

Copyright 1936
by Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

Unsterbliche Tonkunst

Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker

Herausgegeben unter Mitwirkung von

Dr. Paul Egert-Berlin; Prof. Dr. Hans Engel-Königsberg i. Pr.; Prof. Dr. K. G. Fellerer-Freiburg i. Br.; Dr. Julius Friedrich-Berlin; Dr. Hermann Killer-Berlin; Dozent Dr. Werner Korte-Münster; Dozent Dr. Helmuth Osthoff-Berlin; Prof. Dr. Erich Schenk-Rostock; Dr. Hermann Sirp-Lage u. a.

von

Dr. Herbert Gerigk

Potsdam
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion mbH.

Friedrich Chopin

Von

Dr. Paul Egert
Berlin

Mit 23 Abbildungen

Potsdam
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion mbH.

Meiner lieben Frau Herta

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA · NARODOWY · BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
1150
C/1/262



2. Friedrichs Vater Nikolaus Chopin
Ölgemälde von Mirosewski



1. Friedrichs Mutter Justina Chopin
geb. Krzyżanowska
Ölgemälde von Mirosewski



3. Friedrich Chopins Geburtshaus in Żelazowa Wola



4. Karikatur von der Hand des Knaben Friedrich Chopin
Warschau, Sammlung Maria Ciechomska (Bienental, Chopin)

Robert Schumanns und Franz Liszts Chopin-Bild.

Mit dem ihm eigentümlichen ergreifenden, schwärmerischen Tone poetischer Kritik widmete Robert Schumann seine erste schriftstellerische Arbeit Friedrich Chopin, seine letzte Johannes Brahms. Es ist ein wunderbares Walten des Kunstgenius, daß der große deutsche Romantiker, hingerissen von einer genialen Jugendkomposition des Polen und in prophetischer Schau alle Wechsel vorausahnend, die der reifere Chopin später einlösen sollte, den nur wenige Monate älteren polnischen Künstler der deutschen Musikwelt in einer Weise vorstellt, die seinem kritischen Kunstverstand alle Ehre macht. „Hut ab, ihr Herren! ein Genie!", so beginnt dies denkwürdige, mit „Ein Werk 2" überschriebene Dokument Schumanns aus dem Jahre 1831. Viele Einträge in sein Tagebuch beweisen, daß Schumann die Variationen über „Là ci darem la mano" op. 2 von Chopin im Jahre 1830 kennengelernt und mit viel Begeisterung oft gespielt hat. Die kühne und allzu frühe Behauptung, daß die Variationen „etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen", hat Schumann nicht zu bereuen brauchen; sie ist freilich nicht für die „Philister" geschrieben, und man darf bei diesen originellen und phantasievollen Improvisationen über das Mozartsche Thema und den geistvollen Verzierungen nicht wörtlich an Beethovens Variationskunst denken; denn das erstaunliche Werk des 17-jährigen Chopin ist stärker in seinen klaviertechnischen Feinheiten und Arabesken als in der rein musikalischen Substanz. Die Neuheit dieser klaviertechnischen Erfindung machte damals den tiefen Eindruck und

war der Garant einer ungewöhnlich begabten musikalischen Schöpferkraft, die Schumann zu dem Vergleich mit Beethoven und Schubert reizte, „wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen".

Damit spricht Schumann ein großes Wort gelassen aus. Es ist nur zu verstehen aus der Auffassung des Romantikers heraus, die das klangliche Auskosten eines Motivs in feinsten Schattierungen technischer Darstellungsmittel, also die glanzvolle Erscheinung — manchmal freilich ohne jede geistige musikalische Substanz — bevorzugt. Die Formung, Konstruktion und die tektonische Entfaltung muß daher notwendig auch unter dem Gesichtspunkt des Klanglichen an sich beurteilt werden, im besonderen Maße in Ansehung der Chopinschen Kunst; denn Chopin komponierte am Klavier und ging vom Hören, vom sensualistischen Klangreiz aus. Das Lob Schumanns, das er dem Variationswerk Chopins spendet, ist darnach nicht übertrieben und wirft ein bezeichnendes Licht auf die beiden Dioskuren der Klavierkomposition, welches wohl zu beachten ist.

Doch erschöpft sich Schumanns Lob nicht in der Anerkennung der Chopinschen Klangwunder. Über das Rondo op. 1 des 15-jährigen Chopin schreibt er am 11. Jan. 1832: „Chopins erstes Werk (ich glaube sicherlich, daß es das zehnte ist) ist in meinen Händen . . . Geist ist die Fülle darinnen und wenig Schwierigkeiten. Daß aber zwischen diesem und Opus 2 wenigstens zwei Jahre und zwanzig Werke liegen, behaupt' ich bescheiden". Später schreibt er, mit einem berechtigten Stolz auf die Instinktsicherheit seines künstlerischen Urteils: „Kann man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben? Und wie hat Chopin seine Prophezeiung wahrgemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen, wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer!"[1])

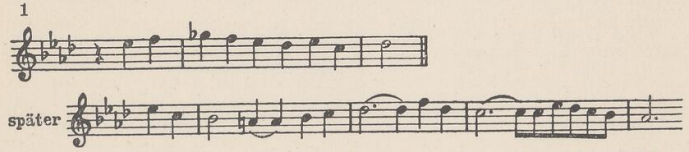
In einer Zeit der Stagnation und des epigonenhaften Dahinschlummerns der Musiker begrüßte Schumann vor allen Dingen die Originalität und Neuartigkeit der Chopinschen Tonschöpfungen. So ist ihm das g-moll-Notturno op. 15 Nr. 3 „die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit"[2]); und 1836 legt er seine Auffassung von der Persönlichkeit Chopins in einem Bekenntnis nieder, das der Bedeutsamkeit wegen teilweise zitiert werde: „Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies tun; er besitzt nur eine kleine Cohorte, aber sie gehört ihm ganz eigen bis auf den letzten Helden. — Seinen Unterricht hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert und Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andre sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit. — Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philistertum im Schlaf lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links, und die Philister wachten erbost auf und schrieen: ‚sehet die Frechen!' Andre aber im Rücken der Angreifenden: ‚Des herrlichen Mutes!'"

Das kann nicht als nüchterne Wirklichkeit genommen werden. Mit feinem Empfinden stellt Schumann zunächst fest, daß Chopins Stärke im kleinen Klavierstück, nicht im Schaffen großer (ausgedehnter) Orchestersinfonien beruht. „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten." Der Orchesterpart in Chopins beiden Konzerten, in den Mozart-Variationen, in der Fantasie über Polnische Weisen op. 13, im Krakowiak op. 14 und in der Polonaise op. 22, den sechs einzigen, in der Jugend geschriebenen Werken mit Orchester, beweist, daß Chopin im Orchesterschaffen nicht seine künstlerische Domäne erblickte. Ferner liegt in der phantastischen Mischung von Dichtung und Wahrheit bezüglich des „Unterrichts" Chopins der Gedanke, daß Schumann ihn zu den „Davidsbündlern" rechnet, zu den Gleichgesinnten aller Völker und Zeiten, zu den Streitern für die wahre Kunst, zu den „Begeisterten", den Jungen, den Kämpfern des Fortschritts und des Ideals gegenüber den Philistern, der kunstfeindlichen Oberflächlichkeit und Trägheit. Wagner widmet

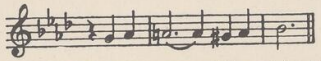
sich in den herrlichen „Meistersingern" ja auch diesem Problem; und auch Liszt kämpft leidenschaftlich für die Verteidigung des Palladiums gegen Reaktion und trägen Konservatismus. In diese Schar hehrer Genossen reiht Schumann also auch Chopin ein, und „Chopin war der Ersten einer auf dem Wall oben".

Unter den Persönlichkeiten, die Schumanns „Carnaval" op. 9 (aus den Jahren 1834/35) in knapper Charakteristik — in genialen „Momentphotographien" — an unsern Ohren vorüberziehen läßt, erscheint auch das Chopin-Bild mit kraftvoll-erregten, temperamentvollen und zugleich eleganten Zügen. 13 Takte nur (die wiederholt werden), und Schumann zaubert in einer der Chopinschen Stilistik angenäherten musikalischen Erfindung — die nicht im entferntesten etwa bloße Kopie der Chopinschen Tonsprache ist — das Porträt des Polen, wie er es sieht. Der Satz ist zweistimmig; die Harmonie ist eine farbenprächtige Erweiterung des sonst üblichen engen Kadenzgehäuses unter Verwendung des von Chopin so gerne und so erlesen eingeführten übermäßigen Quintsextakkordes; die Melodik schließlich ist ein wellenförmig auf- und abschreitendes Pendeln:

1



Im 12. Takt sehen wir die für Chopin so charakteristischen engstufigen Fortschreitungen:

2 

Wer mit Chopins Musik vertraut ist, wird feststellen können, daß mit diesem Nocturne-artigen Stückchen Schumanns eine Seite der Chopinschen Persönlichkeit erschöpfend dargestellt ist, die Seite nämlich, die sich den Dichtungen der Nocturnes und dem polnischen Lyrismus zuwendet. Ihr widmet Schumann manche Ausführungen. Etwa: „Durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen Dichter verdienen, und Chopin hat solche geschrieben"; oder „Die Notturnos (in c und fis moll op. 48)

reihen sich in ihrem melancholischen Charakter, ihrer graziösen Haltung Chopins früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu mancher Herzen sprechen"; oder „Der Walzer op. 42 ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art . . . Angeregt durch Dichtungen von Mickiewicz . . . Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf;" oder „Der poetische Duft (der As-dur-Ballade) läßt sich weiter nicht zergliedern".

Hierin drückt sich klar Schumanns Meinung aus, daß Chopin insbesondere Herzensergießungen in einem Teil seiner Musik kundgibt. Noch oft sollte diese schwärmerische Auffassung von romantischen Lippen wiederholt werden, sooft, daß sich für diejenigen, die nur Chopins Nocturnes kennen, das Trugbild vom übersensiblen und süßlichen Salonkomponisten Chopin aufdrängte.

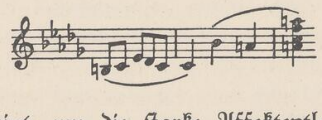
Aber der starken Männlichkeit eines Robert Schumann wie Chopins genügte nicht der Ausdruck persönlicher Empfindung. Als Künstler wollen sie ihre privaten Empfindungen zum Typus des Seelengehalts ihrer Völker steigern. Aus diesem Gedanken heraus schreibt Schumann: „Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse tat das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Hauptweltstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen. In dieser seiner Herkunft, im Schicksal seines Landes ruht so die Erklärung seiner Vorzüge wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Glut und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Exzentrizität, ja von Haß und Wildheit!"

An diesen vor hundert Jahren geschriebenen Gedanken können wir heute manches richtigstellen. Schumanns Musikauffassung steht im Zeichen deutschen Gemütsempfindens, deutscher Romantik und eines von der Wiener Klassik herzuleitenden idealistischen Geistes. Illusion und Jean Paulsche Ironie, aus der Poetennatur heraus begründet, mischen sich bei Schumann eigentümlich mit kritischem Mut und strenger Wahrheitsliebe. Starke innere Beteiligung und selbstschöpferische Phantasie aber lassen manche ihm wesensfremde Erscheinungen als unangemessen nicht gelten, und er spricht von „Fehlern". Des weiteren legt er solchen musikalischen Kundgebungen seelische Inhalte bei, wie „kranke Exzentrizität" und „Haß". Daß die musikalische Substanz des mit solchen psychodramatischen Inhaltsangaben beschriebenen Stückes eindeutig gekennzeichnet ist, wird man nicht zugeben können. Von den Praeludien op. 28 von Chopin schreibt er u. a.: „Auch Krankes, Abstoßendes enthält das Heft". Bedenken wir, daß Chopin im allgemeinen doch rein musikalische Probleme löst, so erkennen wir, daß seelische, bildliche oder sonst poetische Aufnahme dieser Musik nicht ganz gerecht werden kann; denn das Hineindenken von seelischen, programmatischen oder ganz bestimmten anderen Lebensaffekten trübt den klaren Blick für die wahre musikalische Schönheit.

Chopin wie Schumann sind nicht Einzelwesen, sondern Glieder in der Kette des Ablaufs, in den Strömungen des Weltgeschehens. Schumann kommt von Beethoven und Schubert her und blickt auf eine stattliche Reihe seßhafter Ahnen in Thüringens Landwirtschaft zurück. Chopin dagegen kommt — nach Schumanns Worten — „wie aus einer unbekannten Welt", nämlich aus Polen und — wie die Untersuchung noch zeigen wird — aus der polnischen Volksmusik her. Wenn nun Schumann an Chopins Werke und Persönlichkeit mit dem Maßstabe seiner eigenen musikalischen Vorstellung herangeht, so mußte manches verborgen bleiben, manches unklar und unverstanden wirken. Mit hohem dichterischen Schwung wahrt er der Freiheit eigener Phantasie ihr volles Recht; er ergeht sich in Visionen, Gleichnissen und findet wunderbar treffenden Ausdruck für seine Stimmung. Programmerklärungen lehnt er ab, „solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges". Aber er bemerkt dann sehr richtig: „Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig." Das sollte sich (freilich in ganz anderem Sinne) in der Folgezeit deutlich erweisen: Weil Schumann unwillkürlich alles von seinem ganz persönlichen Standpunkt aus behandelt und nicht „objektiv" sein kann; weil ferner ihm Musik Ausdruck von Seelenzuständen bedeutet wie auch die Poesie: so ergab sich ein von Schumann vorgezeichnetes Bild Chopins, welches seiner Phantasie entsprach, aber das von Nacheiferern und von schwärmerischen Naturen zu einer gänzlich schiefen Bewertung der Chopinschen Persönlichkeit gemacht wurde. Träumerische Dichter-Pianisten und Konservatoristen versäumten nicht, die Musik Chopins als locus classicus für ihre Eingebungen und privaten Gefühlsballungen zu erküren und auch ihrerseits das Chopin-Bild zu verfälschen. Es bedarf kaum der Feststellung, daß — ob sie auch ungewollt die Ansicht von einem hysterischen, schwächlichen und eleganten Salonkomponisten Chopin in der Phantasie kleiner Geister heraufbeschwören halfen — der Wert der Aussprüche Schumanns nicht in Frage gestellt ist, wenn sie „objektiv" mal nicht stimmen; denn Schumanns Gedanken sind Selbstbekenntnisse, und sie sind auch da von Bedeutung — ja, sogar interessanter für den, der sie richtig zu lesen vermag, — wo der Meister als Kind seiner Zeit anders urteilen muß als wir.

Wohl ist Chopin ein Tondichter, aber ein „sachlicher", d. h. einer, der von den Noten und Klängen ausgeht, im eigentlichen Wortsinne „improvisiert" und das höchst fertige Musikstück zum Kunstwerk vollendet, indem in manchmal einfache, manchmal komplizierte Kombinationen unmerklich der Geist eines allgemeinen Menschentums einzufließen scheint; die Pflege eines vielgestaltigen Ausdrucks ist unverkennbar und beweist die Richtigkeit dieser Aussage. „Unsachlich" ist aber der Tondichter, der wie ein Dichter von einer seelischen oder poetischen Erregung ausgeht und dann die Noten sucht, um jene auszudrücken. Das Streben der zweiten Art ist auf Chopin nicht anzuwenden; er ist nicht ein Illustrator, und Vorsicht ist geboten bei den Worten Schumanns: „Angeregt durch Dichtungen von Mickiewicz". Das heißt nicht,

daß Chopin versucht hätte, den Stoff dieser Dichtungen musikalisch darzustellen; es heißt auch nicht, daß Chopin den Eindruck dieser Wortschöpfungen hätte darstellen wollen; sondern wie diese Sprache der Dichtungen den Rahmen der herkömmlichen polnischen Literatur kühn erweiterte und neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden hatte, so übte sie auf Chopins Schaffen den starken Anreiz aus, der Klaviermusik neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen; ein wesentliches Verdienst Chopins liegt darin, polnischen Tänzen wahres Leben eingehaucht zu haben, dem romantischen Klavierstück technisch die Richtung gewiesen und unvergängliche Ewigkeitswerte in die Weltkultur getragen zu haben. Nicht aus raffinierter Sucht eines l'art pour l'art-Standpunktes heraus, sondern aus einer schicksalhaften Notwendigkeit und aus künstlerischem Bewußtsein heraus schafft er aus der bodenständigen Kultur seiner Heimat. Zartheit und Innigkeit ist nicht Schwäche, sie ruht auf dem sicheren Grunde gesunder Kraft. „Schwärmerei" und „Grazie" schreibt Schumann von Chopins Werken und versteht das ohne den heutigen muffigen Beigeschmack des Überspannten und Gezierten; sondern er bezeichnet damit die wie mit Pastell gezeichneten feineren Stimmungen eines Mannes, der auch „Geistesgegenwart, Glut und Adel" hat. Man möchte in diesem Zusammenhang unwillkürlich an den Mittelteil des b-moll-Scherzos denken, der in A-dur mit einem — wenn man so sagen darf — warmen und sanft wiegenden Ausdruck beginnt und allmählich sich steigernd zu einem mächtigen glutvollen Höhenzug gelangt, von dem herabführend die vierzehnmalige Wiederholung des Motivs:



nicht zuviel erscheint, um die starke Affektentladung zum Abklingen zu bringen. Man braucht aber nicht unbedingt an affektive Erlebnisse zu denken; die künstlerische Gestaltung an sich interessiert viel mehr und offenbart viel mehr Schönheiten. Wer die Musik nur durch das Medium von seelischen Erlebnissen erfaßt, steht vor manchen Rätseln, wenn er sich wesensfremden

Gebilden gegenüber sieht; Schumann spricht dann von „Wunderlichkeit", „kranker Exzentrizität", „Haß und Wildheit". Das ist Schumanns persönliche Ansicht, die keinen allgemeinen Anspruch auf Wahrheit hat. Wie verhängnisvoll sich aber die Wogen des Irrtums ausbreiten können, ersieht man aus dem unrühmlichen Schicksal der b-moll-Sonate von Chopin, eines der stärksten Werke Chopins, welches durch falsches Zitieren des Schumannschen Urteils kaum in seiner wahren Bedeutung richtig eingeschätzt worden ist.

