichen Tonarten zu komponieren. Die mathematische Metaphysik der Musik steht im Barock auf dem Höhepunkt. Die Zahlen geben ein „Corpus der völligen Harmonie und ... können uns schattenweise das Wesen des allmächtigen Gottes abbilden“, so Werckmeister in seinen *Musicalischen Paradoxal-Discoursen*.⁵

Bachs musikalischer Mikrokosmos, das *Wohltemperierte Klavier*, hebt folgerichtig an mit dem C-Dur-Dreiklang. Denn C ist der für die barocken Musiktheoretiker der Grundton des Tonsystems, so wie die 1 der Anfang der Zahlenreihe und Gott der Anfang der Welt ist; und im Dreiklang sind Grundton, Terz und Quint in eins zusammengefaßt, er ist daher drei und eins zugleich; als *Trias harmonica* ist er „Bild und Schatten jenes großen Mysteriums der göttlichen Dreieinigkeit“, wie die barocken Musiktheoretiker sagen.⁶



Dieselbe göttliche Ordnung soll nun auch in der Welt der menschlichen Affekte regieren – auch sie sollen wohl temperiert sein.⁷ „So muß ein Mensch ... billig zur Freude bewegt werden, wann ihm die Ordnung und Weißheit seines Schöpfers durch solche Numeros sonoros ins Gehör und folgend ins Hertz, und Gemüthe gefüget wird“, schreibt Werckmeister, und darum kann er „die ‚falschen Christen‘ der unrichtigen Temperierung, die Dissonanzen (besonders den verminderten Septakkord) den von Gott abgewandten Sündern und Verstockten zuordnen.“⁸ Doch wie Bach zeigt, gibt es einen Ausweg aus dieser Verirrung, den Weg zurück zum Grundton und zur *Trias harmonica*.

Diese Verbindung von Mathematik und Musik ist bekanntlich nicht im Barock erfunden worden, sie reicht zurück bis in die Antike. In der Schule des Pythagoras wird entdeckt, daß die konsonanten Intervalle (Oktave, Quinte, Quarte, Terz) den ganzzahligen Proportionen entsprechen. Dieser rationale Kern einer mathematischen Akustik, der bis heute gültig ist, verbindet sich bei den Pythagoreern mit einer Zahlenmystik – die Zahlen

⁵ Zenck, S. 54. „Musik ist eine verborgene Übung im Rechnen, eine unbewußte Fähigkeit des Umgangs mit Zahlen“, schreibt Leibniz, und auf keinen anderen trifft dies der populären Vorstellung nach mehr zu als auf Johann Sebastian Bach. Vgl. etwa Douglas Hofstadters Bestseller „Gödel, Escher, Bach“ aus dem Jahre 1979.

⁶ Lippius 1612, zit. bei Dammann.

⁷ Zit. bei Zenck, S. 60

⁸ ebd. S. 55

gelten ihnen als wirkende Ursache in den Phänomenen – und mit einer Kosmologie: Die Planeten kreisen in ewiger Bewegung auf Sphären, deren Durchmesser zueinander in den gleichen Proportionen stehen, wie die Saiten einer Lyra. Die Planetensphären reiben sich aneinander und bringen kosmische Konsonanzen hervor, die berühmten Sphärenharmonien.⁹

Die pythagoreische Harmonielehre findet, christlich reformuliert, ihren Höhepunkt in Bach, wo sie aber keineswegs endet.¹⁰ In der New Age-Philosophie unserer Tage treiben die tönenden Zahlen ihre spätpythagoreischen Blüten: alles ist Schwingung, „Die Welt ist Klang“.¹¹ „Die seltsame Vorstellung, daß Musik eine Art tönende Mathematik sei“, so Carl Dahlhaus, „ist das älteste und wahrscheinlich einflußreichste historische Fehlurteil über die Musik.“¹²

3. *Dissonante Koloraturen*

Kehren wir von den kosmischen Klangkörpern wieder zurück zum Mikrokosmos der 88 Tasten. Die Etüden op. 10, Chopins Kompendium seiner klaviertechnischen Erfindungen, die er Franz Liszt widmete, heben an mit einer Reminiszenz an den Anfang des *Wohltemperierten Klaviers*; jedoch schichtet die C-Dur-Etüde die Töne nicht so eng aufeinander wie Bach, sondern in der Anordnung, wie sie als Obertöne oder Partialtöne im Grundton bereits mitschwingen, Oktave, Quinte, Quart und Terz. Der Anfangsklang der C-Dur-Etüde folgt genau dieser Abfolge der Obertonresonanzen. Der so entstehende Dreiklang zeichnet sich gegenüber dem Bachschen durch seine weite Lage aus, mit der Terz in der dritten Oktave über dem Grundton, genau dort, wo sie als Oberton im harmonischen Spektrum liegt. Ich nenne diese Konfiguration *Chopinschen Dreiklang* oder *Chopinsche Terz*; aus ihr wird die Figuration der C-Dur-Etüde gesponnen.

⁹ Die pythagoreische Musiktheorie verdrängte, wie Hans-Georg Nicklaus gezeigt hat, einen archaischen Klangschöpfungsmythos. „Es war ein Laut, der durch das Nichts hinausschwang und auf sich selbst zurückkehrte. Als sich die Tonwellen kreuzten, entstanden Wasser und Wind, die miteinander spielend den nebelartigen Leib der Welt zu weben begannen“, heißt es in der hinduistischen Mythologie (S. 22) Die Welt fängt also mit einem Urklang an, so wie in den Mythen der modernen Physik mit einem Urknall. Diese klanggezeugte Welt jedoch ist voller ungefügter Differenzen und der Pythagoreismus ist der Versuch einer nachträglichen Harmonisierung dieser zerrissenen Welt durch mathematisch-musikalische Proportionen.

¹⁰ Die mathematische Musiktheorie versetzt die romantische Musikphilosophie immer noch ins Staunen. „Es hat sich zwischen den ... mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart“, lesen wir bei Wackenroder. „Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten, oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten ... Aber aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? Ich sehe zu, – und finde nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holze, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. Das ist fast noch wunderbarer und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt, und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht.“ (S. 323)

¹¹ So der Titel des Bestsellers von J.E. Behrendt.

¹² Vgl. Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, besonders „Antike Theorie und moderne Ästhetik“, S. 64ff.

Dédiées à son ami F. Liszt

12 ETÜDEN

Frédéric Chopin, Op. 10

Allegro (♩ = ca 104)*)

legato

1.

Diese Figur ist nicht nur klanglich weit gespannt, sie ist es auch in einem äußerst handgreiflichen Sinne. „Die unregelmäßigen schwarzen auf- und absteigenden Notenstufen erfüllen den Neophyten mit Grauen“, schreibt James Huneker, der selbst in Paris bei einem Schüler Chopins studiert hatte und erst Schriftsteller wurde, als ihn die Hoffnung verließ, jemals ein Klaviervirtuose zu werden. In der Tat ist die kaskadenartig übereinandergeschichtete Figur, in moto-perpetuo-Manier erbarmungslos über 78 Takte durchgeführt, eine pianistische Stolperstrecke erster Güte und nicht nur für eine kleine Hand, wie auch Chopin sie hatte. Der Musikkritiker Ludwig Rellstab ließ nach dem Erscheinen von Chopins Sammlung verlauten, wer verrenkte Finger habe, könne sie hier vielleicht wieder ins Gerade bringen, wer nicht, müsse sich vor diesen Etüden hüten.¹³ Immerhin soll auch Chopin neidisch zugehört haben, als Liszt ihm die C-Dur-Etüde vorspielte.

Bachs Dreiklang ist ein auf theologische Spekulation und Zahlenmystik gegründetes Symbol; der Chopinsche Dreiklang dagegen gründet sich auf die klingende Progression der Partialtöne, das gibt ihm seine enorme Leuchtkraft. Die C-Dur-Etüde zeige, daß der Komponist „die Exposition seines technischen Systems mit der Darlegung seiner Grundsätze beginnen wollte“, schreibt Huneker, und ich ergänze: nicht nur der technischen, sondern auch der klanglichen Axiome.

Die Logik dieser Chopinschen Klänge läßt sich mit der funktionsharmonischen Trias von Tonika, Subdominante und Dominante überhaupt nicht erfassen. Die Anfangsakkorde des 1831 komponierten h-moll Scherzos etwa sind von der harmonischen Substanz her banal – ein Subdominant- und ein Dominantakkord; ihre dramatische Wirkung erhalten sie allein durch das weitgespannte Klangregister. Mit dem h-moll-Scherzo kündigte Chopin die Wende vom virtuosens Stil seiner Jugendjahre zu einer neuen Rhetorik des Klavierklangs an, einer Rhetorik, die auf der Grundlage leuchtender Konsonanzen mit neuartigen dissonanten Konstellationen operiert. In dem Nocturne-artigen Fis-Dur-Prélude werden von Anfang an dissonante Klangmischungen einander gegenübergestellt.

¹³ zit. bei Hildebrandt, S. 140.



Der Anfangsklang ist direkt aus der C-Dur-Etüde herleitbar, wir brauchen nur deren Anfangsklang nach Fis zu transponieren. Jedoch werden in diesen Chopinschen Terzklang sofort weitere Töne der Fis-Dur-Tonleiter eingeschmolzen. Chopins harmonische Strategie zielt hier auf etwas, was man die *Kolorierung von Klängen* nennen kann; hier haben wir das Beispiel einer *kolorierten Konsonanz*. Die Leuchtkraft des Chopinschen Dreiklangs ist so groß, daß andere Töne – die für sich genommen scharf dissonierend sind – hineingemischt werden können, ohne ihn als Fis-Dur-Dreiklang unkenntlich zu machen. Das gleiche gilt für den Dominantklang, der auch in der Chopinschen Terzlage erklingt und ebenfalls eine dissonante Verfärbung erfährt. Das Fis-Dur-Präludium pendelt also zwischen zwei dissonanten Klängen, der dissonant kolorierten Tonika und der dissonant kolorierten Dominante, aber dennoch bleibt der harmonische Dualismus, das Spannungsgefälle zwischen Tonika und Dominante, erhalten, wenngleich er permanent „überfärbt“ wird; ähnlich als ob man bei einer Ungleichung auf beiden Seiten denselben Term addiert.

4. Die Berceuse

In der Berceuse hat Chopin seine Kolorierungsstrategie in methodischer Progression durchgeführt. Die Berceuse beruht auf einem Baßostinato – einer Figur, die unablässig und unbeirrbar wiederholt wird und die lediglich zwischen Tonika und Dominante hin- und herpendelt.