Schumann, der Meister, erkennt die Berechtigung Chopins an, die Form des Herkömmlichen aus innerer Notwendigkeit zu zerbrechen; dieser revolutionären Schöpferfreiheit stellt er dann gerne den Konservatismus der Mittelmäßigkeit gegenüber. So bei den bekannten Quintenparallelen der Mazurka op. 30 Nr. 4 (gegen den Schluß), „über die die deutschen Kantoren die Hände über die Köpfe zusammenschlagen werden". Das bedeutet keine Ablehnung, keinen Tadel; hier liegt Freude über die gelungene Erweiterung des bisherigen Dogmas durch die Hand eines Meisters zugrunde. In dem gleichen Sinne spricht er über Chopins b-moll-Sonate: „Man nehme z. B. an, irgend ein Cantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neuestes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der guten alten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstil und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet sich im Cantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt und spielt und für sich denkt: ‚Der Mann hatte doch so Unrecht nicht'." Das ist ein treffliches Beispiel Schumannscher Kritik, mit der er humorvoll die Neuartigkeit des Chopinschen Sonatenstils anzeigt. Aber er sagt auch: „Daß Chopin es „Sonate"

nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte ...“ Der Trauermarsch hat für ihn „manches Abstoßendes“; „an seiner Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale“ erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik.“ Wir im Gegenteil erblicken vielmehr eine wunderbar geschlossene Einheit in diesen vier Sätzen, von denen das zuerst komponierte Stück, der Trauermarsch, die Keimzelle für die Bewegungsrichtung der beiden ersten Sätze ist, woran sich als Abschluß ein bisher in der Musikliteratur unerhörtes Nachspiel in leidenschaftslosen, undramatischen und ganz ohne psychologische Inhalte verlaufenden Tonfiguren, und zwar in Oberek-Wellen, schließt. Das Geheimnis solcher Erscheinungen mußte Schumann, der ja die polnische Volksmusik nicht kannte, rätselvoll bleiben. Hier erkennt man die Kluft, die sich zwischen dem Meister deutscher Romantik und Chopin aus Gründen der Rasse, Nationalität und bodenständigen Herkunft auftut.

Neben Schumanns Äußerungen über Chopin galt lange Zeit auch das Chopin-Bild von Franz Liszt als Grundlage zur Erfassung der Chopinschen Persönlichkeit. Mit seiner Abhandlung „Frédéric Chopin“, welche 1852 in Paris bei Escudier erschien, ist Liszt der erste Biograph Chopins. Liszt fühlt sich berufen, sein tiefes Verstehen der Chopinschen Genialität zu bekennen und in hingebungsvoller Begeisterung aus künstlerischer Erwägung heraus ein umfassendes Gesamtbild der Persönlichkeit und künstlerischen Großtat Chopins zu zeichnen. Er war auch in Wahrheit mehr als andere dazu berufen, aus Gründen, wie er selbst sagt, „langjähriger Freundschaft und der besonderen Bewunderung, die er ihm seit seinem Erscheinen in der musikalischen Welt entgegengebracht; ferner, Künstler wie er, war er ein häufiger und bevorzugter Interpret seiner Schöpfungen; hörte ferner öfter als andere die Prinzipien seiner Methode aus seinem Munde und hat sich mit Chopins Ansichten über die Kunst und seinen in ihr verlebendigten Empfindungen durch Assimilation — „zwischen Schriftsteller und Übersetzer“ — gewissermaßen identifiziert.“

Um seine Studie über Chopin auf sicherer Grundlage errichten zu können, sandte Liszt am 14. November 1849 aus Pilsen einen Fragebogen mit Begleitschreiben an Chopins ältere Schwester, Frau Jędrzejewicz. „Meine langjährige Freundschaft mit Ihrem Bruder, die aufrichtige und tiefe Verehrung, die ich für ihn als eine der edelsten Berühmtheiten (wörtlich: à une des gloires les plus nobles) unserer Kunst hege, veranlaßt mich zu der Aufgabe, einige Seiten zu Ehren seines Gedächtnisses zu veröffentlichen.“ Die zwölf Fragen sollten dem Werk in biographischer Hinsicht die „wünschenswerte Sorgfalt“ verleihen.[3]) Luise Jędrzejewicz beantwortete die Fragen 3 bis 12 nur kurz, die beiden ersten, nach Geburtstag und Elternhaus Friedrichs, gar nicht.

Das Buch enthält zunächst biographische Irrtümer. So irrte Liszt z. B. darin, daß der Fürst Anton Radziwill den „ziemlich beschränkten Verhältnissen der Familie Chopins zu Hilfe kam und diesem (nämlich Friedrich) den unschätzbaren Segen einer guten, nach keiner Richtung hin vernachlässigten Erziehung verliehen habe.“[4]) Der Fürst hat natürlich Friedrichs Erziehung nicht durch geldliche Zuwendungen unterstützt. Wenn Luise bezüglich dieser Stelle an Jane Stirling schrieb, es würde wohl niemand glauben, daß ein so wohlsituierter Mann wie Vater Nikolaus je bei anderen um Hilfe habe nachsuchen mögen[5]), so wissen wir heute, daß Vater Chopin am 13. April 1829 ein Bittgesuch an das Kultus- und Unterrichtsministerium gerichtet hat und hierin um einen Reisezuschuß an Friedrich für Studien im Auslande bat.[6]) Dieses Gesuch wurde allerdings vom Verwaltungsrat abgelehnt trotz eifriger Unterstützung des zuständigen Ministers St. Grabowski.

In krassem Widerspruch zu den uns heute bekannten Dokumenten stehen ferner folgende Ausführungen Liszts: „Keine frühzeitige Befähigung, kein Vorzeichen einer auffallenden Entfaltung stellte in Chopins frühster Jugend eine künftige Überlegenheit der Seele, des Geistes oder des Talentes in Aussicht. Sah man dies duldende und lächelnde, immer geduldige und heitere Wesen, so wußte man es ihm dermaßen Dank, daß es nie übellaunig noch eigensinnig ward, daß man sich wohl damit begnügte, diese seine Vorzüge zu lieben, ohne darnach zu fragen,

ob es sein Herz auch ohne Rückhalt öffne und das Geheimnis aller seiner Gedanken offenbare."[7]). Erstaunliche Frühreife wurde dem siebenjährigen Chopin vielmehr auf Grund seiner ersten Komposition in einem ihm gewidmeten Artikel vom Januar 1818 in „Pamiętnik Warszawski" öffentlich bescheinigt. Und Luise beantwortete doch die dritte Frage Liszts, die sich auf die ersten musikalischen Regungen Chopins beziehen, in diesem Sinne: „Seine ersten Klavierstudien haben bereits außerordentliche musikalische Anlagen offenbart. Wie er sich den Grundsätzen der Harmonie erstmalig gegenüber sah, hätte man meinen können, daß er sich eher einer vergessenen Kenntnis erinnert habe als daß er sie zum ersten Male habe lernen müssen. Vielleicht habe seine zarte Körperkonstitution ihm weniger Müdigkeit bei der Improvisation verursacht als bei der schriftlichen Aufzeichnung von Kompositionen . . ." Doch Luises eigenartige Begründung der Chopin angeborenen Fähigkeit zum Improvisieren wird keineswegs als „ewige Wahrheit" gelten können; denn gerade sie bildet ein charakteristisches Merkmal seiner Kunst, Improvisation gibt seinen Kompositionen durchaus einen Gehalt immanenter Notwendigkeit. Und gar als „duldendes und lächelndes, immer geduldiges und heiteres Wesen" blickt uns der fröhliche, witzige und zu manchem harmlosen Schabernack aufgelegte Knabe Chopin auch nicht an; entgegen der Lisztschen Auffassung finden wir in Chopins Jugendbriefen oft die Versicherung, daß er gesund sei („die Gesundheit betreut mich wie ein wohldressierter Hund"[8]); auch dies „Lamms-Schafs-Wohlwollen" (wie Nietzsche sagen würde) ist eine reine Erfindung von Liszt und paßt nicht zum innersten Wesen des Künstlers, der als einer der hehrsten Freiheitskämpfer Polens anzusehen ist. Falsch ist in diesem Zusammenhange auch folgende Stelle bei Liszt: „Da die zarte und schwächliche Organisation Chopins ihm nicht den energischen Ausdruck seiner Leidenschaft gestattete, gab er seinen Freunden nur das preis, was von Sanftmut und Wohlwollen in ihm war . . ." Er selbst soll gesagt haben: ‚Denn ob er auch vorübergehend heiter erscheine, er sei doch nie von einem Gefühl befreit, das gewissermaßen den Grund seines Empfindens bilde und für welches er nur in seiner eigenen Sprache Ausdruck finde, da keine andere

ein analoges Wort besitze für das polnische: ‚Żal.' In Wahrheit (fährt Liszt fort), dies Żal färbt alle Arbeiten Chopins mit einem bald milden, bald glühenden Widerschein. Es spricht selbst aus seinen süßesten Träumereien." Es ist verwunderlich, daß Liszt das schreiben konnte, der doch Chopins Werke wie kaum einer kannte und den zündenden Triumphgesang der A-dur-Polonaise vor allem sooft spielte! Was er von Chopins Kompositionen hielt, schrieb er 1838 an Schumann: „Um es frei und klar herauszusagen: es sind durchaus nur die Kompositionen von Chopin und die Ihrigen, die mich mächtig interessieren. Der Rest ist der Ehre, genannt zu werden, nicht wert . . . mit verschwindenden Ausnahmen wenigstens." Das bedeutet die höchste Achtung vor den Klavierschöpfungen Chopins. Am 2. Mai 1841 erklärt Liszt in einem Artikel in der „Gazette Musicale": „Wie bei Mickiewicz, dem anderen großen polnischen Dichter, Chopins Landsmann und Freund, diktierte die Muse des Vaterlandes ihm die Gesänge, und die Klagen Polens verliehen ihm Töne einer unsagbar geheimnisvollen Poesie, die für alle, welche sie gefühlt hatten, nichts mit irgend etwas Vergleichbares hatte."

Die Urteile über Liszts Chopin-Biographie waren verschieden. Lenz, der die großen Meister persönlich kannte, nennt das Buch „genial". „Frédéric Chopin par Franz Liszt heißt es — ein sprechender Titel".[9]) Einen „kritiklosen Panegyrikus" nennt die Zeitung „Berliner Neueste Nachrichten" Liszts Monographie.[10]) Betrüblich ist, was die Chopin-Schülerin Jane Stirling in ihrem unverhohlenen Haß gegen Liszts Buch an Chopins Schwester Luise schreibt: Die Lektüre dieses Buches werde wenig Freude und viel Pein machen (Mai 1851); „ein fähiger Kritiker hat mir gesagt — um sich des ordinären Sprichworts zu bedienen: ‚er hat auf den Teller gespuckt, um anderen die Eßlust zu nehmen' — er hat geschrieben, damit nicht ein anderer schreibt" (4. März 1852); man erzählt, daß Liszt dies Buch geschrieben habe zu dem Zweck, der George Sand zu gefallen, aber er hat weit gefehlt, denn Mme. Sand ist sehr unzufrieden; sie hätte Grzymała ermuntert, eine Gegenschrift über Chopin zu veranstalten, aber dies und das ließe viel zu wünschen übrig usw. (1. Januar 1853).[11])
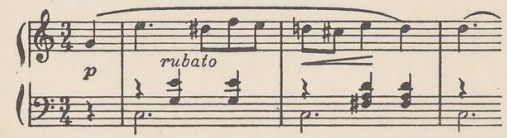
Allein, über diese Tagesmeinungen einzelner hinaus ist die edle Absicht Liszts, ein Bild Chopins zu geben, welches eben *sein* Bild wurde, unbestreitbar. Seine stark charakteristische Persönlichkeit mußte notwendig manches so zeichnen, wie es nur dieser große Künstler sah. Manches aus der Zeit heraus Gesehene deckt sich mit Schumanns Auffassung, anderes hingegen birgt Irrtümer in sich, die eine Gefahrenquelle für einen beträchtlichen Teil des Schrifttums über Chopin in der Folgezeit wurden. Zunächst sind es zwei Stellen, die entschieden einer Klärung bedürfen.

Liszt schreibt: „Chopin zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er „tempo rubato" benannte, ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt."[12])

Falsch ist in diesem zitierten Satz, daß Chopin der Erfinder des „Tempo rubato" sei und daß darunter ein regellos unterbrochenes Zeitmaß verstanden werde. „Tempo rubato" ist vielmehr eine Ende des 17. Jahrhunderts bereits bekannte Eigentümlichkeit des Gesangsvortrages. Wie L. Kamieński[13]) nachweist, behandelt Pierfrancesco Tosi 1723 den Begriff „Tempo rubato" in seinem Gesangs-Lehrbuch, und der Sänger Pistocchi (1659—1726) kann der Urheber dieser zur „großen Mode" sich auswirkenden Vortragsmanier gewesen sein. Darnach ist „Tempo rubato" eine rhythmische Veränderung der Singstimme, so zwar, daß dem „Raub" ein „Gewinnen" von Zeit gegenübersteht. Ausdrücklich heißt es, daß das Tempo als Zeitmaß des Stückes völlig unberührt davon bleibt. Diese rhythmische Ausdrucksfreiheit in der Melodiestimme — deren erste Note bei gefordertem „Tempo rubato" etwas verkürzt und das ihr „Abgenommene" einer späteren Note zugelegt wird — hat zur Folge eine Erhöhung des Tempobewußtseins. Auch Mozart kennt und übt diese Vortragsweise. Er schreibt seinem Vater: „Daß ich immer accurat im tact bleybe, über das wundern sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke hand nicht darum weiß,

INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

können sie garnicht begreifen, bey ihnen giebt die linke hand nach."[14]) Im gleichen Sinne wie Tosi und Mozart versteht Chopin das „tempo rubato", welches weder ein „geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß" ist, noch „geschmeidig, abgerissen und zugleich schmachtend" wirkt. Ganz im Gegenteil wird das Zeitmaß durch die Bezeichnung „tempo rubato" nicht verändert durch Verlangsamung oder Beschleunigung; denn für diese Art des Vortrages kennt Chopin eine Reihe genauer Bezeichnungen; wie er sie in feinster Abstufung etwa am Schluß der b-moll-Mazurka op. 24 Nr. 4 anwendet: „riten. — calando — mancando — sempre rallent. — smorzando". Ein „rubato" bezieht sich vielmehr *nur* auf die Melodie, deren Gestaltsqualitäten nach der in ihr begründeten Willensrichtung durch leichtes Nachgeben mehr hervorgehoben werden; oder, um es grob und ungenau zu sagen, die Melodie geht der Begleitung zeitlich etwas voraus oder nach, doch nicht so stark, daß eine Verzerrung entstünde. Als Beispiel hierzu möge der Anfang der E-dur-Mazurka op. 67 Nr. 3 betrachtet werden:



Man könnte dies „rubato" etwa so zum Ausdruck bringen: Die beiden ersten Melodienoten „g" und „e" streng im Takt; bei ganz geringer Dehnung der punktierten Viertelnote käme das „dis" etwas nach der Zählzeit „zwei und", das „f" genau soviel etwas nach Zählzeit „drei", ebenso „e"; das „d" des zweiten Taktes würde etwas nach Zählzeit „eins" anzuschlagen sein. Dem folgenden „cis" könnte nun ebenso viel vom Achtelwert „geraubt" werden, wie der punktierten Viertelnote des ersten Taktes zugefügt wurde, so daß die Viertelnote „e" pünktlich mit dem Begleitakkord auf Zählzeit „zwei" im zweiten Takt zusammenfiele. Feinster Geschmack und souveräne Technik allein vermögen das richtig auszuführen, ohne daß der Eindruck einer Manier entsteht. Aus dem falsch verstandenen „rubato" aber hat sich die Vorstellung einer kranken, dekadenten und sentimentalen Musik

Chopins ergeben, während in Wahrheit damit eine kräftigere Affektdarstellung auf Grund rhythmischer Selbstbeherrschung gefordert ist.[15])

Die weit verbreitete Ansicht, daß Chopins Musik programmatischen Charakters sei, ist auch auf Liszts Studie zurückzuführen, dessen Verfasser oft dies Thema mit emphatischer Virtuosität und zweckdienlicher Einseitigkeit behandelt hat. Nach einem Hinweis auf den französischen Schriftsteller Charles Nodier, dessen Werke man oftmals auf Chopins Schreibtisch habe liegen sehen, bemerkt Liszt: „In der Mehrzahl seiner Walzer, Balladen, Scherzos ruht die Erinnerung an irgend welches flüchtige Gedicht festgebannt, zu der ihn eine dieser flüchtigen Erscheinungen begeisterte."[16]) Die Mehrzahl der Chopin-Schriftsteller glaubte aus dieser und ähnlichen Stellen die Proklamierung Chopinscher Musik zur Programmusik ersehen zu können und fühlte sich zu mehr oder minder phantasievollen hermeneutischen Deutungsversuchen angeregt. Auf dieser Linie lag auch die Kunst- und Humorlosigkeit einiger Verleger, die sich nicht scheuten, Chopinsche Werke mit programmatischen Überschriften zu versehen, z. B. Rondo op. 1 „Adieux à Varsovie"; Polonaise für Klavier und Violoncello op. 3 „La Gaieté"; Rondo à la Mazur op. 5 „La Polonia"; Nocturnes op. 9 „Murmures de la Seine"; Nocturnes op. 15 „Les Zéphires"; Bolero op. 19 „Souvenir d'Andalousie"; Scherzo op. 20 „Le Banquet Infernal" usw.[17]) .

Ohne Zweifel sind Chopins Balladen unter dem Einfluß romantischer Dichtungen entstanden. Der junge Chopin stand ja in regem Verkehr mit der literarischen Elite Warschaus. In den neuen Wortschöpfungen namentlich von Mickiewicz fand der junge Komponist einen mächtigen Anreiz, dem musikalischen Ausdruck neue Aussichten zu erschließen. Schumann gesteht er, daß die Poesien von Mickiewicz ihn zur Komposition von Balladen bestimmt hätten. Ob nun die g-moll-Ballade unter dem Einfluß des „Konrad Wallenrod" von Mickiewicz entstand, die in F-dur von desselben Dichters Ballade „Switezianka" (Undine) inspiriert erscheint, oder in der As-dur-Ballade Suggestionen der „Loreley" genannt werden, oder ob bei der an lyrischen,



6. Josef Elsner (1769—1854)
Direktor der Musikschule und Universitätsprofessor in Warschau, Friedrichs Kompositionslehrer



5. Der junge Friedrich Chopin
Ölgemälde von Mirosławski. Sammlung Maria Ciechomska





7. und 8. Friedrich Chopins Schwestern, Luise Jędrzejewicz und Isabella Barcińska
Ölgemälde von Mirosławski. Sammlung Maria Siechomska. (Binental, a. a. O.)

epischen und dramatischen Momenten so unvergleichlichen f-moll-Ballade auf das Lächeln der Mona Lisa del Giocondo des Leonardo da Vinci hingewiesen wird: Wir haben hier nicht szenische Schilderungen vor uns, sondern Kunstwerke rein musikalischen Charakters, deren kompositorische Eigenarten an sich so wertvoll und so bedeutsam sind, daß jeder Versuch einer „inhaltlichen" Deutung durch das Programm nicht nur überflüssig, sondern vor allem banal und fehl am Ort erscheint. Kaum wird sich der Komponist selbst an ein Programm derartig gelehnt haben, daß aus diesem heraus gleichsam als Abfolge bestimmter dichterischer Vorstellungen der Quell der Erfindung und Formung der vier Balladen sprudelte. Denn die strukturelle Vollendung dieser Musik beweist, daß hier einzig musikalische Phantasie waltete und nicht eine außermusikalische.

Gleichwohl löst die Chopinsche Musik — insbesondere die Balladen und Nocturnes — affektive Erlebnisse aus; und wenn sie keine szenischen Schilderungen geben soll, so erwecke sie zum mindesten — sagt man — einen großen Reichtum starker und differenzierter Gefühle. Liszt selbst sagt: „Aber was bedeutet das Sujet? Ist es nicht vielmehr die aus ihm hervorgehende Idee, die dasselbe durchzitternde Empfindung, die jenes in eine höhere Sphäre erhebt, es adelt und ihm Größe verleiht?"[18]) Liszt hält also dafür, daß bestimmte, auf einen Gegenstand gerichtete Empfindungen ausgedrückt werden. Da nun die Interpreten — sofern sie selbständig vorgehen — ein und dasselbe Werk Chopins ganz verschieden auslegen, müßte die Musik schlecht sein, wenn sie bestimmte, auf einen Gegenstand gerichtete Empfindungen ausdrücken soll, was sie danach nicht tut. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Schreiben des achtjährigen Chopin zum Namenstag seines Vaters: „Den 6. Dezember 1818. Lieber Papa! Obwohl es mir leichter fiele, meinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, wenn man sie in Klänge umsetzen könnte, da aber auch das beste Konzert meine Anhänglichkeit an Dich, lieber Papa, nicht zu umfassen vermag, so muß ich also schlichte Worte meines Herzens zu Hilfe nehmen, um Dir die innigste Dankbarkeit und Anhänglichkeit in kindlicher Ehrerbietung darzubringen." In seiner allerersten Aufzeichnung, die uns erhalten

ist, bekennt der kleine Künstler, daß er durch Klänge seinen Gefühlen Ausdruck verleihen will; die vorhandene Kunstmusik aber erscheint ihm nach dieser Richtung unentwickelt.

Es überrascht uns, daß das Kind Chopin als Wunschtraum hier ausspricht, was der Künstler zum wesentlichen Teile mit seinem Werke erfüllen sollte: nämlich, in die Musik Werte allgemein menschlichen Empfindens hineinzutragen. Als typische seelische Wesenszüge kommen aber nicht persönliche Momentanstimmungen in Betracht, da behufs ihrer Darstellung wohl kaum anerkannte Meisterwerke geschaffen worden sind. Wer trotzdem kleine Erlebnisse herauszuhören vermeint, wird nach geraumer Zeit sicherlich ganz andere seelische Motive hineingeheimnissen. „Der dunklen Gefühle Gewalt" bemächtigt sich im allgemeinen nur des Hörers, der keine Neigung und Fähigkeit hat, den funktionalen Zusammenhang und den Reichtum der musikalischen Beziehungen zu erfassen.[19])

Aber auch die „aus einem Sujet hervorgehenden Ideen" hat Chopin nicht in seiner Musik dargestellt. Wie naiv ist beispielsweise die kategorische Erklärung Tausigs, die Lenz bezüglich der Barcarole op. 60 erzählt: „In dieser Modulation hier in Cis dur („dolce ffogato" überschrieben) nun, da ist Kuß und Umarmung! das liegt auf der Hand."[20]) Wenn Chopin die Ambition gehabt hätte, dergleichen darzustellen, warum schrieb er denn keine Oper, wo solche Szenen zu malen ihm sicherlich nicht hätte schwer fallen dürfen?

Das Gesamtschaffen Chopins ist nicht an Zeitgeschmack, Situationsschilderung oder Selbstbekenntnis gebunden. Daher auch sind seine Werke zu allen Zeiten als reine, unbeschwerte Musik ohne weiteres zu verstehen. Ihre Zahl ist verhältnismäßig gering; die Mannigfaltigkeit ihrer Erfindung aber ist so groß, daß man schwerlich zu einer erschöpfenden Typisierung gelangen könnte. Man sprach schon zu seinen Lebzeiten von einer Klaviermusik vor Chopin und dem Klavierschaffen nach ihm, um den epochemachenden Einfluß seines Schaffens zu kennzeichnen.

Zwei Verdienste aber überstrahlen zuerst alle Bemühungen seines Faches: Technisch gesehen die Entdeckung neuer Klänge

aus dem klanglich neutralen Klavierton heraus, und zwar nicht durch die Mittel des Klaviersatzes allein; Harmonik, formale Gestaltung, Melodik, ja der ganze kompositorische Logos sollte der Klaviermusik eindringliche Wirkungen erschließen, die allgemeinen Charakter haben und als Gegenstücke zu den Klavierwerken der Bach und Mozart vollauf bestehen können. Kulturgeschichtlich gesehen, hat Chopin mittels dieser impressiven Technik die in Blut und Boden begründeten seelischen Merkmale seines Volkes in die Kunstmusik aufgenommen, aber doch nicht nur den Ausdruck des „Żal", wie Liszt meint. Fälschlich meinen viele, daß Chopin gar nicht aus dem Moll herausgekommen sei, eine höchst geschmacklose Meinung, die aus den Werken selbst am besten zu widerlegen ist. Voll männlicher Kraft und Disziplin, energisch und verantwortungsbewußt erhob er seelische Werte seines Volkes in die Sphäre des allgemeinen Menschentums. Grieg bezeugt, daß Chopin ihn gelehrt habe, in der Sprache seiner Nation zu schreiben; und Smetana schreibt an Liszt, daß die Mazurkas und Polonaisen ihm als Ausgangspunkt für seine Volkstänze dienten.[21]) Das bedeutet mehr, als daß Chopin polnische Volksmelodien nur bearbeitet hätte, wie etwa Brahms in seinen ungarischen Tänzen rein originale Volkslieder (!) nur mit Zutaten versehen hat. Chopins Musik stellt nicht den „Dialekt" polnischer Volksmusik dar. In ununterbrochenem Lauf immer neuer Elemente — wenn wir von gleichen Tanzrhythmen absehen — finden wir bei allen Formen, die er anwendet, den Ausdruck des seinem Volke eigentümlichen Empfindens, „Lyrismus und urewige Sehnsucht, Tollkühnheit und Ritterlichkeit, Enthusiasmus und Phantasie".[22]) Rastloses Ringen um das „fertige" Kunstwerk, immerwährende musikalische Verfeinerung des geformten Werkes lassen so eine Musik erstehen, die untrügliche Kennzeichen rassischer Eigenheiten trägt.

Wir können Liszt auch darin nicht folgen, daß ein degenerierender Einfluß der Krankheit seiner letzten Lebensjahre auf Chopins Schaffen zu beobachten sei: „Die Melodie erscheint bei Chopin fortan gequält; eine nervöse und unruhvolle Empfindsamkeit führt einen erbitterten Eigensinn in Durchführung der Motive herbei, der peinlich wirkt, wie der Anblick der durch

Krankheiten des Leibes oder der Seele verursachten Qualen, für die es kein anderes Heilmittel gibt als den Tod." Wie viele Meisterwerke sind nicht von überanstrengten, körperlich kranken Geistesheroen geschaffen worden, ohne daß auch eine Spur von Dekadenz ihrem überzeitlichen Kulturwert anhaftete! Ob auch der Körper Chopins in den letzten Lebensjahren durch Tuberkulose angegriffen ist: sein musikalischer Wille ist herbe, nicht krank; sein Temperament als Künder der seelischen Züge Polens ist kühn, nicht müde; seine Kunst schließlich ist realistischer Abglanz des Polentums, nicht sensitive Salonmusik.

Übereinstimmend ist die Aussage der Zeitgenossen, daß Chopin eine von den Künstlern wesensmäßig sich abhebende, rätselvolle, „einzigartige" Erscheinung war. „Es war nur er, gewiß der erste, wahrscheinlich ewig der Einzige in seiner Art." Dem liegt doch nur zugrunde, daß Chopin nicht Romantiker ist. In jenes Zeitalter tritt Chopin mit kühler Überlegenheit, mit unromantischer Klarheit, ganz ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ein. Sarkastisch feiner Spott und Ironie zeigen sich in seinen Briefen an Vertraute. In einem engen Freundeskreise verbreitet er unbeschreiblichen Frohsinn und Scherz, ist sehr heiter, „sogar satyrisch", aber mit Maß und Geschmack. Eine unglaublich komische Nachahmungsgabe und Lust zur Karikatur bewahrt er sich seit frühester Jugend bis zuletzt. „Trage in Deiner Seele Geschoß und Milde, doch niemand merke, was Du führst im Schilde", lautet sein Rat an Freund Fontana,[23]) der ein helles Licht auf Chopins Umgang mit Zeitgenossen wirft. An den heftigen Kämpfen um einen neuen musikalischen Glauben, wie sie namentlich in Paris durch und um Liszt stattfinden,[24]) geht Chopin teilnahmslos vorüber. Ihn interessieren nicht die Programme und Manifeste der Romantiker; „still, geräuschlos, ohne Absicht wirken zu wollen, war er wirkender als alle, die nach Ruhm geizten", sagt ein zeitgenössischer Bericht, und „er setzte sich, spielte, entzückte und sein Ruf war gemacht."

In aufrichtiger Verehrung und herzlicher Liebe verneigen sich die beiden deutschen Romantiker verschiedener Prägung, Schumann und Liszt,[25]) vor dem Polen, der aus seiner zurückhaltenden Höflichkeit ihnen gegenüber nie heraustritt; man weiß,

daß die anfängliche Freundschaft mit Liszt später merklich abkühlte. Argwohn und Mißtrauen, aber auch ungerechte Beurteilung von Dingen, die ihm nicht lagen, gehören zu den menschlichen Eigenschaften Chopins; und nur mit den Polen unterhielt er dauernde und wahre Freundschaft. Liszts Klavierspiel schätzte er ungemein, namentlich den Vortrag seiner (Chopins) eigenen Werke. Von dessen Kompositionen hielt er nichts. Auch Schumanns Musik war ihm nicht sympathisch; es ist nichts davon bekannt, daß er etwas von Schumann seinen Schülern zum Studium empfohlen habe. Er soll gesagt haben, der „Carnaval" von Schumann sei überhaupt keine Musik.[26])

Aus diesem dürfte nunmehr deutlich hervorgehen, daß Chopin die romantischen Ideen als seiner Geistigkeit nicht entsprechend ablehnte. Es ist daher falsch, ihn zur Romantik rechnen zu wollen, wie oft versucht worden ist.[27]) Ebenso ist es nötig darauf hinzuweisen, daß er nicht international fühlt und komponiert, was ebenfalls eine Geschichtsfälschung bedeutet. Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit verfolgt er den Grundsatz: „Werde, was du in deinem Wesen schon bist!" Einen beträchtlichen Teil seiner Kompositionen verfaßt er in Warschau, erkennt und pflegt hier seinen Stil, dem er im wesentlichen bis zu den letzten Werken treu geblieben ist. Schreibt doch Schumann: „Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im 7., 8. Takt ausrufen möchte: Das ist von ihm";[28]) oder „Chopin könnte jetzt alles ohne seinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für sein Talent, dieser für sein Streben . . . er bleibt sich im Innersten gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht."[29]) Schumann spielt hier darauf an, daß er eine „Höherentwicklung" zur Sinfonie, zum Oratorium oder ähnlichen Schöpfungen von Chopin vermißt, ein Gedanke, der der Chopinschen Gestaltung nicht entsprach. Liszt hingegen findet temperamentvolle Worte zur Begründung der spezifisch klavieristischen Begabung Chopins. Wie Chopin selbst zu dieser Frage sich stellte, wird an anderer Stelle ausgeführt werden.

Zusammenfassend läßt sich also über Chopins Persönlichkeit und Schaffen sagen, daß sich in seiner Musik nicht persönliche Herzensergießungen und Selbstbekenntnisse darstellen, wie Schumann will; noch bietet sie Genreszenen, historische Gemälde oder mit dem Ausdruck des „Żal" gezeichnete Landschaftsbilder aus Polen und seiner Vergangenheit, wie Liszt meint. Das zaubrische Sentiment „von fremden Ländern und Menschen" für empfindsame Seelen ist eine Erfindung der Romantik; und die Süße eines weichen, blühenden und sinnlich-warmen Klaviertons ist nur ein kleiner Teil universeller Klavierbehandlung. Chopin selbst hatte gar nicht diesen Ton; er spielte kein anderes Instrument als den „Pleyel", die Pariser Fabrikation leichtgehender Instrumente mit hellem, klaren Ton. „Über seinen Anschlag, über den reinen Styl" Chopins war man entzückt;[30]) nie ist die Rede von einer sentimentalen, weichen Überschwänglichkeit seines Spiels. Zur wahren Erfassung des innersten Wesens Chopins aber ist eine vergleichende Heranziehung der polnischen Volksmusik durchaus notwendig, ohne die nur die Erscheinung sichtbar wird, die Erscheinung, die mancherlei Trug- und Fehlschlüssen Raum gibt und lange Zeit Raum gegeben hat. Schumann und Liszt konnten nur die Erscheinung sehen, nicht das Wesen an sich betrachten. In einer romantischen, stark subjektiven Vorstellungsweise projizierten sie persönliche Wünsche in diese Erscheinung hinein, die ihrer eigenen Auffassung lagen: Schumann legte ihr Züge der schwärmenden, dichtenden Gemütsart eines Biedermeierempfindens bei, sinnige und innige deutsche Romantik der „Davidsbündler"; Liszt begrüßte bei Chopin den Ausdruck des Revolutionären, der geschichtlichen Tragödie seines Volkes, das Weltschmerzliche, er sah kunsttechnische Neuerungen und dichterische Inhalte: „Chopin erfand jene bewundernswerten harmonischen Fortschreitungen, durch die er selbst denjenigen Stücken einen ernsten Charakter verlieh, deren minder wichtiger Inhaltskern eine solche Vertiefung nicht beanspruchen zu dürfen schien."[31]) Nebensächliches, die kleinen Gruppen von Zwischennoten, die wie „buntschillernde Tautröpfchen über die melodische Figur fallen" (Liszt), und das „ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersäte Gewand Chopins" (Schumann) erregen mehr Interesse als die geheimnisvollen melodischen Beziehungen. Wenn wir heute mehr die Musik an sich schätzen und nicht die angeblich durch sie ausgedrückten Poesien im Vordergrund sehen, so können wir uns ganz besonders auf Chopins Schaffen stützen zur Verteidigung der These, daß über musikalische Dichtung hinaus das großartige Walten der Kräfte aus dem Volke heraus — allen Stilen und Geschmacksströmungen trotzend — dem Kunstwerk wirkende Dauer verleiht.