Der Anfangsklang, der Chopinsche Dreiklang, diesmal in Des-Dur, läßt sich wiederum exakt aus dem ersten Chopinschen Axiom, der C-Dur-Etüde, ableiten.

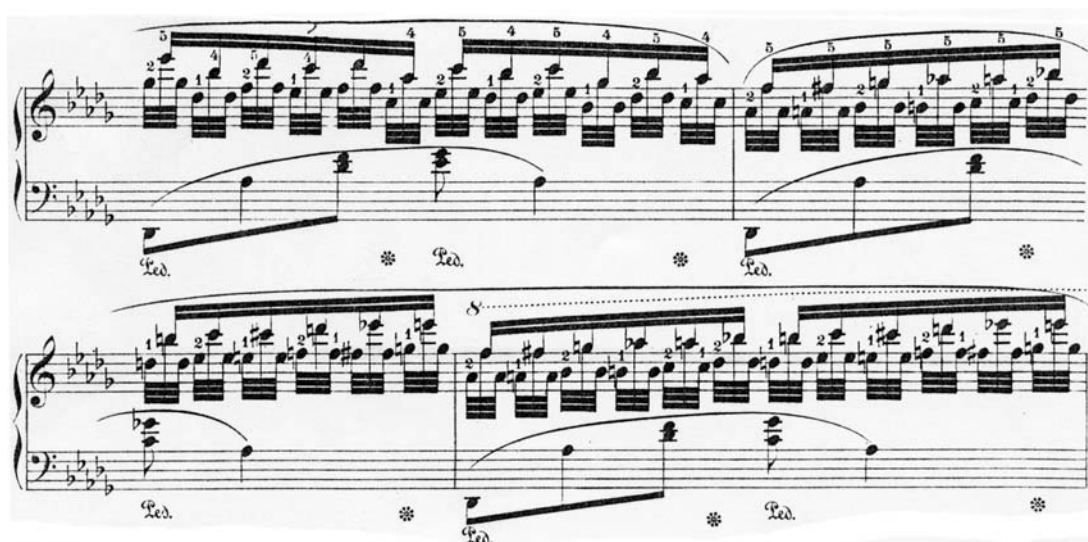
Über dem Baßostinato erklingt zunächst das viertaktige Thema:



Es wird in 15 kontinuierlich ineinander übergehenden Variationen entfaltet. Die erste Variation führt zunächst eine rein diatonische Koloratur vor (in der also nur Töne der Des-Dur-Leiter verwendet werden),



Chopins Kolorierung der Klänge geht, wie man hier sieht, keineswegs in der Chromatisierung auf. Chromatisierung – Anreicherung von Klängen mit tonartfremden Halbtönen – ist nur ein Spezialfall der Kolorierung, auch wenn das griechische *chroma* wörtlich *Farbe* bedeutet. In den nachfolgenden Variationen jedoch wird die Kolorierung allmählich bis zum Extrem einer vollständigen Chromatisierung der Klänge getrieben, in deren Ornamenten also sämtliche zwölf Töne unseres Tonsystems eingeschmolzen werden.



Der harmonische Dualismus – das Pendeln zwischen Konsonanz und Dissonanz – wird am Anfang so sorgfältig eingeführt, daß er auch in diesen Arabesken als Hintergrund wirksam bleibt, obwohl sämtliche Farben des harmonischen Spektrums in beide Seiten hineingemischt werden. Funktionsharmonisch gesehen ist die Berceuse absolut statisch, die musikalische Progression liegt allein in der koloristischen Dimension: Wie bei einem Experiment wird eine Variable (die Funktionsharmonik) konstant gehalten, so daß die Wirkung der anderen Variablen, der Koloratur, registriert werden kann.¹⁴

Die Geschichte der harmonischen Neuerungen im 19. Jahrhundert, an deren Ende die Auflösung der Tonalität und die Zwölftontechnik steht, läßt sich in einer Hinsicht¹⁵ so beschreiben, daß zu den reinen Dreiklängen sukzessive immer weiter entfernte Obertöne des Grundtons hinzugenommen werden. Chopin ist bei dieser Erweiterung des Dreiklangs gleich bis zum Ende gegangen: Die Berceuse führt den Beweis, daß den Chopinschen Dreiklängen sämtliche Obertöne zugemischt werden können. Mit leiser Ironie hat Chopin sein radikalstes Kolorierungsexperiment in das musikalische Sinnbild kindlicher Unschuld gehüllt: ein Wiegenlied für Klavier solo. Und dem Klavier hat Chopin seine Klangrhetorik abgelauscht, diesem spezifischen Klangkörper, dem Pianoforte, das eben nicht nur piano und forte, sondern alle Nuancen dazwischen zuläßt und dessen glockenartig verklingender Ton die sukzessive Einschmelzung immer neuer dissonanter Töne in einen bereits klingenden und damit verklingenden Akkord erlaubt, ohne daß scharfe Reibungen entstehen.

Chopins harmonischer Diskurs bleibt tonikal zentriert, wie das Ende der Berceuse eindrücklich bekräftigt, aber der Dualismus von Konsonanz und Dissonanz wird insgesamt ins Dissonante verschoben. Die Identifizierung der Konsonanzen mit *reinen Dreiklängen* wird durch Chopins dissonante Koloraturen aufgehoben, welche „diese geheimnisvollen Zwischentöne“ erzeugen – so hat André Gide es formuliert – „in die er in seiner Nachfolge die ganze moderne Musik stürzt.“ Der Weg über Wagner zu Skrjabin und Debussy, selbst Messiaen ist vorgezeichnet.¹⁶

„Ich tröste mich mit Bach“, sagt der besessene Virtuose aus Roberto Cotroneos Roman *Presto con fuoco*, dessen Denken unablässig um ein verschollenes Autograph von Chopins letzter Ballade kreist, „ich tröste mich mit Bach, der wie ein schon gelöstes mathemati-

¹⁴ Hunecker (S. 223) hat die Ergebnisse dieses Kolorierungsexperiments protokolliert: „Der Rhythmus ändert sich im Baß nie, und zu diesem Hintergrund, der Eintönigkeit eines dunkelgrauen Himmels, weiß der Komponist ein überraschendes, vielfältiges Feuerwerk zu erfinden, dessen einzelne Flammenbilder aufglänzen oder in matten Farben erglühen, alle aber von größter Zartheit der Zeichnung und des Umrisses bleiben. Unsern Augen erscheinen gleichsam Modulationen von sèvresblau bis zu nilgrün, in nebelhaftesten subtilsten Abstufungen, die vor unseren Blicken zerfließen ... In einem kleinen Segment des chromatischen Bogens hat Chopin neue, seltsam dissonante Farben gefangengenommen.“

¹⁵ Hartmut Fladt hat darauf hingewiesen, daß die Hinzufügung von immer mehr Partialtönen nur ein Faktor dieser Entwicklung ist, andere sind die Befreiung der Dissonanz vom Auflösungsdruck (für die es bei Chopin auch einzelne Beispiele gibt; man denke etwa an die e-moll-Etüde aus op. 25, in deren Schlußklang die None hineingemischt ist), und das Komponieren auf Basis symmetrischer Oktavteilungen (Ganztonleiter, verminderter Septakkord, übermäßiger Dreiklang); hierbei hat Liszt eine Vorreiterrolle gespielt.

¹⁶ So Gerhard Koch; das Zitat von Gide findet sich auf S. 35.

ches Problem ist, und einem das Gefühl gibt, daß das Leben einen Sinn hat und das Universum auf erprobte und garantierte barocke Erfindungen reagiert. Bachs Gott ist ein Gott, der das Universum erschafft, die Sterne und die Welten, und wenn alles fertig ist, gibt er dir einen Garantieschein dazu, für den Fall, daß etwas nicht funktioniert.¹⁷

Was auf Bachs Garantieschein im einzelnen geschrieben steht, werde ich im folgenden zu entziffern versuchen.

5. Die Relativierung des harmonischen Dualismus



Bachs erste Garantie ist die *Unverrückbarkeit des harmonischen Dualismus*: Der harmonische Raum ist dual strukturiert, er ist gespalten in die Regionen von Konsonanz und Dissonanz, und die Konsonanz hat einen absoluten Bezugspunkt im reinen Dreiklang. Bachs zweite Garantie ist die *Kontinuität der Bewegung*. Eine Spielfigur oder eine ostinate Baßfigur, wie hier im zweiten Satz des Italienischen Konzerts, setzt ein, und wir wissen, wenn sie einmal begonnen hat, dann wird sie weitergehen – *moto perpetuo*.

A musical score snippet in 3/4 time, marked 'f sempre ben legato' and 'cantabile'. The bass line features a steady eighth-note pattern, while the treble clef part has a complex, flowing line with many ornaments and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Und zwar wird sie so weitergehen, daß sie durch alle harmonischen Irrungen und Wirrungen hindurch zum Grundton zurückkehren und ihn als Bezugspunkt des harmonischen Raumes bestätigen und bekräftigen wird: Bachs dritte Garantie ist die *Konfirmation des Grundtons*. Es ist aber genau diese Garantie der sicheren Rückkehr, die der Bachschen Musik eine über lange Strecken aufrechterhaltene Abweichung vom Grundton erlaubt.

¹⁷ Cotroneo, S. 203.

Diese Spannungsbögen und die darin enthaltenen dissonanten Konstellationen werden durch die Rückkehrgarantie ermöglicht, gerechtfertigt werden sie durch die Struktur der Bachschen Polyphonie: Die Kohärenz der Stimmen, Kontinuität der Figuration und kontrapunktische Akkuratess legitimieren „scharfe, oft äußerst unorthodoxe Dissonanzen“.¹⁸ Diese dissonanten Konstellationen entstehen durch die Überkreuzungen linearer Bewegungen, daher sind sie prinzipiell punktiert: Die dissonante Textur bleibt diskret, auch wenn die Dissonanzpunkte sehr dicht liegen.

Chopin wird an diesen dissonanten Exzeß der Bachschen Musik anknüpfen, an den Überschuß der Bachschen Kompositionen über Bachs *quod erat demonstrandum*. Doch geht Chopin über die Bachsche Dissonanztechnik hinaus, zu Dissonanzpunkten kommen dissonante *Flecken* und *Flächen* hinzu, wie im Fis-Dur-Prélude und in der Berceuse. Chopin konstruiert damit einen neuen harmonischen Dualismus, den *Dualismus dissonant kolorierter Flächen*, der seinen Bezugspunkt in der *Trias harmonica*, im reinen Dreiklang, verloren hat. Will man in physikalischer Analogie sprechen, dann verläßt Chopin mit der Verschiebung des harmonischen Dualismus ins Dissonante den Newtonischen absoluten harmonischen Raum und öffnet einen Raum harmonischer Relativität.