Die Einflüsse der polnischen Volksmusik auf die stilistischen Grundlagen der Musik Chopins.

Als der junge Künstler am 11. und 18. August 1829 seine beiden Konzerte in Wien veranstaltet hatte, schrieb die Kritik die bedeutsamen Worte: „Chopin ist ein junger Mann, der seinen eigenen, von allen anderen Konzertformen bedeutend abweichenden Weg geht, wobei er weiß, wie er zu gefallen hat."[32]) Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß die Originalität der Chopinschen Musik auffallen mußte in einem Zeitalter, das durch die fast ängstliche Rücksichtnahme auf das von der Klassik überlieferte Formschema charakterisiert ist.[33]) Wohl war auch Chopin in der Rüstkammer der klassischen und altklassischen Meister gut zu Hause; er hatte neben seinen dauernden Schutzpatronen Bach und Mozart auch Haydn, Beethoven, Hummel, Gyrowetz, Ries, Field, Clementi und Cramer gespielt; Mikuli erwähnt in seiner Vorrede zur Chopin-Ausgabe (Sept. 1879) noch Händel und Scarlatti. Chopins „von allen anderen Konzertformen bedeutend abweichender Weg" bestand vor allem darin, daß er eine ausgesprochen polnisch-nationale Note in die Kunstmusik hineintrug, die seinen Kompositionen seit etwa 1827 ihr persönliches Gepräge verleiht.

Unter den polnischen Musikern fand er zwar keine Modelle, die ihn dazu hätten anregen können, in seinen Werken die Wesensart des Polentums zum Ausdruck zu bringen. Außer Gomólka haben die polnischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts keine polnischen Züge in ihre Kirchenmusik aufgenommen. Ihre Nachfolger Matthias Kamieński, Jan

Stefani, Kurpiński und Elsner hatten nicht hinreichend künstlerische Profilierung, den Geist polnischer Kultur in musikalischer Beziehung klar auszudrücken. Der Form der Polonaise gab Fürst Ogiński um 1810 neben der spanischen Bolero-Rhythmik eine Bereicherung mit dem Ausdruck des Lyrischen; seine melancholischen Töne durchzogen bald die Musikpflege ganz Europas. Aber eine „polnische Musik" war die Polonaise auch mit dem Bolero-Rhythmus noch nicht, geschweige denn die Schöpfungen vor Ogińskis „12 Polonaisen", wie wir sie von Joh. Seb. Bach (z. B. in der 6. französischen Suite), von J. W. Häßler (in den „Handstücken"), Wilh. Friedemann Bach („Sechs Polonaisen") u. a. kennen. Charakteristische Züge erlangt sie durch Schobert und Beethoven (z. B. op. 89); Weber gibt ihr mit seinen beiden prächtigen Polonaisen in Es-dur (op. 21) und E-dur (op. 72) einen martialischen Charakter; aber Chopin schafft erst die wahre Polonaise und errichtet ihren Lyrismus auf dem Grunde majestätischer Pracht und wuchtiger Größe. Für seine Polonaisen cis und es-moll, A-dur und c-moll, fis-moll, As-dur, diese Kundgebungen machtvoller Größe und unsterblichen Heldentums, gibt es keine Vorbilder in derselben Kunstgattung. Denn wie wollte man für gepanzerte Rüstungen und blitzende Schwerter je Anknüpfungspunkte an sentimentale Spielereien und schablonenhafte Erzeugnisse finden?

Auch in der Gattung der anderen polnischen Nationalmusik, in der Mazurka, hat sich vor dem Glanze der Chopinschen Kunst das ältere zünftige Schaffen in den Schatten der Vergessenheit zurückziehen müssen. Als ihm einmal ältere Mazurkas als Thema zu Variationen zugeschickt werden, schreibt Chopin einem Freunde: „Die Mazurkas sind, wie Du Dir vorstellen kannst, ehrbar, ram didiridi, ram didiridi, ram didiridi rajda."[34]) Auch die Tanzerzeugnisse seiner Zeitgenossen weisen Chopin nicht den Weg der Entwicklung, die seiner Kunst genügt. Vielmehr stellen wir heute fest, daß seine Größe auf dem Grunde von Blut und Boden errichtet ist. Gleich wie Schubert aus deutschem Volkstanz und Volkslied in schöpferischer Kraft Ewigkeitswerte in die nationale deutsche Musik trägt, nährt Chopin sein auf kunstgerechter Grundlage gepflegtes satztechnisches Können mit

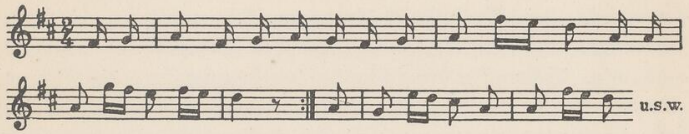
Elementen der polnischen Volksmusik, die er während seines häufigen Aufenthaltes auf dem Lande unmittelbar erlebte und tief in sich aufnahm. Seiner lebendigen Beobachtungsgabe und durchaus autarkischen Phantasie kam die Mahnung seines Lehrers Elsner entgegen, das Leben und die darin waltenden Naturgesetze mit offenen Augen zu beobachten; der Künstler müsse Erkenntnisse und Werte aus seiner Umwelt der Kunst nutzbar machen.

Das künstlerische Streben Chopins konnte sich natürlich nicht damit begnügen, ohne weitere Verarbeitung Themen aus der Volksmusik nur zusammenzustellen oder zu zitieren. An der Oberfläche der Volksmusik verharren die zahllosen honetten Gebrauchs- und Unterhaltungstänze der Komponisten vor und nach ihm. Schon für die schlichte Bearbeitung forderte Chopin eine der Würde des Gegenstandes angemessene Sorgfalt. Seine hohe Forderung an eine gute Volkslied-Bearbeitung ersehen wir aus dem Brief an Titus Woyciechowski vom 25. Dez. 1831: Vernichtend kritisiert er hier[35]) die Arbeiten von Adalbert Sowiński, der, ein Schüler Czernys, Komponist und Klavierlehrer in Paris, ein Werk „Die polnischen und slawischen Musiker" und Volkslied-Bearbeitungen herausgegeben hatte. „Womit er mir aber das Blut am meisten in Wallung bringt, das ist die Sammlung seiner Kneipenlieder, sinnlos, mit dem schlechtesten Akkompagnement, ohne geringste Kenntnis der Harmonie und Prosodie, mit Contredanseschlüssen — die er eine Sammlung polnischer Lieder nennt. Du weißt, wie sehr ich mich bemühe, unsere nationale Musik nachzufühlen und wie mir das zum Teil gelungen ist, — so kannst Du Dir vorstellen, wie angenehm es mir ist — wenn er mal hier, mal da eine von meinen Melodien aufschnappt, deren Schönheit oft im Akkompagnement liegt, — und es in einer drehorgelhaften, leierkastenartigen Dorfschenkenart herunterspielt . ." Später (1847) beurteilt er die Volkslieder-Bearbeitung seines ehemaligen Schulkameraden Oskar Kolberg mit dieser bedeutsamen allgemeinen Auslassung über den Gegenstand an sich: „Der Wille ist gut, doch eng die Fähigkeit. So oft ich ähnliche Sachen sehe, denke ich, man ließe es besser ganz sein, denn diese Musik beeinträchtigt

und erschwert nur die Arbeit des Genies, das dereinst dort die Wahrheit enthüllt. Bis dahin aber können alle diese Schönheiten ihre künstlichen Nasen, ihre Schminke, die zurechtgestutzten Beine oder die Stelzen nicht ablegen und dienen nur jenen zum Gespött, die sie gedankenlos betrachten."[36])
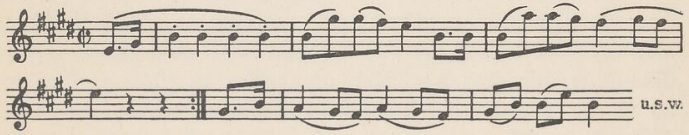
Interessant und aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Art, wie Chopin ein deutsches Volksliedthema durch einige Veränderungen „stilisiert". Das Lied „Der junge Schweizerbua" („Steh nur auf, steh nur auf, du junger Schweizerbua") lautet:

5



Der 14-jährige Chopin wandelt es zu folgendem Thema (für Variationen) um:

6

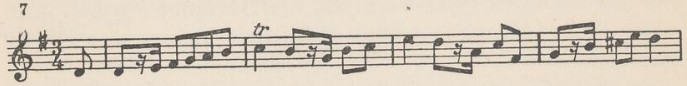


Naturgemäß können die Quellen polnischer Volksmusik bei Chopin zunächst in seinen Mazurkas studiert werden. Die Mazurka bedeutet ihm geradezu das Experimentierfeld, auf dem er Geist und Seele der heimatlichen Volkskunst in immer neuen Besonderheiten zum Ausdruck bringt. Nicht aber nur in der Jugendzeit ist sein Herz in ihrer unmittelbaren Anschauung von diesem musikalischen Heimatgefühl durchtränkt; es vertiefte sich mehr und mehr mit unaufhörlicher Sehnsucht aus der Fremde her. Noch seine allerletzte Komposition ist eine Mazurka, die in f-moll op. 68 Nr. 4.

Fortgesetztes Kunststudium an der Mazurka aus dem heimatlichen Geiste heraus führte zunächst dazu, daß sie selbst zur klassischen Kunstform erhoben wurde, also daß sie durch Chopin
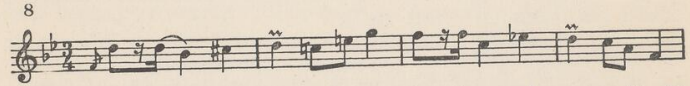
Sitz und Stimme neben anderen anerkannten Formen der Kunstmusik erlangte;[37]) ferner befruchtete sie eine allgemeine Stilentwicklung Chopins, so zwar, daß typische Kennzeichen dort wie hier wiedererkannt werden. Man kann daher an der Entwicklung der Chopinschen Mazurka die Entfaltung seines allgemeinen Kunstschaffens, wenigstens in den ersten Anfängen, wahrnehmen. So sind seine ersten Mazurkas noch Anlehnungen an die in Warschau damals üblichen Tanzkompositionen. Namentlich die erstere der beiden 1825 in Warschau veröffentlichten Mazurkas — frühere sind nicht bekannt —, die in G-dur, atmet weniger den Geist reiner Volksempfindung als vielmehr den der Warschauer Redouten und Bälle. Ihr Anfangsthema lautet:

7



Die andre Mazurka des Jahres 1825, in B-dur, zeigt ein ähnliches Profil wie jene, hat aber auch die aus der Volksmusik stammende und in der Tanzmusik gebräuchliche erhöhte zweite Stufe und die lydische Quart (erhöhte vierte Stufe), in B-dur also „cis" statt „c" und „e" statt „es":

8
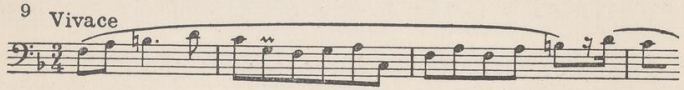


Eine dritte Mazurka, in D-dur, weniger gelungen als die beiden früheren, versuchte Chopin 1832 umzuarbeiten, jedoch ohne sie würdig zu erachten, um in der Reihe der mit Werkzahlen versehenen Schöpfungen erscheinen zu können.

Das erste wirklich schöne Mazurkathema, das Chopin ohne Anlehnung frei erfunden hat, durchzieht die unter dem Namen „Slowiczek" (kleine Nachtigall) bekannte a-moll-Mazurka aus dem Jahre 1827, die nach Chopins Tode als op. 68 Nr. 2 erschien. Sie entspricht schon weit besser der Empfindung polnischer Volksmusik und weist den Weg neuer Entwicklungsmöglichkeiten. „Lento", lydische Quarte (in a-moll „dis" statt „d"), Orgelpunkt der Tonika fast das ganze Stück hindurch und Echowirkungen im Trio weisen nach Polen, während die formale An-

lage durchaus klassizistische Regelmäßigkeit darstellt. Das gleiche Bestreben zeigt die C-dur-Mazurka aus dem Jahre 1830, op. 68 Nr. 1, deren ersten vier Takte — originale Melodik bäuerlicher Volksmusik — keine Impulse auf die konventionellen Fortspinnungen ausübt; das „Poco più vivo" der F-dur-Mazurka op. 68 Nr. 3 ist in allen 12 Takten ein wörtliches Zitat aus der Volksmusik. Der Gedanke der Gestaltung von Kunstwerken ganz aus dem Geiste der Volksmusik heraus ist also an diesen genannten Kompositionen noch nicht wirksam. Dafür bemüht sich der junge Komponist mit verblüffend talentiertem Erfolg um die Beherrschung der anerkannten Formen und läßt in den durch klassischen Periodenbau bestimmten Zusammenhang von außen her persönliche und nationale Züge einfließen, Volksliedzitate, geniale Harmonik, klangliche und melodische Feinheiten, schäumenden Rhythmus usw.

Die Verschmelzung von klassischem Gut mit polnischem Geist versucht er im „Rondo à la Mazur" op. 5, das 1828 in Warschau erschien. Dies prächtige Werk ist ein starkes Zeugnis für Chopins subtilen Geschmack und bedeutende Kunstfertigkeit schon während der Jugend. Mazurkisch ist jedoch nur das Hauptthema mit seinem fesselnden polnisch-nationalen Profil und der lydischen Quart (in F-dur „h" statt „b"):



Im ganzen überwiegt aber der brillante Charakter klassizistischer Konzertrondi mit ihrer sprudelnden Spielfreudigkeit und graziösen Vollendung. Seinen eigentlichen Stil aber hat er damit noch nicht gefunden.

Erst mit den noch in Warschau entstandenen, 1832 in Paris und Leipzig erschienenen „Quatre Mazurkas . . . dédiées à la Comtesse Pauline Plater op. 6" und den „Cinq Mazurkas . . . dédiées à Mr. Johns de la Nouvelle Orléans op. 7" offenbart sich eine seiner genialen Persönlichkeit entsprechende künstlerische Entwicklung. Der Künstler lehnt sich seit diesen Werken nicht mehr an Vorbilder an; er hat die Seele seines Volkes bei der

Landarbeit, beim Tanz, bei Freud und Leid selbst belauscht und ist nicht auf dem Wege der Vorgänger fortgeschritten, „stilisierte" Tanzmusik zu schreiben. Die rein volkstümlichen Tänze Kujawiak, Ksebka, Odsibka, Oberek, Wiatrak und Owczarek der Bauernstämme erschließen sich dem tief beeindruckten Gemüt des Sohnes Polens und leiten ihn zur Bildung einer nationalen Kunstmusik, wie sie vor ihm keiner schuf. In seiner Zeit stand er in diesem Streben ganz allein; sein Lehrer Elsner wies ihn in seinem Brief vom 27. Nov. 1831 sogar darauf hin, daß das Volkstümliche nicht als „Non plus ultra des künstlerischen Vorbildes" gelten könne. Vollbewußt seiner Sendung antwortet Chopin am 14. Dez. 1831: „Nichts wird imstande sein, das vielleicht allzu kühne, doch edle Wollen und Denken, sich eine neue Welt zu bilden, auszulöschen."[38])

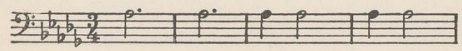
Diese „neue Welt" begreift alle die Stileigentümlichkeiten und Wendungen in sich, die sich mit klassischem Maßstab nicht messen lassen, die aber in der Beurteilung immer wieder in das Prokrustesbett des Herkömmlichen eingezwängt wurden. Sie können auch nicht als geistreiche Konstruktionen und mühselige Spekulationen eines weltfremden Musikers gelten, der den Ehrgeiz hatte, Neues um jeden Preis zu schreiben, wie nicht selten schon behauptet wurde. Man darf nie vergessen, daß eine schicksalhafte Notwendigkeit Chopin unter den Zwang stellte, die durch geniale Anlagen und gründliches Studium erlangte Darstellung des kompositorischen Kanons durch Verschmelzung mit Gedanken aus dem Volksgut zu durchziehen.

In gründlicher Erforschung dieses Themas hat Helena Windakiewiczowa[39]) Urformen aus der polnischen Volksmusik festgestellt, die als „Muster" Einfluß auf Chopins Kompositionsstil erlangen konnten. Zum besseren Verständnis wollen wir uns diesen aufschlußreichen Ergebnissen kurz zuwenden und sie auf Beispiele aus Chopins Werken beziehen.

Als Grundlage der Formbildung ist in der polnischen Volksmusik nicht die „achttaktige Periode" anzusehen; vielmehr ist die *Eintaktigkeit* Keimzelle der formal-rhythmischen Themenbildung. Eine zusammengehörige Taktgruppe kann aus 2 + 1 oder 1 + 2 oder 2 + 2 Takten oder auch aus sonstiger Grup-
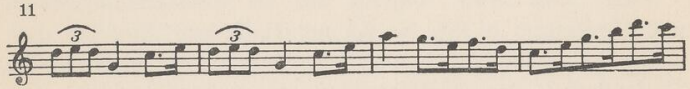
pierung bestehen, wobei das Sätzchen durch wiederholte Motive oder Fortspinnungen entsteht. Eine hierbei sich etwa aus 3 + 1 = 4 Takten ergebende Periode ist etwas ganz anderes als die seit der Wiener Klassik als angeblich regelmäßig empfundene Viertaktgruppe mit Vorder- und Nachsatz. Von Bedeutung sind vier Typen der Viertaktsätzchen: Der erste Typ wiederholt in je zwei Takten dasselbe Motiv nach der Art „aabb"; ein Beispiel hierfür gibt der Anfang der Des-dur-Mazurka op. 30 Nr. 3, Takt 1—4:

10
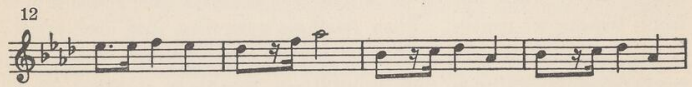


Der zweite Typ wiederholt ein Motiv und läßt zwei neue folgen nach der Art „aabc"; Beispiel: C-dur-Mazurka op. 7 Nr. 5, Takt 5—8:

11



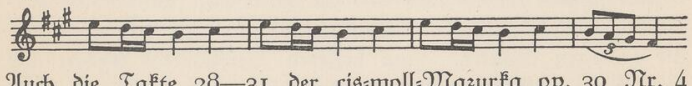
Er begegnet häufig als Refrain in Tänzen. Seine Umkehrung „abcc" gibt dem Thema aus der f-moll-Mazurka op. 7 Nr. 3, Takt 41—44 das Gepräge:

12
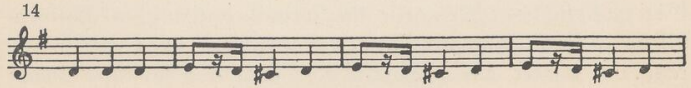


Der dritte Typ „aaab" verleiht den vier abschließenden „ritenuto"-Takten der fis-moll-Mazurka op. 6 Nr. 1, Takt 13 bis 16 und an den Wiederholungsstellen, eine starke Eindringlichkeit:

13



Auch die Takte 28—31 der cis-moll-Mazurka op. 30 Nr. 4 zeigen dies volkstümliche Kompositionsprinzip Chopins. Die Inversion dieses Typs „abbb" stellt der Anfang der C-dur-Mazurka op. 67 Nr. 1 dar:

14
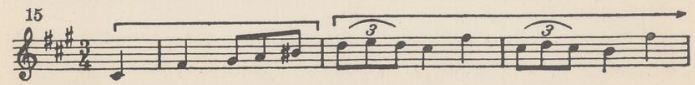


Der vierte Typ „aaaa" findet sich häufig als Einleitung zu den Tänzen, z. B. Mazurkas op. 6 Nr. 3, op. 7 Nr. 5, op. 68 Nr. 3 „poco più vivo" usw. In hervorragendem Maße legen die vier ersten Takte der H-dur-Mazurka op. 41 Nr. 3 als fünfmal auftretender Refrain den charakteristischen Grund der Mazurka; die Inspiration dieser Kunstschöpfung aus volkstümlichem Geist heraus ist hier unbestrittener als irgend sonst.

Falsch ist der weitverbreitete Gedanke, daß die vier- bzw. achttaktige rhythmische Periode allem homophonen Musizieren zugrunde läge und insbesondere an klassischen Musikstücken festgestellt werde, so daß jedesmal, wenn diese Taktzahl nicht stimmt, eine Dehnung oder Verkürzung, eine Einschaltung oder Auslassung von Takten vorläge.[40]) Chopin hat im Grunde gar nicht die absolute Größe der Taktquadratur; und die ungeraden Taktzahlen übten nicht ihren besonderen Reiz aus, wenn sie künstlich gemacht wären; sie sind vielmehr organisch aus einer eigenen Welt erwachsen. Ein treffendes Beispiel hierzu ist die E-dur-Etüde op. 10 Nr. 3, deren Hauptthema diese Periodisierung hat: (5 + 3) + (5 + 7) Takte; das „e" im Takt 21 ist als Anhang zum Schlußakkord Takt 20 zu zählen.[41])
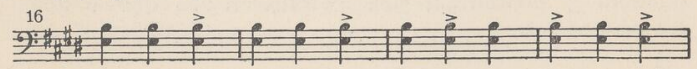
Charakteristisch für Chopin ist das Hinzufügen einzelner Takte, und zwar einmal als Vortakte zum eigentlichen Kernthema, nicht allein im Sinne einer Vorbereitung, sondern um Volksthemen eine ausgeglichene Form zu geben. Die Volksthemen beginnen gewöhnlich mit der Hauptzählzeit, oft mit einem lange ausgehaltenen Ton zum „Sammeln" der Tänzer oder als spannungerregendes Moment. In diesen Zusammenhang gehört etwa der Anfang der fis-moll-Mazurka op. 59 Nr. 3, der, mit „Pieśni ludu" Nr. 17 der O. Kolbergschen Volksliedsammlung verglichen, einen Anschwung zum eigentlichen Beginn mit der Triole (Takt 2) darstellt, so daß die voraufgehenden 5 Melodietöne zum Volksthema von Chopin hinzukomponiert sind:

15



Dies melodiöse Einleiten eines eigentlichen Kernthemas wendet Chopin oft an, z. B. im H-dur-Nocturne op. 62 Nr. 1, Takt 28. Die Hinzufügung einzelner Takte geschieht ferner aus klanglichen, harmonischen oder subjektiv-lyrischen Empfindungen heraus, wie sie der Wiener Klassik fremd sind, aber auch bei Schubert vorkommen;[42]) in dieser Weise geschieht z. B. das „Einschieben" des 13., 43. und 47. Taktes der „Barcarole" op. 60. Ohne Zweifel gibt der siebentaktige Zwischensatz als melodiöse Einleitung zum ersten Thema und, variiert als Vorbereitung des Seitensatzes, dem E-dur-Scherzo op. 54 ein eigentümliches Gepräge; refrainartig in den Takten 26—32, 58—64 und den Wiederholungen auftretend wird er als durchaus „eingeschoben" empfunden.

Bekannt ist die Chopin eigentümliche Rhythmik der Mischung von Triolen und Duolen sowie von drei- und zweiteiligen Takten, letzteres natürlich ohne Veränderung der Taktangabe. So sind beispielsweise in der e-moll-Etüde op. 25 Nr. 5, die im $^3/_4$-Takt notiert ist, zwei $^3/_4$-Takte eigentlich drei $^2/_4$-Takte an den Stellen Takt 7—8, 35—36 und 104—105; ebenso in der cis-moll-Etüde op. 25 Nr. 7, Takt 19—20; in der h-moll-Etüde op. 25 Nr. 10, Takt 57—58 und Takt 77—78. In der Des-dur-Etüde op. 25 Nr. 8 sind in den alla-breve-Takt eingestreut: Takt 23 folgende: ein $^3/_4$-Takt, drei $^2/_4$-Takte, ein $^3/_4$-Takt; mit dem 26. Takt setzt der alla-breve-Takt wieder ein. Zwar hat auch die Klassik von dieser Art der Taktverschiebung Gebrauch gemacht, z. B. Beethoven im dritten Satz der d-moll-Sonate op. 31 Nr. 2, Takt 43 folg., im allgemeinen mit dem Ziele einer eingebildeten Tempobeschleunigung. Wir können annehmen, daß Chopin zu dieser reizvollen Akzentverschiebung durch polnisches Volksgut angeregt wurde. Es ist keine zufällige Kaprice, daß die Akzente im Anfang der E-dur-Mazurka op. 6 Nr. 3 so gestellt sind:



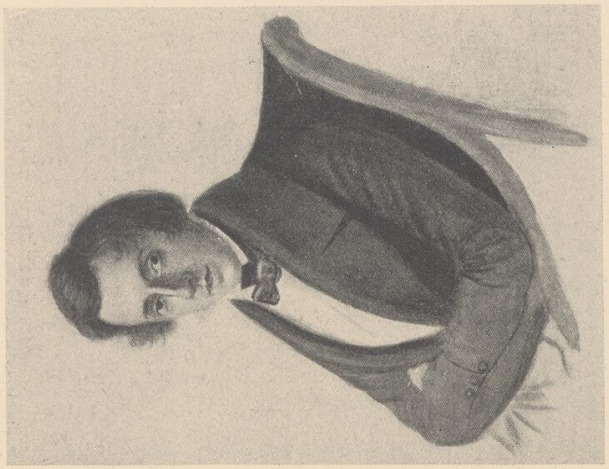
denn, wie Helena Windakiewiczowa bemerkt,[43]) hat auch Mazowsze I. 154 oder II. 617 der Kolbergschen Sammlung



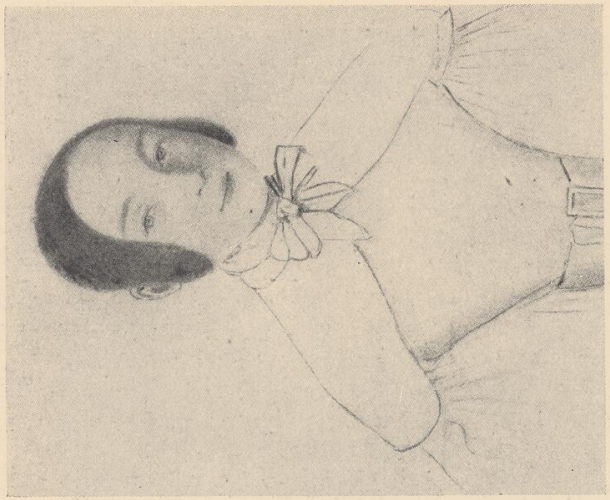
10. Friedrich Chopin
Sepiaskizze von Anton Theophil Kwiatkowski
Krakau, Nationalmuseum



9. Friedrich Chopin
Bleistiftzeichnung von George Sand, Warschau
Sammlung Maria Siechomska. (Binental, Chopin)

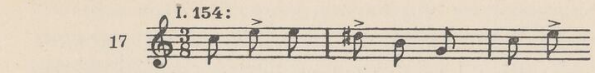


12. Friedrich Chopin
Lithographie von Maria Wodzińska
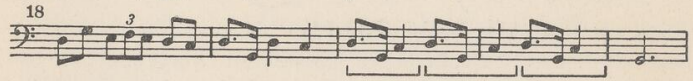


11. Maria Wodzińska
Selbstporträt, Bleistiftzeichnung
Warschau, Staatssammlung. (Binental, a. a. O.)

abwechselnd auf die 2., 1. und 3. Zählzeit verteilte Akzente, z. B.:



Ein klassisches Beispiel für die Mischung von Zwei- und Dreiteiligkeit, sowohl in bezug auf die melodiösen Duolen-Triolen als auch auf $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt zeigt die Stelle aus der h-moll-Mazurka op. 33 Nr. 4, Takt 19:



In der Fortspinnung der Chopinschen Melodik gewahren wir auch Einflüsse der volkstümlichen Chormusik insofern, als Motive in der Oktave, Quarte oder Quinte wiederholt werden, wobei die Verlegung um eine Oktave die häufigste ist, z. B. op. 33 Nr. 1, Takt 23 folg. (von „appassionato" an), und op. 33 Nr. 4, Takt 5 folg. Die Registerverschiebung entspricht hier der Sopran- und Tenorlage im Abstand einer Oktave. In der D-dur-Mazurka op. 33 Nr. 2 wiederholt sich der 16-taktige Satz eine Quarte tiefer und auch die c-moll-Mazurka hat die klanglich kontrastierende Quarten-Registerverlegung zum wesentlichen Inhalt. Bei der um eine Terz tiefer (z. B. op. 50 Nr. 2, Takt 9—12 und 13—16 nebst Wiederholungen) oder höher (z. B. op. 59 Nr. 1, Takt 1—8) gelegten Wiederholung wird die tonale Bedeutung der parallelen Tonarten unterstrichen. In der „poco più mosso"-Episode der Mazurka op. 56 Nr. 1 erlangt die Quintenverlegung als Formungsprinzip künstlerischen Ausdruck; es ist mehr als nur geistreiches Formspiel, wenn das dem langsamen Kujawiak erstmalig folgende beschwingte „leggiero" mit Quintverlegung nach unten (Es-dur/As-dur) bei der Wiederkehr (G-dur/D-dur) mit der Quintverlegung nach oben variiert wird.

Diesem mehr klanglichen „Registertyp" gegenüber steht das „Dialogmuster", dem eine Kontrastierung der melodischen Bewegungsrichtung nach der Art von Frage und Antwort oder einer allgemeinen Charaktergegensätzlichkeit zugrunde liegt. Star-
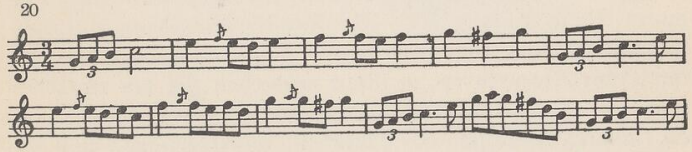
ken Einfluß gewinnt diese dialogisierende Charakteristik in der h-moll-Mazurka op. 33 Nr. 4, für die — natürlich cum grano salis — traditionell die Schilderung eines Ehestreits angenommen wurde; der B-dur-Episode steht die H-dur-Stelle gegenüber, und von Takt 161 an folgt die dialogisierende Antithetik von Takt zu Takt:

19



Zu den dem nichtpolnischen Forscher bisher wenig aufgeschlossenen stilistischen Besonderheiten Chopinscher Ausdruckskunst gehört das „verkleinernde Ankermuster". Es bezeichnet Strahlen, die von einem und demselben mehrmals wiederkehrenden Tone ausgehen; Perioden, die von dem gleichen Tone ausgehend, hier „verankert" sind. Nr. 259 der „Pieśni ludu" von O. Kolberg ist ein treffliches Urbild aus der polnischen Volksmusik:
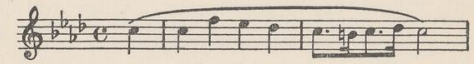
20



Robuste Kraft und Tanzenergie liegen diesem Prinzip zugrunde, wie der Anfang der Des-dur-Mazurka op. 30 Nr. 3 zeigt; oder fröhliches Jauchzen, wie es die Takte 23 folg. aus op. 30 Nr. 4 dartun (dreimalige Strahlen, die im „a" verankert sind). Schöne thematische Bildung aus diesem Geist heraus zeigt die e-moll-Mazurka op. 41 Nr. 2 von Takt 17 an, wo viermal vom „dis" aus die edel ansteigende Melodie entsteht, voll Kraft, Leben und gesunder Empfindung, wie auch op. 59 Nr. 2, Takt 15—20 beweist. Damit dürfte wohl die Auslegung solcher Stellen als „krankhaft", „nebelhaft" und „ungreifbar" seitens früherer Analytiker ad absurdum geführt sein;[44]) denn Kraft, ritterliche Kühnheit und lebensvolle, überquellende Freude waren noch nie der Ausdruck einer krankhaften Phantasie. Weniger deutlich erkennbar liegt auch dem Anfang des f-moll-Nocturnes op. 55 Nr. 1 dies Prinzip der Periodenbildung aus dem

Energie „verankernden" gleichbleibenden Anfangston zugrunde, eine Feststellung, die — aus vielen Beispielen herausgegriffen — beweisen soll, wie lächerlich falsch die Beurteilung ausfallen kann, wenn die wahren Zusammenhänge verborgen bleiben. Von diesem f-moll-Stück heißt es, am Anfang seien „Verzweiflungsschreie", am Schluß „Hoffnungsgefühl"; die letzten Takte sollen bedeuten: „Gott sei Dank, das Ziel ist erreicht"; das Stück sei nicht „hervorragend".[45]) Oder man sagt, das Stück sei „melancholisch" durch den ostinato-artigen Gang der Melodie, das immerwährende Zurückkommen auf dieselbe melodische Phrase und durch die absteigende Richtung des Motivs. Das Anfangsmotiv lautet:

21

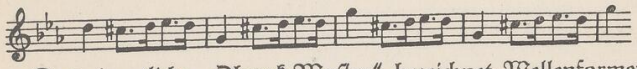


Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß die Anbindung des Auftaktes an die gleiche Hauptnote „c" — die in nahezu allen Ausgaben zu finden ist — viel Unheil angerichtet hat. Die handschriftlichen Korrekturen Chopins beweisen, daß die überall von den Herausgebern angebrachten Anbindungen der Auftakte an die gleiche Hauptnote nicht im Sinne Chopins lagen. Anstelle der Kraft und männlichen Energie wurde durch diese weichlichen Anbindungen das falsche und törichte Chopin-Bild mitverschuldet. Mit der Beseitigung des Bindebogens verschwindet schon der weichliche, kraftlose Charakter dieser Stelle zugunsten einer männlichen, gesunden Ursprünglichkeit, wie Chopin sie selbst angestrebt hatte. Ferner aber waltet hier das oben ausgeführte volkstümliche „Ankermuster" im Sinne des Beharrlichen, Energieerfüllten, obwohl dies Prinzip mehr schematisiert und weniger nach oben stürmend erscheint. Gleichwohl ist die absteigende Richtung nur ein weiter ausholendes Umkreisen des Haupttones „c", und es liegt wahrlich nichts Wehleidiges oder Krankhaftes in dieser Musik. Ergänzend ist noch anzumerken, daß die drei letzten Akkorde „forte" zu spielen sind und nicht im hauchigen Verklingen ein Stück beschließen können, das voll kerniger Musik und robuster Klangfülle ist. Damit ist der wahre Eindruck wiederhergestellt, den der Meister selbst schriftlich zum Ausdruck

brachte; alle eigenmächtigen Änderungen durch gefühlvolle Hermeneutiker aber werden der Pietät dem Kunstwerk gegenüber und dem besseren Geschmack wohl oder übel weichen müssen.
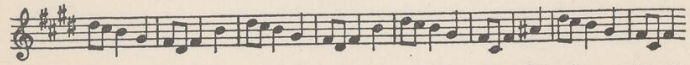
In der melodischen Bewegungsrichtung der Chopinschen Musik sind wellenförmige Kurven charakteristisch, deren Urtyp im volkstümlichen Oberek nachgewiesen wird. Wie hier den Schritten und Bewegungen der Tänzer (nach rechts oder links) melodisch illustrierender Ausdruck verliehen wird, ergeben sich mehrere Muster, deren Kenntnis grundlegend wichtig ist für das Verständnis Chopinscher Musik. Obertas Inowrocław, Lud. IV, Nr. 405 der Kolbergschen Sammlung, ein originales Beispiel polnischer Volksmusik, hat eine auf- und absteigende Melodie, deren äußerste Punkte den Abstand einer Oktave umfassen. Ganz in dieser Art gebaut sind die Anfangsthemen der Chopinschen Mazurkas op. 30 Nr. 2, ferner op. 30 Nr. 3 (Takt 9 folg.) und op. 59 Nr. 1. Einen kleineren Intervallumfang zeigt das „Pendelmotiv" aus op. 30 Nr. 1, Takt 29—36, ein Beispiel vieler Überleitungsthemen von Chopin überhaupt:

22



Das eigentliche „Oberek-Muster" bezeichnet Wellenformen geradezu in Sinuskurven, die sich in deutlicher Ausprägung in den Mazurkas op. 24 Nr. 2, Takt 58 folg. oder op. 50 Nr. 3 („mezza voce") recht eindringlich vorfinden:

23



Diese „Oberekwellen" ergeben eine bildhafte Wirkung kraftvoller musikalischer Symbolisierung; denn weiter gezogene Amplituden der melodischen Kurven entsprechen verbreiterten Tanzbewegungen. Viele Beispiele für diese melodische Bewegungsrichtung lassen sich mühelos in Chopins Tänzen finden; genannt seien nur noch die Wellenlinie im Hauptthema der As-dur-Mazurka op. 7 Nr. 4, die scharfprofilierten Viertaktgruppen aus op. 41 Nr. 3, Takt 5—8, 13—20 usw. mit bemerkenswerten Entwicklungen und op. 30 Nr. 3, Takt 17—24.
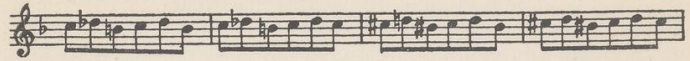
Eine speziellere Form der „Oberekwellen" ist jene allbekannte Chopinsche Kurve aus dem Anfang des Des-dur-Walzers op. 64 Nr. 1:

24
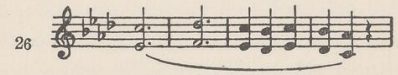


oder die aus dem F-dur-Walzer op. 34 Nr. 3:

25
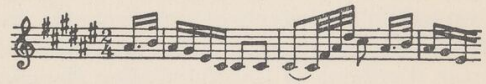


Dieses dem Vorbild der Natur abgelauschte melodische Pendeln, wie solches im Volkstanz als künstlerischer Ausdruck jedes sichtbaren und unsichtbaren Schwingens — des Wassers, der Bäume, der elektrischen und Schallwellen, ja des ganzen Auf und Ab der natürlichen Bewegung — Bedeutung gewinnt, stellen wir nicht nur in Chopins Tanzstücken fest. Es ist geradezu sein Kompositionsprinzip einer großen Zahl seiner Werke. Wir sehen es in keineren Ausmaßen, z. B. As-dur-Walzer, op. 34 Nr. 1:

26
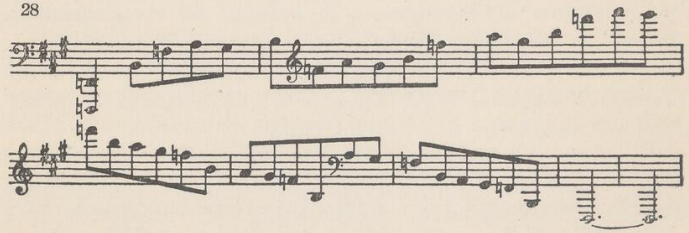


oder Fis-dur-Nocturne op. 15 Nr. 2:

27



oder über fast die ganze Klaviatur ausgedehnt, z. B. b-moll-Scherzo op. 31, Takt 470:

28
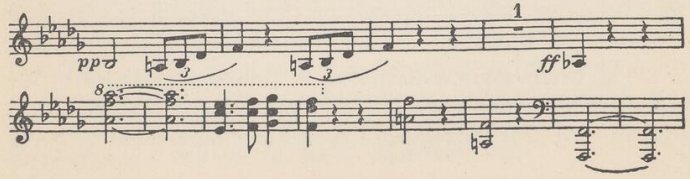


Die Erkenntnis des wellenförmigen Bewegungsprinzips ist für das Verständnis Chopinscher Musik bedeutsamer als es zunächst scheinen mag. Die Bewegungen können in kleineren und größeren

Kreisen verlaufen. Die Begleitfigur im dritten Praeludium (G-dur) ist ein fortwährendes Auf und Ab in jedem Takt; das Thema der As-dur-Etüde op. 10 Nr. 10 beschreibt ein viertaktiges An- und Absteigen. Und die Geheimnisse des so viele Rätsel aufgebenden Schlußsatzes der b-moll-Sonate enthüllen sich mühelos, wenn man die Aufmerksamkeit auf seine Bewegung richtet, die sich als eine auf- und absteigende Arabeske, als etwa zehnfaches Auf und Ab mit vielen Einzelwindungen darstellt. Unter Hintansetzung aller sonst gebräuchlichen musikalischen Substrate wie Rhythmik, Melodik, Harmonik, Mehrstimmigkeit, Dynamik, Kontrastierungen und Tempo- und Vortragsschattierungen wird hier die reine Bewegung an sich zum Ausdruck gebracht, eine „unendliche Bewegung", die natürlich nicht uferlos verläuft, sondern wie die „unendliche Melodie" Wagners einer strengen künstlerischen Gesetzmäßigkeit unterliegt.
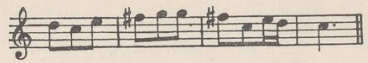
Diesen bisher in der Literatur der Klaviermusik gänzlich unbekannten Linienzügen aus dem Geiste der Oberek-Wellen heraus stehen die großen dramatischen Kurven gegenüber, die aus ungeheuer sinfonischer Kraft heraus entstehen können und als klassisches Beispiel in Beethovens f-moll-Sonate (op. 57) bekannt sind. Diesen Kurven, wie sie sich in Chopins c-moll-Etüde op. 10 Nr. 12 in der linken Hand darstellen, liegt eine Antriebskraft ähnlich der eines Geschosses zugrunde, deren gigantische Wucht des Ab- und Vorstoßes in charakteristischem Gegensatz zu jenen oben bezeichneten Oberek-Wellen steht. Während diese „reinen" Bewegungen eine Erfindung Chopins sind — nach dem Urbilde des polnischen Volkstanzes —, so begegnet die energiegeladene, dramatisch beinhaltete Kurve — nach Art einer Geschoßbahn — häufig bei Beethoven, Weber u. a. Aber auch die Dramatik dieses Bewegungsantriebes ist für Chopins Musik bezeichnend; ein Beispiel für viele bietet sein b-moll-Scherzo:

29



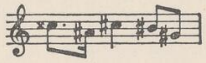
Von größter Wichtigkeit für Chopins Musik ist die in der polnischen Volksmusik enthaltene Chromatik. Sie gründet sich auf die lydische Tonleiter, eine der polnischen Musik eigentümliche Volkstonleiter mit erhöhter vierter Stufe; d. h. daß z. B. in E-dur fis statt f, in G-dur cis statt c steht usw. Ein Beispiel für viele bietet die Kolbergsche Sammlung „Pieśni ludu" Nr. 239:

30



Die Terz dieser Leiter kann groß oder klein sein und steht in der Bedeutung der Terz unserer Auffassung als Moll- oder Durterz nach (vgl. Lud. XIII Nr. 391). Wir stellen damit eine interessante Volkstonleiter fest, die halbchromatischen Charakter hat, indem die Terz klein und groß, die Quarte rein und übermäßig sein kann, z. B. die Leiter von a aus stellt sich so dar: a — h — c — cis — d — dis — e usw. Die sich aus dieser polnischen Tonleiter ergebenden tonalen und akkordischen Konsequenzen geben der Chopinschen Musik einen besonderen Reiz, der im bodenständigen Kolorit begründet liegt. Was oft als kirchentonartlich erklärt wurde, erhält hier die Begründung aus einer ganz anderen Wurzel. Chopins Mazurka op. 56 Nr. 2, Takt 53 ff. („legatissimo piano") zeigt fortgesetzt die übermäßige Quarte; das Thema Takt 5 ff. wechselt übermäßige und reine Quarte, desgleichen op. 6 Nr. 2, op. 17 Nr. 4, op. 17 Nr. 3 Takt 18 und sonst, z. B.:

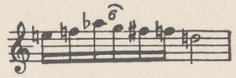
31



Auch die Kadenzierung entspricht nicht immer der Auffassung der Wiener Klassiker; der Anfang des Stückes mit der Dominante ist für Chopin typisch, etwa g-moll-Mazurka op. 24, Nr. 1, G-dur-Mazurka op. 50 Nr. 1. Dies entspricht dem spannungerregenden, die Tänzer auf den eigentlichen Beginn des Tanzes vorbereitenden Auftakt der polnischen Volkstänze, die mit der Hauptzählzeit anfangen. Bis in die bedeutendsten Werke Chopins hinein ist dieser Auftakt wirksam, unter vielen Beispielen sei an die Barcarole op. 60 mit dem dreitaktigen Vorspiel, ferner an das H-dur-Nocturne op. 62 Nr. 1 mit seinen

zwei Vortakten, vor allem an die grandiosen sechzehn Vorbereitungstakte zur As-dur-Polonaise op. 53 erinnert.

Den bekannten „Fiorituren" Chopins, mit denen er aus dem nüchternen Skalenlauf Hummelscher Ornamentik einen zerlegten Klangkomplex mit beseeltem Ausdruck bildet, liegt der freiheitliche Wechsel der kleinen und großen Terz, der reinen und übermäßigen Quarte zugrunde, wie z. B. die Mazurka op. 17 Nr. 4 dartut:

32 

ferner op. 17 Nr. 2 (Takt 23 und sonst). Es ist nicht nötig, angesichts der Fülle dergestalt erfundener Gedanken bei Chopin weitere Beispiele heranzuziehen. Der schöne Schluß in der Mazurka op. 30 Nr. 3 zeitigt eine Wirkung des Moll-Dur-Wechsels, die sich von dem lyrischen Wechsel der Tongeschlechter, wie er von Schubert, Schumann u. a. in der deutschen Romantik gepflegt wird, grundsätzlich abhebt.

Obgleich die Herleitung typischer Stileigentümlichkeiten in Chopins Musik aus dem polnischen Volksgut hier nur skizzenhaft, im vorgesteckten engen Rahmen dargestellt werden konnte, wird man die Besonderheit, das ernste Streben Chopins, „sich eine neue Welt zu bilden" (wie oben ausgeführt), seine Vorstellung von „irgendwelchen seltsamen Fernen", jenen „espaces imaginaires"[46]) nach diesen Streifzügen durch die volksmusikalische Heimat Chopins besser zu würdigen wissen. Denn aus diesen Zusammenhängen heraus ersteht ein fester umrissenes und historisch auch besser fundiertes Chopin-Bild, als es uns die romantischen Zeitgenossen des Polen haben überliefern können.

Elternhaus, Kindheit und Jugendjahre bis zur endgültigen Abreise aus Warschau am 2. November 1830.

Friedrich Franz Chopin erblickte das Licht der Welt am 22. Februar 1810, abends 6 Uhr, in Żelazowa Wola im Kreise Sochaczew, auf dem über 50 km von Warschau entfernt liegenden Gutsbesitz der gräflichen Familie Skarbek. Sein Vater Nikolaus Chopin war vierzig Jahre, seine Mutter

Justina Chopin, geborene Krzyżanowska, achtundzwanzig Jahre alt. Der am 23. April 1810, nachmittags 3 Uhr, ausgefertigte amtliche Geburtsschein in polnischer Sprache, den der verdienstvolle Chopinforscher Ferdinand Hoesick wiedergefunden hat,[47]) stellt das früher fälschlich auf den 1. März 1809 festgelegte Geburtsdatum Friedrichs richtig.

Die Legende erzählt, daß Stadtmusikanten gerade in dem Augenblick den Schloßherren von Żelazowa Wola ihre Huldigungen darbrachten, als in einem bescheidenen Nebenhaus des Schlosses der größte Musiker Polens geboren wurde.

Über die Herkunft seines Vaters Nikolaus wird berichtet, daß er der Enkel eines Hofmannes des Königs Stanislaus Leszczyński, namens Nikolaus Szop oder Szopen, aus Polen sei, der dem König nach Lothringen folgte und in Nancy mit einem Freunde zusammen die Weinhandlung „Ferrand et Chopin" gegründet habe. Ein gut Teil polnisches Blut in den Adern und im Herzen das Gefühl tiefer Verbundenheit mit dem polnischen Heimatlande wandert sein Enkel Nikolaus, der Vater Friedrichs, nach Polen zurück. Dieser, am 17. April 1770 in Marainville, Departement der Vogesen, — nach Edouard Ganches Forschung also nicht in Nancy[48]) — geboren, ist zwar in Frankreich als Franzose zur Welt gekommen; Nikolaus wurde aber nach seinem Einzug in Polen aus tiefer Überzeugung und mit seinem ganzen Herzen polnischer Staatsbürger. So rasch er die polnische Sprache beherrschen lernte, so tief fand er sich in polnisches Leben ein und wurde ein leidenschaftlicher Kämpfer für Polens Freiheit. Nie wieder hat er französisches Gebiet betreten, und nie hat er seine Eltern und Schwestern wiedergesehen; ja, von ihnen wollte er nicht reden hören und hat ihnen auch kein Lebenszeichen während seines 75-jährigen Lebens zukommen lassen.

1787 kommt er mit einem befreundeten Franzosen als Buchhalter nach Warschau, mitten hinein in das unruhige Leben politischer Entwicklungen, und erlebt die unglücklichen Schicksalsschläge dieser Nation, die zweite und dritte Teilung Polens (4. Januar 1793 und 24. Oktober 1795). Für Polens Befreiung beteiligt er sich aktiv — in der Bürgergarde inzwischen

zum Kapitän befördert — an der nationalen Erhebung Kościuszkos vom 1. November 1794, unter deren Niederlage er schwer leidet, wie alle Polen.