Wenn der Musiktheoretiker Ernst Kurth 1920 von der „Romantischen Harmonik und ihrer Krise in Wagners Tristan“ spricht, nennt er den Akteur, der diese Krise auf die Spitze getrieben und in monumentalen Inszenierungen ins öffentliche Bewußtsein gehoben hat, nicht aber den Urheber der Krise, der ohne sinfonische Heerscharen und ohne Opernpomp den Dualismus von Konsonanz und Dissonanz aus seiner metaphysischen Verankerung herausgeholt, der dem Raum der musikalischen Harmonik seinen theologischen Haltepunkt genommen hat.¹⁹

6. Die Zeitgestalt der Bachschen Musik

Ich komme zu der Frage, wie Chopin mit der zeitlichen Dimension des musikalischen Diskurses umgegangen ist und kehre dafür zunächst noch einmal zurück zu Bach. Welche Zeitgestalten finden wir in der Bachschen Musik? Auf der quasi räumlichen Garantie, der theologisch-trinitarisch gedeuteten Dreiklangsharmonik, baut die Bachsche Musik zwei Zeitgarantien auf: die beharrlich fortlaufende Bewegung, das moto-perpetuo-Prinzip, sowie die zirkulare Bewegung, die Rückkehr zum Grundton und dessen Bekräftigung.²⁰

Was ist das für eine Bewegung, die beständig weitergeht und zugleich nachdrücklich am Ausgangspunkt festhält? Jedenfalls keine fortschrittsgläubige. Bachs Musik ist, wie Michael Jäger zu Bachs 250. Todesjahr schrieb, „weit entfernt vom Zeiterlebnis der Beethoven-Welt. Wenn Bachs Musik schreitet, schreitet sie nicht voran.“

¹⁸ vgl. Samson, S. 108.

¹⁹ vgl. Gołab, bes. das Kapitel über „die romantische Harmonik und ihre Krise in Chopins Werk“, S. 163ff.

²⁰ Einschränkend muß man sagen, daß diese Zeitgestalten nicht gattungsunabhängig sind; das Gesetz der kontinuierlichen Bewegung gilt nicht für Rezitative oder für den *stylus fantasticus*, etwa in der *Chromatischen Phantasie* (wohl aber für die nachfolgende Fuge).



Bachs Figur schreitet nicht voran, doch ist in ihr eine latente Stimme enthalten. Was sagt diese Stimme? Bach hat die implizite Polyphonie im Anfangsstück des Wohltemperierten Klaviers nicht unterstrichen, das hat ein anderer Komponist getan, 100 Jahre später, in einem Stück, das er *Meditation über das erste Präludium von Bach*²¹ nannte.

Sie werden sich fragen, warum ich hier Gounods Arrangement des ersten Praeludiums anführe, dem gegenüber man doch gewisse ästhetische Zweifel nicht ganz unterdrücken kann. Denn was hat Gounod gemacht: Indem er Bachs latente Polyphonie hervorkehrt, zerstört er sie zugleich und verwandelt sie in den einfachen Dualismus von Melodie und Begleitung, was auch den Kitscheffekt seines *Ave Maria* ausmacht. Gleichwohl – Gounod hat nur mit breitem Opernpinsel ausgemalt, was in Bachs Präludium bereits durchschimmert: die Geste des Gebets.

Nicht nur in Kantaten und Passionen ist „das Urbild der Bachschen Musik das Gespräch der Seele mit Gott.“²² Wie Bach an den Rand seiner Bibel schreibt: „Bei einer andächtigen Musik ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.“²³ Welche Zeitgestalt hat ein Gebet? Im Gebet bezieht sich das Endliche auf das Ewige. Zeit ist in der Bachschen Musik keine Progression, keine Zeit, die fortschreitet. In Bachs Musik „ist Zeit noch in die Ewigkeit eingeschrieben. Deshalb geht sie über den Augenblick nicht hinaus, sondern wiederholt, ihn, variiert ihn, ‚spinnt‘ ihn ‚fort‘.“²⁴

7. Venezianische Episode

Und welches Zeitdenken finden wir in Chopins Musik? Mit dieser Frage komme ich endlich zu dem Stück, das ich Ihnen eigentlich vorstellen wollte und auch die ganze Zeit über im Kopf hatte, als ich diesen Vortrag schrieb. Im Grunde geht es mir nicht anders als dem

²¹ Charles Gounods „*Méditation sur le 1er Prélude de Bach*“ entstand bereits 1842, 1853/54 wurde sie in der Fassung für Violine und Klavier publiziert, der Text „*Ave Maria*“ wurde 1859 hinzugefügt.

²² Vgl. Falke, S. 175f., 178, 196.

²³ Zit. bei Geck, S. 71.

²⁴ Jäger.

besessenen Virtuosen aus Cotroneos Roman: Wie dieser nicht von der letzten Ballade lassen kann und sich aus einer verschollenen Handschrift die entscheidenden Enthüllungen über Chopins Leidenschaften, künstlerische wie erotische, erhofft, so hänge ich an der Barcarolle, Chopins letztem großen Klavierwerk, und versuche partout aus ihr herauszulesen, wie Chopin in seiner Musik die Zeit aufgefaßt hat.

Das Autograph der Barcarolle ist nicht verschollen, aber daß man sie deswegen besser verstanden hat, läßt sich nicht behaupten. Es herrscht im Gegenteil eine auffällige Diskrepanz zwischen größter Wertschätzung und einem ebenso großen Mangel an substantiellen Aussagen. „Die farbenprächtige Barcarolle ist sowohl hinsichtlich ihrer noblen Musik als auch wegen ihrer vollendeten formalen Gestaltung eines von Chopins Meisterwerken“, heißt es etwa in Burgers großer Chopin-Chronik. Statt uns diese formale Gestalt zu erklären, wird dann aber der Liszt-Schüler Carl Tausig zitiert: Hier „handelt es sich um eine Liebesszene in einer verschwiegene[n] Gondel ... Alles ist zweistimmig, zweiseelig.“

Der Titel Barcarolle evoziert in der Tat die Gesänge der venezianischen Gondolieri; zwar werden wir in Reclams Musikführer gewarnt – „Chopin ist aber kein gewöhnlicher Gondoliere“²⁵ – aber dennoch muß man erst einmal zur Kenntnis nehmen, daß Chopin mit dem schaukelnden Barcarollen-Rhythmus, mit der ostinaten Baßfigur im Mittelteil, die an Ruderbewegungen denken lässt, und mit der gesangseligen Melodie eine Art Kulissee aufbaut und mitten darin die Gondel, die auf den Kanälen Venedigs schaukelt – Chopin, der, wie wir von George Sand wissen, programmatische oder gar malerische Elemente in der Musik verabscheute, wie sie für seine Zeitgenossen Schumann, Liszt und die ganze romantische Bewegung in der Musik charakteristisch waren, Chopin, der eher seine Notenfeder abgebrochen hätte, als jemals ein Wort wie Träumerei über eine seiner Kompositionen zu setzen,²⁶ wieso, um alles in der Welt, stellt er ein solches Bühnenbild hin?

Versuchen wir, die formale Gestalt der Barcarolle zu beschreiben. Die dreitaktige Einleitung endet auf einer Dissonanz.²⁷



²⁵ vgl. Samson, S. 134.

²⁶ Die hübsche Formulierung habe ich Kusche entlehnt (S. 95).

²⁷ Diese Dissonanz (ein Dominantseptakkord mit Sexte statt Quinte) wurde von Chopin nicht erfunden, doch tritt sie in seinen Werken häufig an exponierten Stellen auf. Bronarski bezeichnete diesen Klang in seiner Monographie über Chopins Harmonik (1935) als „Chopinschen Akkord“; vgl Tomaszewski, S. 97.

Wir erwarten ihre Weiterführung in den Fis-Dur-Dreiklang mit der Chopinschen Terz, doch wird dieser vorenthalten, statt dessen beginnt nach einer Pause der Baß mit einer ostinaten schaukelnden Bewegung, der Barcarollenformel.



Nach zwei Takten setzt über diesem Baßostinato das ein, was Maurice Ravel in einem Essay über die Barcarolle eine *unendliche Melodie* nannte, eine Gesangslinie, die immer beredt ist und sich dafür alle Arten von Asymmetrien erlaubt, ein Melodietypus, dessen Erfindung oft Wagner zugeschrieben wird.²⁸ Tatsächlich ist die Melodie in diesem *nocturne tristanesque*, wie Alfred Cortot die Barcarolle nannte,²⁹ aber doch endlich, jedenfalls wird sie in der Mitte des Stückes unterbrochen; auch der pulsierende Rhythmus setzt aus.³⁰

„Die Ruder scheinen eingezogen zu sein“, flüstert Reclams Klaviermusikführer, „das Boot treibt langsam dahin“.³¹ Wer wagt sich auszumalen, was jetzt geschieht? Tausig: „Hier, in Cis-Dur, ... hört man Küsse und Umarmungen! Das liegt auf der Hand!“³²

Tausig ist nicht der einzige, der die Grenze zum Kitsch entschlossen überschritten hat. Nietzsche, der in *Ecce Homo* erklärt, er sei bereit, gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben, schwärmt von dem seligen Moment, den Chopin in der Barcarolle zum Ertönen gebracht habe: „Selbst Götter könnte dabei gelüsten, lange Sommerabende in einem Kahne zu liegen.“³³

Nach dieser Unterbrechung wird die Melodie enthusiastisch weitergesponnen bis zu dem Moment, wo eine Art Implosion geschieht. Die groß angelegte Steigerung bricht in sich zusammen, über einem langen Orgelpunkt, dem beharrlich festgehaltenen Baßton Fis, reihen sich hochdissonante Akkordketten aneinander, die in einer Art Arabeske zerstäuben und sich schließlich zu diesem Grundton Fis hin auflösen.

²⁸ Tatsächlich hat Wagner diesen Terminus 1860 verwendet, wie man Cosimas Tagebüchern entnehmen kann, und zwar für Bachs fis-moll-Präludium aus dem Wohltempierten Klavier II; vgl. Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, S. 445 ff; ebenso Dahlhaus, *die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 165f.; das Ravel-Zitat bei Brunel, S. 159. Ravels Text erschien 1910 in „le courier Musical 13, no.1, unter dem Titel „Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle, Impressions“.

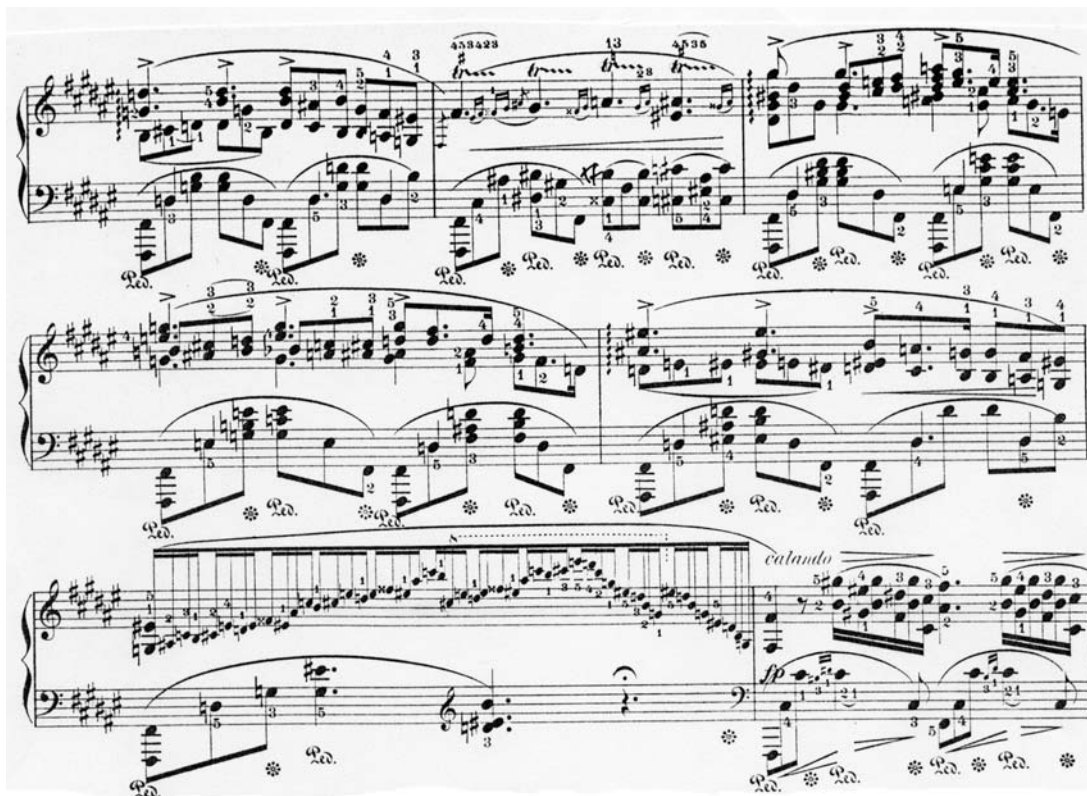
²⁹ Hedley nennt die Barcarolle „das schönste aller Nocturnes“; zit. bei Samson, S. 134.

³⁰ An dieser Stelle ändert sich die Faktur des Tonsatzes: der ostinate Baß setzt aus, die Harmonien verlieren den festen Grund, den sie bisher hatten. „Die Regeln der Tonalität werden mit den außergewöhnlich kühnen Harmonien und chromatischen Schritten regelrecht verworfen.“ (Zielinski, S. 779).

³¹ Oehlmann, S. 280; Chopin hat die Passage mit dem ungewöhnlichen Ausdruck *sfogato* gekennzeichnet – *sfogato*: „luftig“ (wie Gide übersetzt), aber auch „erleichtert“ oder „befreit“, im Sinne des gelösten Ausdrucks bisher zurückgehaltener Gefühle.

³² Zitiert nach Huneker, S. 225.

³³ In: *Der Wanderer und sein Schatten*.



Wir hören die wiegenden Sexten vom Anfang des Stückes, und jetzt – führen sie zu diesem Fis-Dur-Klang mit der Chopinschen Terz,



dem Klang, der am Ende der Einleitung erwartet und dort vorenthalten wurde und der auch das ganze Stück über kein einziges Mal in dieser Lage und Tonart erklingen ist. Der Vorhang, der am Anfang den Blick auf die venezianische Kulisse freigegeben hat, schließt sich, die Gondelfahrt ist zu Ende.

Aber die Barcarolle noch nicht. Allerdings wird nach dieser Ankunft kein neues Bühnenbild aufgezogen. Ein kurzes, impressionistisch anmutendes Postludium hebt an. Erst dann wird definitiv ein Schlußstrich gezogen, mit Oktaven, die nach der ganzen vorherigen Klangpracht auffällig lärmend und leer klingen, eine konventionelle Schlußgeste, die in ihrer ganzen Leerheit herbeizitiert wird.

Das ist nicht die einzige Zitattechnik in der Barcarolle. Die sorgfältig inszenierte Einleitung öffnet eine Klammer, ein musikalisches Anführungszeichen, innerhalb dessen die Gondelszene ausgesponnen wird. Sie wird in der Mitte unterbrochen und kommentiert, am Ende gibt es noch ein musikalisches Nachwort, wodurch sie eingerahmt und als Erzählung, als eine bestimmte Art des musikalischen Diskurses, vorgeführt wird. Nicht im Gestus ironischer Distanz – im Gegenteil: Die musikalische Erzählung wird mit allen Raffinessen der Chopinschen Klangkunst ausgestaltet und durch die Technik der unendlichen Melodie in die ästhetische Zukunft hineingesponnen.

Die Vergangenheit, die barocke Ostinatotechnik, wird aufgegriffen in dieser Szenerie, aber eben als Barcarollenformel, d.h. in einer Weise, in der sie von vornherein ein Bild evoziert. Bachs Kompositionstechniken werden gebrochen durch die Gegenwart, die literarisierende Kompositionstechnik der romantischen Musikbewegung. Umgekehrt wird auch die Gegenwart durch die Vergangenheit gebrochen. Die Akkordballungen auf dem langen Orgelpunkt am Ende, die in die venezianische Kulisse hineinragen und sie zum Einsturz bringen,³⁴ erhalten ihre Lizenz und ihre Legitimation durch Bachs kontrapunktische Techniken: durch die Kohärenz der Stimmen und die Kontinuität der Bewegung.

Ähnlich wie Bach inszeniert auch die Barcarolle ein Verhältnis zweier Zeiten, doch handelt es sich nicht mehr um die Beziehung zwischen Endlichkeit und Ewigkeit. Die Barcarolle zeigt das Vergangene im Lichte des Vergehenden und das Vergehende im Lichte des Vergangenen. Die Vielgestaltigkeit, die durch diese Brechung zweier Endlichkeiten ineinander entsteht, ist etwas ganz anderes als die Buntheit der Schumannschen Bilderbögen und Maskenbälle: Dort steht im Hintergrund der Dichter, der das alles ausgesponnen hat, manchmal tritt er auch nach vorn und spricht. Bei Schumann hat die Vielfalt des Erzählten ihren Zusammenhalt in der Figur des Erzählers.

Die Barcarolle hingegen wird weder von einem Erzähler noch von der Monochronie der großen Erzählung zusammengehalten. Der musikalische Diskurs der Barcarolle ist polychron, weder Gegenwart noch Vergangenheit bilden darin einen eindeutigen Haltepunkt.³⁵ Chopin führt die Kunst vor, in der Vielzeitigkeit der musikalischen Sprechweisen zu rudern, wie man mit einem Theoretiker unserer Tage sagen darf, der auch kein gewöhnlicher Gondoliere ist, Jean-Francois Lyotard, der das von ihm so genannte postmoderne Denken als *Navigieren im Archipel der Diskurse* charakterisiert hat: Wenn nicht nur die Erzählung von der Ewigkeit, sondern auch die vom großen Fortschritt

³⁴ ein „bitterer Kommentar“ der Erzählung, wie Zielinski schreibt.

³⁵ Doch ist diese Polychronie nicht als Duplizität vernehmbar. Ulrich Mahler hat bemerkt, daß die besondere Art der Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart in der Barcarolle noch spezifischer formuliert werden müßte. Man hört hier nicht die Beschwörung einer Vergangenheit, die vorbei ist (wie oft bei Ravel); Chopins Rückgriff auf die Vergangenheit ist nicht historistisch und schon gar nicht nostalgisch. Die Vieldeutigkeit der Barcarolle läßt sich auch in anderen Registern beobachten: Die Gesamtgestalt erinnert an eine Sonatenform und spielt außerdem mit der rhetorischen Disposition. Eine rhetorische Lektüre der Barcarolle stößt auf das Phänomen einer doppelten Confutatio: einerseits – regelrecht – vor der triumphal einsetzenden Confirmatio, dann zerbricht jedoch dieser ekstatische Gestus, Chopin komponiert eine zweite Confutatio *in* der Confirmatio. – Ohne die ausführlichen Diskussionen mit Rolf Nemitz hätte ich in der Vieldeutigkeit dieser Komposition sicherlich Schiffbruch erlitten.

verstummt ist. Im selben Jahr 1848, in dem Marx das Proletariat zum neuen Gondoliere der Weltgeschichte erklärt, sinnt Chopin auf eine Kunst des Navigierens ohne Navigator.

Beim Navigieren orientiert man sich bekanntlich am Himmel. Bach und Mozart seien Chopins Leitsterne gewesen, liest man immer wieder. Wieso Mozart? Die Formel liegt verführerisch nahe, dem einen habe Chopin die Geheimnisse der Dissonanz abgelauscht, dem anderen die der Schönheit. Der besessene Virtuose aus Cotroneos Roman geht bei seinen musiko-theologischen Betrachtungen noch einen Schritt weiter: Mozarts Gott, meint er, „macht alles, was man von ihm erwartet, aber am Ende gibt er Dir nicht die Schlüssel für die Eingangstür.“ Von Mozart, heißt das, hat Chopin gelernt, das Geheimnis seiner zerreißen schön Dissonanzen zu hüten. Und Chopins Gott? Der ist abwesend, sagt der Virtuose knapp.