Nach ziemlich bewegtem Leben wird er Erzieher der Kinder polnischer Adelsfamilien, erteilt Unterricht im Französischen und unterrichtet als Hauslehrer u. a. auch Marie Leszczyńska, die von Napoleon I. geliebt wurde. Als Erzieher des jungen Grafen Friedrich Skarbek auf dem Gutsbesitz der gräflichen Familie in Żelazowa Wola lernt er Fräulein Justina Krzyżanowska kennen, eine entfernte, in den Kriegen verarmte Verwandte der Gräfin, und heiratet sie. Am 2. Juni 1806 wird ihre Ehe in der Pfarrkirche zu Brochów eingesegnet und „in Gegenwart des Herrn Franz Grzebecki und Herrn Karl Henke bestätigt".[49])

Die Ehe war, der seelischen und charakterlichen Anlagen der beiden Gatten zufolge, eine äußerst glückliche und wurde mit vier Kindern gesegnet. Luise, die ältere Schwester und vertraute Freundin Friedrichs, lebte von 1807 bis 1855 und war mit dem Lehrer für Rechtswissenschaft und Verwaltung im landwirtschaftlichen Institut in Marymont, Dr. phil. Josef Kalasanty Jędrzejewicz (1803—1855), verheiratet; die zweite Schwester, Isabella, 1811 geboren, heiratete den Mathematiker Anton Barciński, Gymnasialinspektor in Warschau, später Direktor eines Dampfschiffahrtsunternehmens; die Jüngste, Emilia, wurde 1813 geboren und starb schon als junges Mädchen am 10. April 1827 an Tuberkulose.

In der heiteren Traulichkeit und geistigen Regsamkeit des Elternhauses konnten die liebenswürdigen Anlagen der Kinder sich frei entfalten. Und wie die Liebe der Mutter die Phantasie der Kinder beflügelte, so förderte der Unterricht des Vaters eine gründliche Allgemeinbildung des Geistes in harmonischem Gleichmaß. Emilia zeigte eine bemerkenswerte literarische Begabung; Luise, ziemlich musikalisch, hat die Ehre, den kleinen Friedrich zuerst in die Geheimnisse des Klavierspiels eingeführt zu haben; 1825 berichtet Friedrich seinem Freunde Jan Białobłocki: „Luise hat einen ausgezeichneten Mazur gemacht, wie Warschau schon lange keinen ähnlichen getanzt hat. Es ist ihr non plus ultra, doch wirklich, in der Tat, ein Nonplusultra in

seiner Art. Voll Schwung, hübsch, kurz gesagt, richtig zum Tanzen, ohne zu loben, von seltener Qualität."[50])

Als väterliches Erbgut brachte Friedrich bedeutende geistige Lebendigkeit, Beständigkeit und Beharrlichkeit in der Durchführung seiner Arbeiten mit. Daß der Fleiß, jener ständige Begleiter des Genies, ihm nicht erst anerzogen werden mußte, läßt sich aus jener Briefstelle Friedrichs an Titus Woyciechowski vom 18. September 1830 folgern: „. . . das ganze Leben lang will ich arbeiten. Oft habe ich überlegt, ob ich denn auch tatsächlich faul bin; ob ich denn mehr arbeiten sollte, als meine physischen Kräfte es erlauben. Scherz beiseite, ich habe mich überzeugt, daß ich noch nicht zu den schlimmsten Faulenzern gehöre und daß ich arbeiten kann, wenn die Not mich zwingt, und zwar nochmal so viel als heute".[51])

Entscheidend für Friedrichs Charakterentwicklung war das starke polnische Nationalgefühl, welches das Elternhaus beherrschte. Es gab wohl kaum eine Erziehungsmaßnahme des Vaters, die nicht darauf gerichtet gewesen wäre, seine Kinder zu gesinnungstüchtigen Polen heranzubilden. Auch die Gefreundeten und Besucher, die seit der Übersiedlung nach Warschau — am 1. Oktober 1810, nachdem Nikolaus eine Anstellung als Lehrer des Französischen am Warschauer Lyzeum erhalten hatte — ins Chopinsche Haus kamen, zeigten sich beseelt von einem glühenden Patriotismus, der Friedrichs Leben und Wirken bis zum Tode in ununterbrochener Stetigkeit die kennzeichnende Note verlieh. Später gibt er sich nirgends so ungezwungen und aufgeschlossen wie im Kreise der durch die nationalen Freiheitskämpfe nach Paris verschlagenen Polen, denen er in allen Nöten, so gut er konnte, beistand, und deren Meinung den bekannten Satz prägte: „Chopin ist polnischer als Polen." Als das 1807 von Napoleon neugegründete Herzogtum Warschau im Jahre 1815 dem russischen Reich eingegliedert war, wurde auch Friedrich — dem Buchstaben nach — russischer Untertan; er war es noch, als er 1849 starb; allein kein Gesetz vermochte jemals über ihn Macht zu gewinnen, sich außerhalb der polnischen Volksgemeinschaft zu fühlen. Er kannte nur sein Vaterland, das Land seiner Mutter, das Land, dem sich sein Vater

freiwillig eingebürgert hatte, das Land, dessen Sprache er zeitlebens am liebsten sprach, wo er Kindheit, Schulzeit und Entwicklung erlebte, wo seine Eltern, Schwestern und Freunde lebten und wo sein Herz auch schließlich zur ewigen Ruhe gebettet wurde.[52])

Man kann auch nicht sagen, daß Chopin zwei Vaterlande gehabt habe: Das polnische und Frankreich.[53]) Denn obgleich er fast die zweite Lebenshälfte unter französischem Himmel verbrachte und dort seit September 1831 gelebt, so ist doch seine Persönlichkeit und Kunst in Frankreich reicher und tiefer das geworden, was in seinem Wesen bereits vorher begründet lag. Mit instinkthafter Sicherheit geht er den Weg seiner großen künstlerischen Vorbestimmung. Allen Versuchen, ihn für die Moderichtungen, für die Tageskämpfe eines neuen musikalischen Glaubens, für die Ideen auf internationaler Grundlage zu gewinnen, steht er desinteressiert gegenüber. An Joseph Elsner schreibt er am 26. Januar 1831: „Malfatti versucht vergeblich, mich zu überzeugen, daß jeder Künstler Kosmopolit sei. Wenn dem auch so wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, jedoch als Pole habe ich bereits das dritte Dezennium begonnen."[54]) Diese tief im Seelischen verhaftete, aus Vererbung und Umwelt herrührende Vaterlandsliebe, die Friedrich lebenslang, und nicht nur in der Kunst, an den Tag legte, setzt festen Willen, Charakterstärke und unbeirrbare Entschlußkraft voraus. Chopin ist nicht der „unentschlossenste Künstler", zu dem ihn mehrere Schriftsteller stempeln wollen. Ohne die genannten Züge würde der Meister wohl schwerlich seine gewißlich gefahrvolle Laufbahn so kompromißlos gegangen sein. Im romantischen Überschwang raschlodernder Liebesempfindung erfüllt wohl Lethargie sein immer stolzes und ehrgeiziges Herz. Da bittet er als Zwanzigjähriger denn aus Wien seinen Freund um Rat, was er anfangen soll; „frage doch die Leute, die mich regieren, und schreibe mir ihre Meinung, und so werde ich es denn machen".[55]) In solchem Augenblicke versichert er, daß selbst nach seinem Tode seine Asche sich zu ihren (d. i. Konstanzes) Füßen betten werde und daß er das „unentschlossenste Geschöpf der Welt" sei. „Ach! ich rauf mir die Haare aus,

wenn ich daran denke, daß man" (d. i. Konstanze) „mich vergessen kann . . . Heut bin ich Othello."[55]) Auf solchem Bekenntnis vorübergehender Gefühle kann nur ein Trugbild des Chopinschen Charakters errichtet werden. Das gesamte revolutionäre Kunstschaffen Friedrichs nicht nur spricht der Auffassung vom ewig-kranken, verzärtelten, willenslosen und schwächlichen Chopin Hohn; auch die Planmäßigkeit seiner Lebensführung, die Sicherheit seines Urteils — allen zeitgemäßen Fehlurteilen zum Trotz — und die zielstrebige Durchführung seiner vorgefaßten Absichten, wie sie aus den nunmehr 306 vorliegenden Briefen von ihm[56]) zur Kenntnis gelangen, sind das Kennzeichen einer willensstarken Persönlichkeit.

Nicht aus Vererbung und Umwelt herzuleiten ist indessen Friedrichs geniale Musikalität. Mutter Justina gab elementaren Klavierunterricht im Knabenpensionat; ihre Kenntnisse erhoben sich sicherlich nicht über den Durchschnitt, und die Anspruchslosigkeit ihrer Präludien und Melodien mag kaum tieferen Eindruck auf Friedrichs Seele gemacht haben. Der Vater spielte die Flöte; als sie ihm der kleine Friedrich eines Tages beim „Spielen" zerbrochen hatte, wurde keine neue gekauft. Später versuchte sich Vater Nikolaus auf der Geige und spielte nun seine alte Flötenweise mit einer Beharrlichkeit, die Friedrich, als er 1835 hiervon Nachricht erhält, eine mit Ironie untermischte Anerkennung abnötigt. Luise schreibt ihm: „Ich wünschte, Du könntest bei einem unserer Hauskonzerte zugegen sein. Żywny am Klavier muß die Palme zuerkannt werden . . . Papa spielt die erste Geige, Barciński die zweite; die Großmama singt, und der Kleine schlägt mit den Händen den Takt." In Ansehung des Programms und Vortrags dieser häuslichen Konzerte hat Luise oft Mühe, das Lachen zu unterdrücken.

Die sich früh zeigenden wunderbaren Fähigkeiten Friedrichs im Klavierspiel, namentlich in der Improvisation, dieser seiner lebenslang höchste Bewunderung erregenden Domäne, wurden dem Unterricht des besten Warschauer Klavierpädagogen, Adalbert Żywny,[57]) anvertraut. Es sind uns keine Aufzeichnungen überliefert über das Repertoire des Unterrichts; als sicher ist

aber anzunehmen, daß der von der deutschen Schule herkommende Żywny den kleinen Friedrich in die Kunst Bachs und der Wiener Klassiker — soweit diese Werke damals bekannt waren — einführte. Musikalische Einflüsse persönlicher Prägung konnte dieser erste und letzte Klavierlehrer Friedrichs nicht ausüben, der lediglich als Sachwalter der Tradition staunender Zeuge einer ungewöhnlichen Musikbegabung ist und ihre eigengesetzliche Entwicklung vorurteilsfrei zur größeren Entfaltung anregt. Keiner seiner zahlreichen Klavierschüler — außer Chopin — ist über dem Durchschnitt stehend aus seiner Unterweisung hervorgegangen.
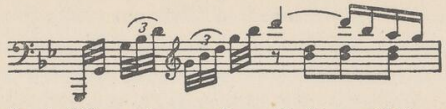
Von den Stücken, die das Kind Friedrich improvisiert und seinem Lehrer Żywny — wie erzählt wird — zur Aufzeichnung diktiert, ist nichts erhalten. Das Beispiel Vater Mozarts, der jedes künstlerische Dokument seines Kindes Wolfgang ehrfürchtig aufhebt, findet in bezug auf Friedrichs erste musikalische Erfindungen keine Nachahmung. Die früheste erhaltene Komposition Friedrichs erscheint öffentlich im Jahre 1817 unter dem Titel „Polonoise pour le Piano-Forte Dédiée à Son Excellence Mademoiselle la Comtesse Victoire Skarbek faite par Frédéric Chopin Musicien agé de huit Ans."[58]) Diese seine erste gedruckte Komposition ist in der Januar-Nummer 1818 der literarischen Monatsschrift „Pamiętnik Warszawski" angezeigt; dem kleinen Friedrich widmet die Redaktion unter der Rubrik „Literarische Neuerscheinungen" in einer Rückschau auf die im Jahre 1817 erschienenen polnischen Werke einen kleinen Spezialartikel mit der Überschrift „Notiz über Frédéric Chopin, aus Warschau gebürtig, der, erst acht Jahre alt, schon Komponist musikalischer Werke ist". Hierin heißt es: „Obgleich wir die Musikautoren nicht unter die Schriftsteller zählen — sie sind dessenungeachtet auch Autoren —, können wir die von Freundeshand veröffentlichte Komposition „Polonaise . . ." nicht unter Stillschweigen übergehen. Der Komponist dieses polnischen Tanzes, ein Schüler mit kaum acht Jahren, ist der Sohn des Herrn Nikolaus Chopin, Professor der französischen Sprache und Literatur am Warschauer Lyzeum; er ist ein wirkliches Musikgenie: denn er kann nicht nur mit größter Leichtigkeit und

außergewöhnlichem Geschmack die schwierigsten Stücke auf dem Klavier spielen, sondern hat bereits einige Tänze und Variationen komponiert, die Musikkenner in Verwunderung setzen, namentlich in Ansehung des jungen Alters des Autors. Wenn dieser Schüler in Deutschland oder Frankreich geboren wäre, würde er das Interesse aller Gesellschaftskreise auf sich gezogen haben. Unser Bericht hierüber beabsichtigt zu zeigen, daß auf unserem Boden auch Genies erwachsen und daß allein der Mangel an einer auffälligen Reklame sie dem größeren Publikum vorenthält."[59]) In dieser Veröffentlichung ist fehlerhaft, daß Friedrich 8 Jahre alt und aus Warschau gebürtig sei; vielmehr zählte der junge Komponist bei der Herausgabe seiner Polonaise kaum 7½ Jahre; sein Geburtsort ist — wie trotz dieser Notiz nunmehr feststeht — Żelazowa-Wola.
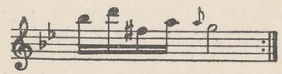
Der kurze Zeitungsartikel war, wie die Polonaise selbst, den früheren Biographen unbekannt. Auch Hoesick gab die Nachforschungen zwecks Auffindung der Polonaise auf. Erst Jachimecki hatte das Glück, sie in einer vierbändigen Sammlung alter Warschauer Musikalien[60]) wiederzuentdecken. Er fand damit sogar das bibliographisch wertvolle Exemplar, das des jungen Künstlers eigenhändige Widmung an seinen Jugendfreund Jan Białobłocki auf der letzten Seite trägt. Durch diesen Fund sind wir in die reizvolle Lage gesetzt, die Uranfänge Chopinscher Klavierkomposition zu studieren.

Die Polonaise[61]) steht in g-moll-B-dur und zählt im ersten Teil 12 + 10 Takte, im Trio 8 + 8 Takte, besteht aus vier kurzen Abschnitten, von denen jeder Wiederholungszeichen hat. Harmonische und formale Struktur sind äußerst einfach; der erste Abschnitt, in g-moll, die anderen drei Abschnitte, in B-dur, haben nur Dreiklänge der ersten und fünften Stufe (ein einziges Mal tritt der Akkord der Subdominante auf). Die melodische Erfindung ist schlicht und von brillanter Figuration; es mischen sich elegische Vorhalte mit charakteristischem Laufwerk. Der Klaviersatz ist uneinheitlich; er verrät einerseits, daß Ogińskis Polonaisen hier Pate standen, wie sich deutlich in der Technik des Übergreifens beider Hände in Takt 5 und 9 bei dem großen
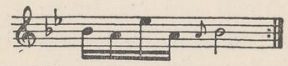
Arpeggio durch vier Oktaven zeigt; dieser Effekt kehrt in den ersten acht Polonaisen Chopins stets wieder:

33 

andererseits lugt Mozart aus den Takten 18 ff mit charakteristischem Registerwechsel bei gleichbleibendem Albertibaß hervor. Anfänge und Schlüsse sind ganz nach der „Regel", es finden sich hier alle typischen Züge, die Johann Friedr. Reichardt (1752—1814) in seinem „Kunstmagazin" von der echten Polonaise aussagt;[62]) außerdem könnte dieses jugendfrische Stück ohne Schwierigkeit z. B. der „Sammlung einiger Menuetten und Polonaisen . . ." von Friedr. Gottlob Fleischer, die 1762 erschien, angeschlossen werden, ohne daß dies Chopinsche Stück aus dem Rahmen der übrigen herausfiele. „Der Schluß eines jeden Teiles geschieht bei dem zweiten Viertel, das von dem Leitton oder der Obersekunde vorgehalten wird." Dementsprechend schließt Chopin jeden Abschnitt in dieser Weise:

34 

oder:

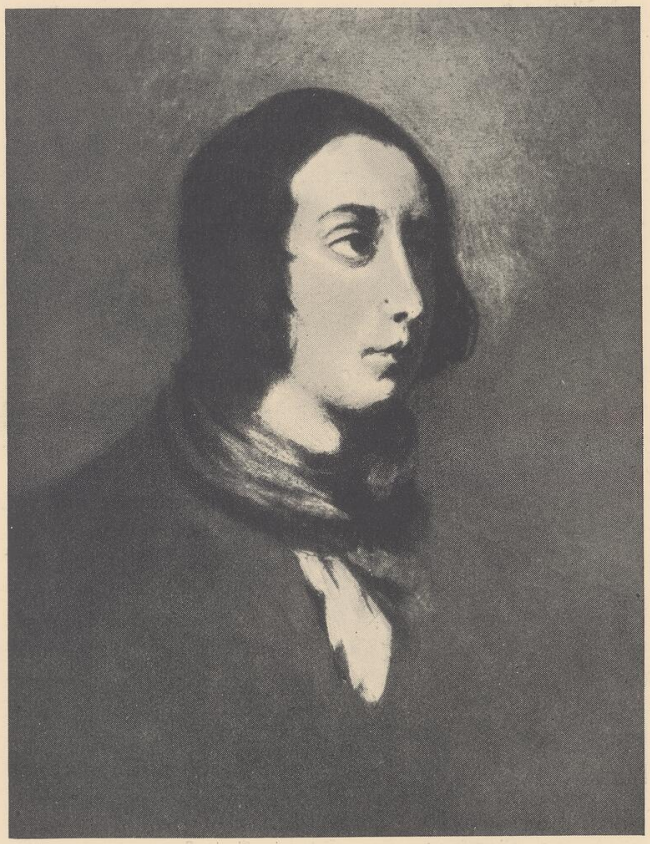
35 

Wenn auch musikalisch nicht viel geschieht und das Ganze noch zu schematisch ist, so bekommt man einen durchaus frischen Eindruck von dem Stück; und namentlich das brillante Trio wirkt köstlich und temperamentvoll. Sympathisch berührt das Erstlingswerk vor allem damit, daß es nichts Banales an sich trägt, wodurch allein es sich schon von den Produktionen vieler Berufskomponisten abhebt.