Chopin selbst hat seine Theologie einmal in eine Klangkörper-Metapher gekleidet: „Nous sommes l'oeuvre d'un luthier illustre“, schreibt er 1848, „qui n'est plus là pour nous réparer.“ Die kosmische Laute tönt nicht mehr; „notre luthier est mort“,³⁶ vermerkt Chopin lakonisch. Stattdessen hat Chopin, wie es in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu seinem 150. Todestag hieß, auf dem Klavier sein *Höllisches Klangparadies* geschaffen. *Nie eine Oper komponiert – ich zitiere die letzte Strophe von Benns Gedicht – keine Symphonie / nur diese tragischen Progressionen / aus artistischer Überzeugung / und mit einer kleinen Hand.*

³⁶ Brief vom 18.8.1849, La Correspondance de Chopin, III, 364. Die deutsche Übersetzung ist hier völlig sinntestellend; der *luthier*, der Lautenbauer, wird zum „Lautenisten“, *notre luthier est mort*, die Metapher, in der Chopin, ein Vierteljahrhundert vor Nietzsche, vom Tod Gottes spricht, wird wiedergegeben mit „in Ermangelung des Lautenisten“. Chopin-Briefe, S. 304. – Auf das Zitat bin ich in dem Aufsatz von Walter Wiora gestoßen, in dem er Chopins Préludes und Étüden mit dem Wohltemperierten Klavier vergleicht. Chopins ironische Geste, einige seiner avanciertesten Kompositionen, angesichts derer die Zeitgenossen sich die Augen rieben, in das Korsett eines altherwürdigen musiktheoretischen Systems zu zwängen, macht eine Diskrepanz um so deutlicher, die Walter Wiora so formuliert hat: „Ist die Welt Chopins nicht von Grund aus disharmonisch und steht sie nicht doch in tiefem Gegensatz zum harmonischen Kosmos des Wohltemperierten Klaviers, dessen Titel über die Wohlgestimmtheit des Instruments hinaus auf die Wohlgestimmtheit der Seele deutet? Herder hat die menschliche Seele mit einem Clavichord verglichen, Chopin aber vergleicht sich im vorletzten Jahr seines Lebens mit einem verstimmten Instrument, einem alten Cymbal.“ Wioras Frage und Chopins Klangkörper-Metapher waren Ausgangspunkte für meinen Vergleich von Chopins Klangrhetorik mit Bachs Musik und mit dem barocken *moto perpetuo*, in dem die unaufhörliche Bewegung der kosmischen Klangkörper nachklingt. Einige Gedanken von Jacques Lacan haben dabei als Leitfaden gedient. Wenn die kosmische Harmonie zerreißt, dann wird es dem Subjekt auferlegt, den symbolischen Ordnungen einen letzten Halt zu geben – „d'être le support du Verbe au moment où il lui est demandé, ce Verbe, de le garantir“, wie Lacan es 1961 in seinem Seminar (*Le Transfert*, S. 355) formuliert hat. Das postbarocke Subjekt, dessen Halt in der göttlichen Konstruktion der Welt verschwunden ist, muß an die Stelle der fehlenden Letztgarantie sich selbst setzen. Was wird dann aus der wohlgestimmten Seele? Die unmögliche Aufgabe, den Riß der Weltordnung durch seinen Einsatz zu heilen, fordert dem Subjekt einen Preis ab, in Chopins Cymbal-Metapher: *les cordes sont cassées, quelques chevilles ont disparu*, die Saiten sind gerissen, einige Wirbel sind herausgesprungen – aus der wohltemperierten wird die moderne, nervöse, zerrissene Seele. Er fühle sich in dieser Welt wie die E-Saite einer Violine, die man auf einen Kontrabaß gespannt habe, so Chopin. Die Frage, der ich in diesem Vortrag nachgegangen bin, lautet: Wenn Chopin in seiner Musik bereits diese moderne Subjektivität artikuliert, wenn er in deutlicher Anknüpfung und damit Abgrenzung gegen Bach das Fehlen der göttlichen Garantie zur Sprache bringt, zu welchen Neuerungen im musikalischen Diskurs hat ihn das geführt? Und läßt sich in Chopins Klangrhetorik ein Supplement für die fehlende ewige Wahrheit hören?

Tragic Progressions

Chopin and the Rhetoric of the Well-Tempered Clavier

1. Chopin's Connection with Bach

I would like to tell you something about the innovations that Chopin introduced into musical discourse. Musical discourse occurs in two dimensions, sound, on the one hand, time, on the other. I will begin with sound.

A universally recognized composer who writes only for one instrument is unique in music history. Chopin wrote for the piano (rarely, above all in his early virtuoso phase, he wrote for the piano in combination with other orchestral instruments). The number of piano solo works “that Chopin found worthy of including in a printed edition of his music totaled 150.”¹ Of these compositions those that are continually practiced, listened to and played are, especially: the 24 *Préludes* and *Etudes*, the *Sonata in B-flat Minor* and the *Sonata in B Minor*, the four *Ballads* and *Scherzos*, several *Polonaises* and *Nocturnes*, the *Berceuse* and the *Barcarolle*.

In 1960, Ludwig Kusche in a small work commemorating Chopin's 150th birthday, drew the following comparison: Of Mozart's 1000 individual compositions, for example, about 10% belong to the “continually played world repertory”. Chopin – together with Wagner – is the only composer of the last 150 years, Kusche then wrote, most of whose life's work has remained in people's awareness. He continues: “There is something almost grotesque in this since we have before us opponents who fought with completely different weapons. On the one hand, we have the large modern orchestra, with all its tonal intoxicants, with song and stage to boot. On the other, we have only a piano which at the time Chopin began to compose (around 1830) could not be compared with a modern Steinway grand piano.”²

Given the popularity of Chopin's music today – particularly of his most daring compositions – it is very difficult for us to imagine how much Chopin's music irritated his contemporaries. His few friends belonged to the artistic avant-garde of the day, for example the painter Eugene Delacroix, and Chopin's liaison with the eccentric George Sand, who was considered at that time as the greatest female writer in France, if not all of Europe, is discussed almost as much as his works are played. But even for the most intelligent and most alert spirits of his day, Chopin's compositions must have been

¹ Kusche, 21

² Kusche, 24

disturbing. “That isn’t music” wrote Robert Schumann in 1841 about the finale to the B-flat Minor Sonata, despite his admiration for Chopin, whom he himself had presented to the readers of his music magazine ten years earlier with the words: “Hats off, gentlemen, a genius!”³ The puzzlement has lasted down into our own day: “Even the best-informed discipline has no answer for the puzzling ambiguousness of this musical phenomenon” writes the musicologist Frank Schneider. He continues: “Chopin himself, above all, deliberately and successfully went to great lengths not to reveal the secret. He provided no explanation.”⁴ The poet Gottfried Benn gave a different interpretation to Chopin’s silence: *Ideas were not his strength*, he said in the poem *Chopin*, written in 1944, *when Delacroix developed theories he [Chopin] became uneasy, but he, for his part, could not explain the Nocturnes*.

I will begin my talk not with the Nocturnes but with several of the Préludes, which Chopin wrote in 1838 while he was staying at the monastery of Valldemossa.



Chopin’s Title 24 Préludes implicitly refers, of course, to the encyclopedic collection of 24 preludes and fugues through all the keys, which Bach published in the year 1722 under the name “The Well-Tempered Clavier”. Chopin’s Préludes also go through all the major and minor keys, although in a different order than Bach’s. The Prélude in A Minor provided the occasion for particularly violent reactions, starting with Schumann, who called it pathological and revolting.⁵ James Huneker defended Chopin in general, saying he rarely wrote ugly music but continuing: this prelude, however, sounded orphaned, ugly and, in places, grotesque.⁶ The pianist Jan Kleczynski suggested (in 1886) that it was better not to play the A Minor Prélude because of its bizarreness. To be sure, today it is this suggestion that seems bizarre but the question remains: What was so confusing about this piece for even the most advanced music connoisseurs of Chopin’s day?

Despite the difference in key, Chopin in his *Prélude in A Minor* goes back to Bach’s second *Prelude in C Minor*.

³ Schumann, 11
⁴ Schneider, 127
⁵ Tomaszewski, 139
⁶ Huneker, 185



Bach's *C Minor Prelude* is a typical *moto-perpetuo* piece with an uninterrupted, continuous, constantly varying movement. Chopin quotes this *moto-perpetuo* motive, more slowly and in a dark register, and embeds it in intervals which are difficult to place harmonically.

The *Prélude* seems to begin with E as fundamental tone, or *tonic*, but one loses all orientation at the latest when one reaches these corrosive dissonances: the tonal space one is in becomes increasingly unclear. Not even in the overture to *Tristan and Isolde*, one can read in the musicological commentaries, is the tonic avoided so persistently as in Chopin's *Prélude in A Minor*.⁷ After all the reeling around in regions without a determinable key, at the end there is a closing cadence (2 bars long) in A minor. But the main key, which is asserted in this cadence, is one that the piece was not based on at all.

The character of Chopin's harmonic and rhetoric strategy becomes more clear from a comparison with Bach: For Bach the tonic is the fundamental tone in an emphatic sense. He does, to be sure, write all manner of dissonances, but these are intended to confirm the tonic. Bach's Preludes and Fugues are demonstrations of the tonal and tonic order, they are musical tractates at the end of which the expression could always be placed: *Quod erat demonstrandum*. To be able to understand what Bach repeatedly tried to prove, it will be helpful to undertake a short excursion into the metaphysics of music.

2. Trinitarian Sounds

In 1686, Andreas Werckmeister, the propagandist of the so-called tempered tuning, wrote: "Music is a mathematical science which shows us by means of numbers the true differentiation and classification of sounds, which we can then use to create an apt and natural harmony."⁸ It was during the Baroque period that mathematico-musical metaphysics reached its pinnacle: the Baroque music theoreticians were convinced that both nature and music were based on numerical proportions and nature as a whole was

⁷ Samson, 197

⁸ See Dammann

seen as a musical work of art created by God. The numbers “1,2,3,4,5,6, and 8 ... create a corpus of complete harmony and...can reflect the shadow of the essence of the almighty Lord” Werckmeister wrote in his *Musicalische Paradoxal-Discourse*.⁹

Bach’s musical microcosm, *The Well-Tempered Clavier*, begins fully logically with the C-major triad, since in the Baroque view C is the fundamental tone of the tonal system, just as the number *one* is the beginning of the sequence of numbers and God is the origin of the world. In the triad the basic tone, the third and the fifth come together, it is three and one at the same time. Therefore, the C-major triad is a threefold symbol of the origin: musically, mathematically and theologically, as the *Trias harmonica*, it is “the image and reflection of the great mystery of the divine Trinity”, as the Baroque music theoreticians used to say.



The same divine order was then supposed to reign in the domain of human music, in the world of human emotions – they, too, were supposed to be *well-tempered*.¹⁰ “It must be easy, then”, Werckmeister wrote, “to move a human being to joy when the order and wisdom of his creator enter over his ears into his heart and emotions by means of such *Numeros sonoros* [i.e. by means of sound-imbued numbers].” As a result Werckmeister can assign incorrect tempering, dissonances (especially the reduced seventh chord) to the “false Christians”, to the “sinners and the obdurate who have turned their backs on God.”¹¹

A Digression on Cosmic Sounding Bodies

The association of music and mathematics was not a discovery of the Baroque period but can be traced back into ancient times. The mathematical laws of harmony were discovered by the Pythagoreans: the whole numbers provide the formula for the elementary consonances: octave, fifth, fourth, third correspond to the proportions 1:2, 2:3, 3:4 etc. The Pythagoreans associated this rational core of a mathematical acoustics (which is still valid today) with a number mysticism – they believed that numbers were the effective causes of phenomena – and with a cosmology: the planets circle about the earth on spheres whose diameters increase in the same whole-number progression as the lengths of the strings of a musical instrument. These spheres, then, while turning rub against each other creating a celestial music, the “harmony of the spheres”.

⁹ Zenck, 54

¹⁰ Zenck, 60

The Pythagorean music theory supplanted an archaic myth of the creation of the cosmos by sound. “There was a sound that vibrated out into the void and returned upon itself. Where the sound waves crossed water and wind emerged, which, playing with each other, began to weave the mist-like body of the world.” This comes from a Hindu myth.¹² The world begins with a primeval sound, as the world in the mythology of modern physics begins with the Big Bang. But the world created by sound is still full of misshapen differences; Pythagorism represents the attempt, as Hans-Georg Niklaus explains, to create a post-creation harmonization of this dissonant world by means of mathematico-musical proportions.

In the post-Pythagorean period the philosophy of harmony was separated off from the mythology which had preceded it. It survives in the Middle Ages in the *Quadrivium* of astronomy, arithmetic, geometry and music, culminating, in its Christian reinterpretation, with Bach, but it by no means ends with him.¹³ These sound-imbued numbers experience a latter-day Pythagorean revival in the “New Age Philosophy”: Everything is vibration, The World is Sound.¹⁴ “The strange idea that music consists of numbers imbued with sound”, says Carl Dahlhaus, “is the oldest and probably most influential historical illusion about music.”¹⁵

3. Chopin’s harmonic strategy (I): colored consonances

We return finally from the cosmic sounding bodies to the microcosm of the 88 keys. The *Etüdes* opus 10, Chopin’s compendium of his technical piano inventions, begin with a reminiscence of the opening triad from the *Well-Tempered Clavier*. Chopin, however, does not arrange the tones of the *C major Etude* as Bach does but in a progression that reflects the way in which the overtones resonate in the fundamental tone: octave, fifth, fourth, third.

¹¹ Zenck, 55. The divine musical order is not only claimed in the Well-Tempered Clavier, it is proven. The first *Prelude* is the prime example of a musical discourse which follows rhetorical principles. The Baroque music theoretician Mattheson wrote: “Our musical disposition only differs from the rhetorical composition of a speech in its object.... As a result it has to follow the same six parts required of a speech: introduction, narrative and proposition; refutation, confirmation and conclusion: exordium, narratio, propositio, confutatio [or refutatio], confirmatio and conclusio.”

The first prelude of the *well-tempered Clavier* begins with the musical symbol of the Trinity and defends the harmonic world order against all possible attacks: even the wildest attempts at disproving this order can be beaten off – that is the claim. And here is the proof:

Introduction (*Exordium*): A cadence in C Major, the foundation of the musical cosmos.

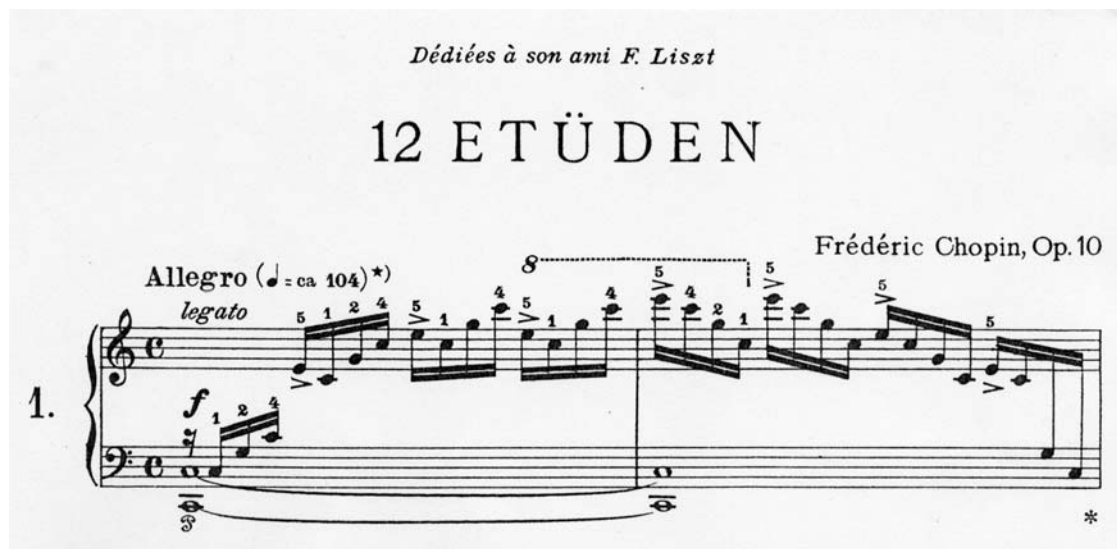
Narrative (*Narratio*): From here the most closely related key, G major, is easy to reach.

Proposition (*Propositio*): one can roam at liberty through *all* the keys without the risk of going astray.

But during this progression the composition lands at F-sharp minor, the triad is transformed first into a diminished seventh chord. Refutation (*Confutatio*!), the harmonic triad has become a dissonant sequence of three tones – but – all we need is a half-tone step and we are at the Confirmation (*Confirmatio*), which is built up on a pedal note, a sustained base tone, the dominant tone G. The return to the tonic C is guaranteed and this allows all manner of dissonant detours – a movement which, paradoxically, reinforces the expectation that one will return safe and sound. The fundamental tone, C, is in fact only reached in the conclusion, the *Conclusio*, and is then reconfirmed once again by a cadence.

¹² Nicklaus, 22

The *Etude in C Major* follows exactly this progression of the overtone resonances, bringing, in a manner of speaking, the Pythagorean celestial harmonies to the piano. Compared with Bach's triad, the resulting *triad of Chopin* is characterized by its broad extension over $2\frac{1}{2}$ octaves, with the third in the third octave above the fundamental tone – precisely where it is as an overtone in the harmonic spectrum. I will call this broadly extended chord *Chopin's triad*. In the *C major Etude* it is arranged in a cascading manner, as a broken triad, exactly as in Bach's *Prelude* and in *moto-perpetuo* manner as well.



Chopin's triad is extensive not only in terms of sound but in an extremely physical sense. This makes the *moto-perpetuo* figure into a first-class pianistic minefield, and not only for someone with small hands, as Chopin had. The music critic Ludwig Rellstab, said the following after the appearance of Chopin's *Etudes*: "If you have dislocated fingers, perhaps you can straighten them out again here; otherwise, beware of these Etudes if there is no surgeon around."¹⁶ Indeed, Chopin himself is said to have listened with envy when Franz Liszt played his own etude for him.

Bach's triad is a theological symbol based on the metaphysics of number, on the conscious analogies of Baroque music theorists with the Trinity; its sound is a reflection of the silent harmony of the spheres; Chopin's triad, on the other hand, is based on the

¹³ One can still find echoes of the old ideas in Romantic music philosophy: "Between the...mathematical tone relationships and the individual fibers of the human heart an inexplicable sympathy has been revealed so that all melodies are based on a single, logically necessary mathematical law (even when they have created the most heterogeneous, often the most astonishing, feelings in me)" we can read in Wilhelm Heinrich Wackenroder. "But from what magical potion does the fragrance of this glowing ghostly apparition arise? I look – and I find nothing but a miserable tissue of number proportions, represented concretely on a piece of worked wood, on frames with catgut strings and brass wires. That is almost more astonishing and I would like to think that the invisible harp of God resonates together with our tones, lending celestial power to the human tissue of numbers." *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*. Wackenroder, Schriften, 323.

¹⁴ So the title of J.E. Behrendt's bestseller.

¹⁵ Dahlhaus, *Geschichte der Musiktheorie*, Vol. 10, p. 64n.

¹⁶ Hildebrandt, 140

laws of overtone resonance, on the ringing progression of the partial tones, which is what gives it its enormous brilliance. “The *Etude in C Major* shows that the composer wanted to begin the exposition of his...technical system by presenting basic principles” Huneker (125) wrote. I would add: not only the basic technical principles but those of sound as well. It is not possible at all to understand the logic of these sounds by means of the functional relationships taught in traditional music theory, the tension relationships of tonic, subdominant and dominant. From the perspective of their harmonic function the opening chords of the first Scherzo, published in 1831, which marked Chopin’s transition from his original virtuoso brilliance to a completely new piano style, are banal (a subdominant and a dominant chord). The tension they create comes solely from their position at sound registers that lie far apart from each other, from the – as Rellstab¹⁷ called it – “unnatural position” of the chords on the piano.

This extended texture of the chords makes possible new dissonant constellations. In the nocturne-like *Prélude in F-sharp Major* dissonant sound mixtures confront each other from the very outset.



The *Prélude in F-sharp Major* begins with the Chopin triad, it is derived from the Chopin triad in the *Etude in C Major*. Other tones of the F sharp major scale are then woven into this F-sharp major triad: Chopin’s harmonic strategy has as its goal something that can be called the “coloration” of sounds. Here we have the example of a *colored consonance*. The brilliance of Chopin’s triad is so intense that other hues – which on their own would be sharply dissonant – can be woven into this tone without making the F-sharp major triad unrecognizable. This is true of the dominant, as well, which also resonates as the *Chopin dominant* – that is, extended over three octaves, while it is given, in addition, a dissonant coloration.

So, the *F-sharp Major Prélude* oscillates between two dissonant sounds, the dissonantly colored tonic and the dissonantly colored dominant. Nonetheless, despite the shift of the absolute sounds into the dissonant range, the tension differential between the tonic and the dominant (the harmonic dualism) is sustained, even if it is continuously “overcolored”, similar to when one adds the same terms to both sides of an inequality.

¹⁷ Zielinsky, 420

4. Berceuse

It is in the *Berceuse* that Chopin has presented us this sound coloration strategy in a methodical progression. This lullaby is founded on a *basso ostinato* figure which continuously oscillates between the tonic and the dominant. The tonic is the Chopin triad, this time in D-flat major, derivable from the first Chopin Axiom, the *Etude in C Major*.



Over this *basso ostinato*, which remains absolutely unchanged – and which, of course, is associated because of the title of the piece with the movements of a cradle – the first four-bar theme can be heard:



It unfolds in 15 variations which are continuously developed out of each other, in sound patterns which begin in the first variation with a diatonic coloratura (where only tones of the D flat major scale are used)



often giving way in the following variations to the extreme of a total chromaticization of the sound: in their ornaments all twelve tones of our tonal system are fused together.

The harmonic dualism – the oscillation between consonance and dissonance – is carried out so carefully at the outset that it remains effective in the background of these 12-tone arabesques, despite the fact that all the colors of the harmonic spectrum are integrated into both sides. From the perspective of functional harmony the *Berceuse* is completely static, the musical progression unfolds solely on the plane of coloration. As in an experiment one variable is held constant – the functional harmonics – so that the effect of changes in the other variable, the coloring can be perceived.

Huneker described the results of this experiment in sound as follows: “The bass rhythm never changes. Against this background, which has the uniformity of a dark gray sky, the composer has been able to invent a surprising, manifold firework whose individual flaming images glow or glimmer in matte colors, but which all retain a most exquisite subtlety of shape and contour. We see them all as modulations from Sèvres blue to Nile green, in the most misty and subtlest of gradations, which dissolve before our eyes....In a small segment of the chromatic spectrum Chopin has captured new, strangely dissonant colors.”¹⁸

The history of harmonic innovation in the 19th century, which finally led to the dissolution of tonality and the twelve-tone technique, can be described in one respect as the successive integration into the pure triads (fundamental, third, fifth) of the more remote overtones of the fundamental tone, beyond the third and the fifth. In this extension of the triad Chopin went directly to the extreme. In Chopin’s piano sound all tones are possible with every chord. With gentle irony Chopin veiled his most radical coloration experiment, worked out with the strictness of combinatorial mathematics, in the musical symbol of child-like innocence.¹⁹

¹⁸ Huneker, 223

¹⁹ Before Chopin there were no piano-berceuses but only berceuses for piano and voice, in accordance with the original meaning of the word *berceuse*, “lullaby”. After this Chopin nocturne “there was a flood of piano berceuses throughout Europe, from Gounod to Tchaikowsky.” Kusche, 33.

Chopin took his rhetoric of sound from the piano, not from some well-tempered keyboard instrument – not from the harpsichord of Bach’s day – but from this particular sounding body, the pianoforte or, for short, piano, which does not allow alone piano and forte but all nuances in between; he based his rhetoric of sound as well on the bell-like fading away of the sounds of the piano, which allows the successive fusing of ever new dissonant tones into an already sounding and, therefore, fading chord without its causing a grating sense of friction.

Chopin’s harmonic discourse remains tonal and tonically centered but his composing *with dissonances, through dissonances and in dissonances* as Robert Schumann noted in annoyance,²⁰ shifts the dualism of consonance and dissonance as a whole into dissonance. The identification of tonality with “pure triads” is dissolved by Chopin’s *dissonant coloraturas*, which create *these mysterious in-between tones* – as Gide formulated it – *into which he cast all the following generations of modern music.*²¹ “The way over Wagner to Skrjabin and Debussy, even to Messiaen, was already marked out.”²²

“I console myself with Bach,” the Chopin-obsessed virtuoso of Roberto Cotroneo’s 1995 novel *Presto con fuoco*, says. “I console myself with Bach, who is like a successfully solved mathematical problem and who gives one the feeling that life has meaning and that the universe responds to proven and guaranteed Baroque inventions. Bach’s God is a God who creates the universe, the stars and the worlds, and once everything is finished he presents you with a guarantee certificate in case something happens not to function properly.”²³

And what can we find in detail on Bach’s guarantee certificate? I will go into this question after a short pause.

5. Chopin’s harmonic strategy II: The relativization of harmonic dualism



The first guarantee offered us by Bach is the *unshakeability of the harmonic dualism*: There is not only a clear separation between consonance and dissonance, it is also quite clear which tones lie on which side of the dual realm. Harmonic space is structured dually, divided up into regions of consonance and dissonance and this dualism has its point of reference in the pure triad.

²⁰ See Koch.
²¹ Gide, 35
²² Koch
²³ Cotroneo, 203

Bach's second guarantee is *continuity* of movement. A figuration or a *basso ostinato* – as, for example, in the second movement of the *Italian Concerto* – begins and we know: this movement will continue.



And we know it will continue in this manner, that through all the harmonic aberrations and confusions that arise it will reinforce the fundamental tone as a reference point for harmonic space. Bach's third guarantee is *confirmation of the fundamental tone* and of the triad built up on it. It is precisely this guarantee, however, that allows Bach's music to deviate from the fundamental tone over long stretches. These arcs of tension and the dissonant constellations contained in them are made possible by the guarantee of a return, their justification comes from the structure of Bach's polyphony: consistency of the voices, continuity of figuration and contrapuntal precision justify "sharp, often extremely unorthodox dissonances".²⁴ The dissonant constellations arise by the intersection of linear movements. This means that they are in principle point-like: the dissonant texture remains discrete, even when the points of dissonance are very close together. And with Bach they do lie very close together.²⁵ The license given him by the guarantee of a return and the legitimation by means of consistent polyphony lead in Bach's music to excessive, dissonant structures in which the return to the fundamental tone is postponed over and over again.

Chopin continues the Bach tradition of dissonant excessiveness, connecting up with the excess in Bach's compositions over the Bach *quod erat demonstrandum*,²⁶ But Chopin adds something to Bach's technique of dissonance: he not only has discrete points of dissonance but dissonant areas, something we have already encountered in the *Prélude in F-sharp Major* and in the *Berceuse*.

²⁴ Samson 108.

²⁵ The main part of the Scherzo in B Minor is based on this technique of point-like transitional dissonances. In slow motion one can recognize the texture of points of dissonance and consonance, which lend the music its harsh timbre. In later compositions Chopin does not simply continue to use this Bach technique of dissonance; he goes beyond individual points of dissonance to create dissonant spots or *regions*.

²⁶ Beethoven already did the same in his late works, starting in 1820. See Samson, 108.

With Chopin we have dissonantly colored sounds on both sides of the harmonic dualism. The result is that the dualism loses its quality as absolute reference point in the pure, uncolored, trinitarian triad. To use a physical analogy, we can say that Chopin abandons the Newtonian harmonic space, that his shifting of the harmonic dualism in the direction of dissonance opens a space of harmonic relativity. This space makes possible new harmonic progressions. Even if one is not familiar with the structure of the most-discussed chord of recent musical history one can hear that Tristan begins with a dissonance (an unusual one at that), which dissolves into another dissonance. But why does one hear this progression from dissonance to dissonance as something soothing? Because the first sound – which is the famous Tristan chord – is more strongly dissonant than the second sound, exactly as in Chopin's *F-sharp Major Prélude* or in the *Berceuse*.

Wagner placed the Tristan chord at the start of his opera, but it was not his discovery. In the harmonic climax in the middle of the *Prélude in A Minor*, at the point of the most extreme tonal confusion (bar 11), Chopin places this sound which consists precisely of the tones of the Tristan chord. I have no interest in hunting for "Tristanisms" in Chopin – which has been done enough anyway – but only to draw attention to the following: When, in 1920, the musicologist Ernst Kurth 1920 spoke of "Romantic harmonics and its crisis in Wagner's *Tristan*", he named the composer who carried the crisis to an extreme and made the public aware of it by means of monumental productions – but he doesn't name the composer who was the source of the crisis, who prized the dualism of consonance and dissonance loose from its metaphysical moorings without all the symphonic hordes and the pomp of opera, the composer who deprived the space of musical harmonics of its trinitarian, its theological point of fixity.

6. *The time structure of Bach's music*

The question so far has been: How did Chopin influence the sound dimension of musical discourse? The answer is: he undertook what one could call a spatial shift of harmonic dualism in the direction of dissonance. I come now to the question: How did Chopin deal with the time dimension in music?

Let us turn first in this regard to Bach once again. Which time structures do we find in Bach's music? Bach's music establishes two time structures on the basis of what I have called the spatial guarantee of the unshakeability of the metaphysically anchored triad harmonics: The first time structure is the continuous, uninterruptedly progressive movement, as is embodied in the *moto-perpetuo* figures and *basso ostinatos*; it corresponds to Bach's guarantee of continuity of movement. The second time structure corresponds to Bach's guarantee of the confirmation of the fundamental tone: it has a cyclic nature since it confirms and reinforces the starting point of the movement.

What kind of movement might that be, which progresses continually and, at the same time, holds firmly to a point of departure? It is in any case not one based on a belief in progress. As Michael Jäger wrote on the 250th anniversary of Bach's death: it is far

removed from *the experience of time in Beethoven's world*. When Bach's music moves onwards it doesn't progress.



Bach's figuration does not progress; there is, however, a latent voice in it. What is this voice telling us? Bach didn't bring it into the foreground; another composer did that, in a piece he called *Meditation on Bach's First Prelude*.

You are wondering no doubt why I am citing Gounod's treatment of the *first Prelude*, for which, even if it is sung by Erika Rojo with her wonderful soprano voice, one cannot suppress a certain feeling of aesthetic doubt: Gounod, by bringing Bach's implicit voice into the foreground, transforms an implicit polyphony into a simple dualism of melody and accompaniment (which makes up the kitschiness of his *Ave Maria*). Nonetheless, Gounod has only painted with a broad operatic brush what shimmers through in the first *Prelude*: the gesture of prayer.

It is not only in the cantatas and passions that "the archetype for Bach's music is in the conversation of the soul with God."²⁷ As Bach himself wrote in the margin of his Calov Bible: "In a rapt work of music God with his mercy is always present."²⁸ ["Bei einer andächtigen Musik ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart."] What is the time structure of prayer? Not progression, not time that moves onwards – in prayer, the temporal relates to the eternal. As Jäger puts it, in Bach's music "time is still inscribed in eternity. That is why it does not go beyond the moment, but repeats it, varies it, 'spins [it] out'."

7. Venetian Episode

And what concept of time do we find in Chopin's music? This question, finally, brings me to the last part of my presentation and to the piece that I actually wanted to present to you

²⁷ Falke, 175f., 178, 196

²⁸ Geck, 718.

and which I had in mind the whole time I was working on this talk. My situation is a bit like that of the obsessed virtuoso in Cotroneo's novel: Just as he cannot stop thinking about the last ballad and hopes to gain from the lost autograph decisive revelations about Chopin's passions, artistic and erotic, I cling to the *Barcarolle*, Chopin's final work for the piano, attempting by all means to learn from it how Chopin dealt with the time dimension in music.

True, the autograph of the *Barcarolle* was not lost, but one can hardly say that this makes it easier to understand. On the contrary, there is a striking discrepancy between the great respect shown for the work and the equally great lack of meaningful statements about it. "The brilliant *Barcarolle* is one of Chopin's masterpieces, both for its noble music and for its perfect formal structure", we can read, for example, in Burger's *Chopin-Chronik*. But instead of explaining to us this formal structure Burger quotes Liszt's pupil Carl Tausig: "What we have here...is a love scene in a secretive gondola...everything is two-voiced or two-souled."²⁹

Indeed, the title *Barcarolle* – Chopin uses the French term – evokes the songs of the Venetian gondoliers. While we are warned in Reclams *Guide to Music* – "Chopin is no common gondolier"³⁰ – we have to realize that Chopin sets up a kind of scenery, by his use of the swaying barcarolle rhythm and the enthusiastic melody", with the gondola swaying in the canals of Venice in the middle. Chopin, who always avoided any literary allusions, such as were characteristic for Schumann, Liszt, and the whole Romantic movement in music – Chopin, who would sooner have destroyed his music quill³¹ than ever placed a word such as "Reverie" at the head of one of his compositions – how is it possible that Chopin began to paint such a scene?

Let us attempt to describe the "formal structure" of the *Barcarolle*. It begins with an introduction ending with a dissonance that was often used by Chopin and which is called in the literature *Chopin's chord*.³²



²⁹ Burger, 272
³⁰ Samson 134
³¹ Kusche 95
³² Tomaszewski, 97

We expect its resolution in the Chopin triad in F-sharp major, but this triad doesn't come; instead, after a short pause the bass enters with a shift of the expected resolution into a basso ostinato, the barcarolle formula.



Two bars later, over the *basso ostinato*, begins what Maurice Ravel in 1910 in his *Impressions of the Barcarolle* called an “infinite melody” – a song line which is continually “eloquent” and which, as a result, can permit itself all manner of asymmetries, a type of melody Wagner is usually credited with having created.³³ Actually, the melody in this “Tristanesque nocturne”, as Alfred Cortot called the *Barcarolle*, is finite: at least it is interrupted in the middle of the piece. At this point the whole structure of the composition changes: the *basso ostinato* stops, the harmonies lose the stable ground that they have had up to this point, and the pulsating rhythm halts completely.

“It seems that the rudders have been drawn in”, Reclam’s *Guide to Music* whispers, “the boat is being driven slowly by the current.”³⁴ Who is it that dares to imagine what is happening now? Tausig: “Here...in C-sharp major, (...) now, comes the kiss and an embrace! That is obvious!”

Tausig is not the only one who crossed the border into kitsch resolutely. Nietzsche, who said in *Ecce Homo* that he would be willing to give all the rest of music for Chopin, goes into raptures “about the blissful moment that resounds in Chopin’s Barcarolle: On listening to it even the gods might desire to spend long summer evenings lying in a boat.”

After the interruption the infinite melody is spun out to the moment where a kind of implosion occurs. The expansive intensification collapses completely. Sequences of highly dissonant chords follow one after another, to dissolve finally in a sound arabesque, which finally dissolves in turn into the fundamental tone F-sharp major.

³³ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 165f.; Ravel gave his *Impressions of Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle* 1910 in *Le courrier Musical*. See Brunel, 159.

³⁴ Oehlmann, 280



We hear the swaying sixths from the beginning of the piece and now they end with the Chopin triad –



the sound, which we expected in the introduction and which was denied us, a triad which we have not heard once over the whole course of the piece. The curtain which at the outset had given us a view of the Venetian scene, closes – the gondola ride is over.

But the *Barcarolle* is not yet finished, although after this arrival no new stage scenery is presented. A short postlude begins, a presentiment of the delicate, soaring sounds that Debussy will write half a century later. Only then is the piece truly terminated, with octaves which, following upon the luxurious sounds we have just heard, sound strikingly clamorous and vacuous at once, a closing gesture which is clearly offered as an empty convention.

That is not the only form of quote in the *Barcarolle*. The carefully staged introduction and the following pause is nothing more than the musical counterpart of the introductory

sentences of a story: “I am going to tell you a story.” It opens a parenthesis, a kind of musical quote, in which the gondola scene can be spun out; in addition, this is interrupted in the middle and commented upon, which presents it, viewed as a whole, as *a story*, as a particular kind of musical discourse. Not from an ironical distance – on the contrary: it is elaborated with all the artfulness of Chopin’s sound artistry and spun out into the aesthetic future, by means of the technique of the “infinite melody”.

The Baroque *ostinato* technique is taken up in this story, but as a barcarolle-formula – that is, in a way that evokes a picture. The memory of the past, of Bach’s techniques of composition, is disrupted by the allusion to the present, by the poetizing manner of composition of the Romantic movement in music. On the other hand, the present is also disrupted by the past. The dissonant layers of chords at the long pedal point at the end, which project into the idyllic gondola scene, cutting into it, receive their license and their legitimation through Bach’s techniques of counterpoint, the coherence of voices and continuity of figuration.

The *Barcarolle* breaks into the present with the past and the past with the present. This breaking of different times into each other is something very different from the polymorphic quality of Schumann’s fantasy scenes and masked balls which he was writing at this time: with Schumann there is always the poet in the background, the poet who has spun it all out, and sometimes he comes forward and talks in his own right. The manifold quality of the narrative has its point of integration in the figure of the narrator.

As for the *Barcarolle*, it is held together neither by a narrator nor by the monochrony of the grand story. Neither the present nor the past form a clear point of reference for its musical discourse; it is polychronous, which is why one cannot actually talk of *one* musical discourse. Chopin presents us with the art of rowing through this polychronicity of musical ways of speaking. A philosopher of our day, a man who also is no common gondolier, Jean-Francois Lyotard, in describing postmodern thought (an expression he created) would call it *navigation in the archipelago of discourse*: when not only the great story of eternity but the theoretical dreams of progress have gone mute. In the same year, 1848, in which Marx proclaims the working-class to be the new gondolier of world history, Chopin is reflecting on navigation without a navigator.

During navigation one orients oneself by the heavens. We read over and over again that Bach and Mozart were Chopin’s guiding stars. Why Mozart? The response is tantalizingly close: Chopin learned the secrets of dissonance by the one, and the secrets of beauty by the other. The obsessed virtuoso in Cotroneo’s *Novel* goes a step further in his musico-theological reflections: “Mozart’s God,” he says, “does everything one expects of him, but at the end he doesn’t give you the key to the front door.” This means that from Mozart’s God Chopin learned to keep watch over the secret of his heartrendingly beautiful dissonances. And Chopin’s God? *He is absent*, the virtuoso says simply.

Chopin himself once described his theology using a metaphor for a sounding body: “Nous sommes l’oeuvre d’un luthier illustre, he wrote in a letter in 1848, ...qui n’est plus

là pour nous réparer.” – We are the work of an illustrious lute maker...who is no longer there to repair us.³⁵ The cosmic lute neither vibrates nor gives off sound. “Notre luthier est mort”: Our lute maker is dead, Chopin remarks laconically – instead he created on the piano his *demonic sound paradise*, as Gerhard Koch wrote on the occasion of the 150th anniversary of Chopin’s death in 1999. *Never an opera composed*, – I’m quoting the least stanza of Benn’s poem – *no symphony / only these tragic progressions / from artistic conviction / and with a small hand.*

Translated by Peter Germain

³⁵ La Correspondance de Chopin, vol. III, 364

Literatur

- Brunel, Pierre: *Aimer Chopin*. Paris 1999.
- Burger, Ernst: *Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. München 1990.
- Cotroneo, Roberto: *Die verlorene Partitur*. Frankfurt (M) 1997.
- Chopin, Frédéric: *Briefe*. Berlin 1983.
- Chopin, Frédéric: *Correspondance*. Paris 1981.
- Cortot, Alfred: *Cours d'Interpretation*. Genf 1979.
- Dammann, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber 1994.
- Dahlhaus, Carl: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik*. Darmstadt 1984.
- ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980.
- ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988.
- Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier*. Kassel 1998.
- Falke, Gustav-H.H.: *Johann Sebastian Bach. Philosophie der Musik*. Berlin 2001.
- Geck, Martin: *Bach – Leben und Werk*. Reinbek 2001.
- Gide, André: *Aufzeichnungen über Chopin*. Frankfurt/M 1987.
- Gołab, Maciej: *Chopins Harmonik*. Köln 1995.
- Hildebrandt, Dieter: *Pianoforte*. München 1988.
- Huneker, James: *Chopin, der Mensch, der Künstler*. München 1921.
- Jäger, Michael: „Matthäuspasion“. In: *Freitag*, 21. April 2000.
- Koch, Gerhard R.: „Höllisches Klangparadies“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.10.1999.
- Kusche, Ludwig: *Frédéric Chopin*. München 1960.

Nicklaus, Hans-Georg: *Die Maschine des Himmels. Zur Kosmologie und Ästhetik des Klangs*. München 1994.

Oehlmann, Werner: *Reclams Klaviermusikführer*, Band II. Stuttgart 1967.

Samson, Jim: *Reclams Musikführer. Frédéric Chopin*. Stuttgart 1991.

Schneider, Frank: *Welt, was frag' ich nach Dir? Politische Porträts großer Komponisten*. Leipzig 1988.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig 1974.

Tomaszewski, Mieczyslaw: *Frédéric Chopin und seine Zeit*. Laaber 1999.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: „Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik“. In: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin 1984.

Wiora, Walter: „Chopins Préludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier“. In: Zofia Lissa (Hg.): *The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin (1960)*. Warszawa 1963.

Zacher, Gerd: *Bach gegen seine Interpreten verteidigt*. (Musik-Konzepte 79/80; Hg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn). München 1993.

Zenck, Hermann: „J.S. Bachs Wohltemperiertes Klavier“. In: *J.S. Bach*, Hg. Walter Blankenburg. Darmstadt 1970.

Zielinski, Tadeusz A.: *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Bergisch Gladbach 1999.

Gerhard Herrgott, Flotowstrasse 3, 10555 Berlin

Tel.: 393 14 03

e-mail: gherrgott@gmail.com