Kurze Zeit nach dem Erscheinen seiner ersten Komposition wurde ein Militärmarsch von dem siebenjährigen Chopin herausgegeben. Auch im Klavierspiel hatte Friedrich so erstaunliche Fortschritte gemacht, daß er in den Kreisen Warschaus als Wunderkind gerühmt wurde; und namentlich das Improvisationstalent des kleinen Künstlers erregte helle Freude bei



13. Friedrich Chopin
Ölgemälde von Eugen Delacroix. Paris, Louvre



14. George Sand
Ölgemälde von Eugen Delacroix

allen, die das Glück hatten, ihn im Hause seiner Eltern spielen zu hören. Am 24. Februar 1818 wurde Friedrich offiziell zur Mitwirkung bei einem Warschauer Wohltätigkeitskonzert aufgefordert. Bei diesem seinem ersten öffentlichen Auftreten spielte Chopin ein Klavierkonzert von Gyrowetz. Als die Kaiserin Maria Feodorowna, die Mutter Alexanders I., nach Warschau zum Besuche des Lyzeums kam, komponierte Friedrich zwei Polonaisen, die indessen nicht erhalten scheinen. Der stürmische Erfolg des Konzerts und die Ehrungen gelegentlich des kaiserlichen Besuchs machten Friedrich zu einer kleinen Berühmtheit, die in den aristokratischen Salons Warschaus gern gesehen war. Im frühen Umgang mit den höchsten Persönlichkeiten wurde schon das achtjährige Kind mit der Pflege feinster Manieren und weltmännischer Eleganz vertraut gemacht, die seiner Lebensführung vor allem das äußere Gepräge geben sollten. Er war oft Gast der Fürstenhäuser Czartoryski, Sapieha, Czetwertyński, Radziwill, Lubecki und der gräflichen Familien der Skarbek, Wolicki, Potocki, Hussarzewski u. a.

Daß Friedrich als Wunderkind verhätschelt wurde, ist ziemlich sicher; aber er blieb dabei ein echtes Kind voll lustiger Launen und witziger Einfälle. Eine Unmenge Anekdoten werden aus seiner Schulzeit erzählt. Er konnte gut zeichnen und Verse machen. Der Schelm bewies seine zeichnerische Begabung oft an Karikaturen mit gehörigen Spottversen. Sein Schulrektor Dr. Linde, von Friedrich in einer Zeichnung schändlich karikiert, bekam einmal diese Karikatur zu Gesicht, war aber klug genug, den Übeltäter nicht zu bestrafen, sondern ihm sogar noch ein Lob für die gute Zeichnung zu spenden. Auch großes mimisches Talent bewies Friedrich, und der polnische Schauspieler Piasecki beschwur die Eltern, den Sohn Schauspieler werden zu lassen. Übermut und Schalkhaftigkeit waren die wesentlichen Stimmungen des Knaben während der Schulzeit, insbesondere während der Ferien.

Daneben enthielt sein Kinderherz auch viel Weiches, Hingebendes; seine Seele empfand schon früh ein großes unbestimmtes Sehnen und ungeahnte Wünsche. Er ahnt nur dunkel, aber fühlt tief, daß seine Kunst Bedeutendes entfalten müsse, und er

beginnt früh, sich innerlich zu vertiefen und zu konzentrieren; und mit lebhafter Aufnahmebereitschaft widmet er sich allem, was seine Musik fördern kann. Daher arbeitet der Knabe mit unermüdlichem Eifer, und je mehr er probiert, studiert und beobachtet, desto intensiver regt sich seine Schaffenskraft. Anerkennung bedeutet ihm soviel wie neuer Ansporn. Am 3. Januar 1820 erhält er eine goldene Taschenuhr mit Sprungdeckel von der in künstlerischen Angelegenheiten auf der Durchreise in Warschau weilenden berühmten Sängerin Angelica Catalani (1780—1849); die Uhr war der Ausdruck ihrer Bewunderung für Chopins musikalisches Talent und trägt eine entsprechende, eingravierte Widmung.[63])

Zum Namenstag seines Lehrers Adalbert Żywny am 23. April 1821 komponiert Friedrich eine Polonaise in As-dur. Sie umfaßt 39 Takte mit Trio und zeigt, seiner ersten Schöpfung aus dem Jahre 1817 gegenüber, eine viel ausladendere Brillanz und wohlklingendere Klaviertechnik, eine graziöse Melodik und insbesondere eine schöne Verknüpfung der vier Abschnitte miteinander, so daß die stereotype Gleichförmigkeit in der Produktion des Siebenjährigen sich beträchtlich zur künstlerisch vollauf befriedigenden Einheitlichkeit dieser As-dur-Polonaise weiterentwickelt hat. Arpeggien und Mozartscher Registerwechsel spielen auch in diesem hübschen Stück eine bedeutende Rolle. Trotz einfachster Harmonik machen sich Fortschritte in jeder Hinsicht der musikalischen Erfindung bemerkbar.

1822 komponiert er die Polonaise in gis-moll, die erst nach seinem Tode ohne Werkzahl (im Thematischen Katalog seiner Werke als Nr. 9 aufgeführt; in der Edition Steingräber im III. Band als Nr. 12 gedruckt) herausgegeben wurde. In diesem genialen Werk des Zwölfjährigen finden wir eine erstaunliche Fülle charakteristischer Figuren, graziöser Themen und klaviertechnischer Klangeffekte, wie sie für Chopin durchaus typisch sind. Glitzernde Brillanz und rauschende Arpeggien, bis zu Vierundsechzigstel-Triolen zerstäubend, daneben energische Akzente und selbstbewußtes Nebeneinanderstellen des h''' und H (im Abstand von vier Oktaven!) zeugen von einer Spielfreudigkeit, die mit effektvollen Schwierigkeiten selbst zu „spielen" liebt; aber neben

graziösen Trillerketten und klaviertechnischen Färbungen sind bemerkenswert schöne Einfälle und gehaltvolle Gedanken hervorzuheben, so namentlich das graziöse Hauptthema selbst (Takt 5 ff.), mit äolischem Abstieg, und das zweite Thema (Takt 13 ff), wie das erste von leicht melancholischer Wirkung. Rhythmisch und harmonisch gründet sich das Werk dagegen auf klassische Überlieferung, wie das Stück im allgemeinen wohl unter dem Eindruck des Rondo-Schlußsatzes aus der Beethovenschen A-dur-Sonate op. 2 Nr. 2 entstanden sein mag. Das Werk ist Mme. Dupont gewidmet.

Nachdem Friedrich bisher Unterricht im Knabenpensionat seines Vaters genossen hatte, trat er im Jahre 1823 in die vierte Klasse des Warschauer Lyzeums ein, zur Fortsetzung seiner Gymnasialstudien. Es ist besonders anzumerken, daß Friedrich neben seinen Musikstudien niemals die Schule vernachlässigte, sondern sogar als einer der besten Schüler galt. In den Ferien ist er Gast der befreundeten Familie Dziewanowski auf deren Gut Szafarnia in Masowien, genau wie auch im folgenden Jahre, 1824. Von besonderer Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung wurden die Erlebnisse der nationalen, ländlichen Musik bei Kirchweih, Erntefest, Hochzeit, Tanz und Feiertagen. Es ist bekannt, daß gerade der polnische Bauer einen leidenschaftlichen Hang zu Tanz und Musik hat, zu einer Musik, die zwar weniger kunstvoll, dafür aber echter und reiner polnisches Empfinden ausdrückt als die üblichen „komponierten" Tänze in der Stadt. Eine Ergänzung zu dieser unmittelbaren Anschauung der Volksmusik bildet für Chopins künstlerische Weiterentwicklung das Harmonielehrbuch von Karl Anton Simon „Krótka nauka harmonji", eine „kurze Anweisung zur Erlernung der Harmonieregeln und des Generalbasses", die Friedrich 1823 studiert.

Aus dem Jahre 1824 stammen die Variationen über das deutsche Lied im „Swizerditschen" Dialekt: „Steh nur auf, steh nur auf, du junger Schweizerbua." Kolberg berichtet die Legende, Friedrich hätte diese Variationen in weniger als zwei Stunden bei Frau Sowińska geschrieben; das kann höchstens auf eine der Variationen bezogen werden. Auch dieses Werk

Chopins, wenngleich es eine Schülerarbeit ist, verleugnet nicht seine geniale Erfindung; schon im Hinblick auf den glänzenden Schlußwalzer würde sich das Interesse lohnen, sich mit diesem Stück zu beschäftigen, welches Chopin 1830 dem Verleger Haslinger zur Herausgabe anbot, allerdings ohne Erfolg, so daß wir es nur aus den nachgelassenen Werken kennen (im Thematischen Katalog als Nr. 5 verzeichnet). Wir gehen nicht fehl in der Annahme, daß Chopin schon in dieser Zeit Privatschüler bei Elsner war, der hier und da verbessert haben wird. Übrigens hatte Friedrich die Klavierstunden bei Żywny schon vor zwei Jahren eingestellt; er war als Zwölfjähriger pianistisch bereits so weit entwickelt, daß Żywny ihm nichts mehr beibringen konnte und den Knaben ohne Gefahr einer autodidaktischen Weiterbildung im künstlerischen Klavierspiel überließ.

Nach einjährigem Studium im Lyzeum erhielt Friedrich als Auszeichnung bei seiner Versetzung in die fünfte Klasse das Buch: „Statik-Lehre zum Gebrauch der Bürger- und Wojewodschaftsschulen" von G. Monge, übersetzt von Onufry Lewocki. Der Prämie ist die amtliche Begründung aufgeprägt: „Moribus et diligentiae Frederici Chopin in Examine publico Lycei Varsaviensis. Die 24. Juli 1824" („für gutes Betragen und Fleiß des Friedrich Chopin im öffentlichen Examen des Warschauer Lyzeums am 24. Juli 1824").

Diesen ersten Regungen haftete bisher unverkennbar der Charakter des kindlichen, wenngleich frühgenialen Tastens und Suchens an. Das Jahr 1825 nun zeigt Friedrich bedeutend reifer und zeitigt bemerkenswerte und ereignisreiche Fortschritte. Am 10. Juni spielt er in einer Soirée in Warschau aus dem f-moll-Konzert von Moscheles und improvisiert öffentlich auf dem Aolopantalon; die Soirée war von dem Konservatoriumsprofessor Jawurek im Konservatoriumssaal als Wohltätigkeitsveranstaltung arrangiert. Auf Grund seines außerordentlichen künstlerischen Erfolges erhält Chopin die erste ausländische Rezension. Die „Allgemeine musikalische Zeitung" vom November 1825, Nr. 46, berichtet auf Seite 764 hiervon: „Der Akademist Chopin ließ sich . . . mit freyen Phantasien auf dem Aolopantalon hören. Dieses Instrument, verfertigt von dem

hiesigen Tischlermeister Długosz, verbindet das Aolomelodikon mit dem Pianoforte auf eine Art, die dem Spieler, der sich mit der Zusammensetzung der Züge bekannt gemacht hat, eine überraschende Mannigfaltigkeit darbietet, und unter den Händen des talentvollen jungen Chopin, der sich durch einen Reichtum musikalischer Ideen in seinen freyen Phantasien auszeichnet und ganz Herr dieses Instrumentes ist, großen Eindruck macht." Daß Friedrich auch das Aolomelodikon meisterhaft traktieren konnte, beweist die Anerkennung des Zaren Alexander I., der Friedrich für sein Spiel auf diesem Instrument in Gegenwart des Kaisers einen Ring schenkt.

Im Jahre 1825 erscheint Chopins „Rondo", das erste Werk, welches er der Reihe der mit Werkzahlen versehenen Kompositionen für wert erachtet; dies Opus 1 ist Frau von Linde gewidmet. Rondos in der Art der Wiener Schule zu schreiben, gehörte zum Kompositionsstudium bei Elsner; es ist weiter ein Zeichen der klassizistischen Einstellung Elsners, daß Chopin auch Variationen, die c-moll-Sonate usw., also Werke aus dem eigentlichen Formgebiet der Klassiker, unter dessen Anleitung schreibt. Wir können annehmen, daß unter mehreren Rondos gerade dies c-moll-Stück sorgfältig und kritisch ausgewählt wurde, um die Reihe der mit Werkzahlen versehenen Schöpfungen zu eröffnen. Jachimecki[64]) vermutet, daß die ursprüngliche Niederschrift mit Orchesterbegleitung war, rücksichtlich der Paukenschläge in der Einleitung, der kurzen Orchestertutti (Takte 29—30, 33—34, 81—82 usw.). Das Anfangsthema erinnert an Leporellos „Keine Ruh bei Tag und Nacht", wobei durchaus nicht eine Anlehnung an Mozart ausgesagt sein soll; im Gegenteil beweist das Stück Chopins Selbständigkeit und Abweichung vom klassischen Vorbild. Daß Chopin kaum fünfzehn Jahre zählte, entschuldigt einige Bruchstellen an Teilen, die nicht ganz organisch verschmolzen sind. Die Begeisterung Schumanns von der Genialität im Gedankengut sowie in der klavieristischen Durcharbeitung des Werkes ist vollauf begründet und unanfechtbar.

Hatte Chopin seine ersten musikalischen Erfindungen der Gattung Polonaise gewidmet, so schreibt er Mazurkas dagegen erst acht Jahre darnach; jedenfalls kennen wir keine früheren Mazur-

kas als die 1825 erschienenen in G-dur (Nr. 55 der Edition Gebethner und Wolff, Warschau) und B-dur (Nr. 52 der Edition Gebethner und Wolff). Weder hat Chopin diese beiden Mazurkas mit einer Werkzahl versehen, noch hat Fontana sie nach Chopins Tode herausgegeben. Die Begründung liegt darin, daß der künstlerische Wert dieser beiden Stücke bescheiden ist; denn, wie oben Seite 27/28 ausgeführt wurde, sind sie aus dem Geiste der schablonenhaften Warschauer Tanzmusik, nicht aus dem wahren Volksgeist polnischen Empfindens heraus geschaffen. Unbekannt ist uns Chopins Polonaise „aus dem Barbier (von Sevilla von Rossini)", von der Friedrich im November 1825 aus Warschau seinem Freunde Jan Białobłocki berichtet; „sie gefällt ziemlich; morgen gedenke ich sie zum Lithographieren zu geben".[65])

In den Augustferien erfolgt ein größerer Abstecher nach Kowalewo, Płock, Rościszew, Kikol, Tuczno, Kozłów, Danzig und nach Szafarnia. In Thorn sieht er die Geburtsstätte des Kopernikus und ist entrüstet, daß das Haus und das Zimmer, wo dieser berühmte Astronom das Leben empfangen hat, bewohnt ist; des viel breiteren aber läßt er sich über die Thorner Pfefferkuchen aus: „Doch dies nur möchte ich Dir schreiben, daß die größte Impression oder alias Eindruck auf mich die Pfefferkuchen gemacht haben. Wohl habe ich auch die ganzen Fortifikationen auf allen Seiten der Stadt mit allen Einzelheiten gesehen, die berühmte Maschine zum Hinübertragen des Sandes von einem Ort zum anderen habe ich gesehen, eine Maschine von äußerst einfacher Konstruktion, überaus interessant, welche dort die Deutschen Sandmaschine nennen; außerdem Kirchen von gotischem Bau, von den Kreuzrittern fundiert, eine davon im Jahre 1231 erbaut. Ich habe den schiefen Turm gesehen, das berühmte Rathaus, sowohl innen wie auch außen; seine größte Eigentümlichkeit besteht darin, daß es so viele Fenster hat, als es Tage im Jahre gibt, so viele Säle, als es Monate gibt, so viele Zimmer, als es Wochen gibt, und das Ganze der herrlichste Bau im gotischen Stil ist. Doch all dies kann die Pfefferkuchen, ach die Pfefferkuchen, von denen ich einen nach Warschau geschickt habe, nicht übertreffen."[66]) Hier spricht das Kind, der fröhliche, bei aller künstlerischen Begabung mit obligatorischer Verwöhnung natürlich gebliebene Knabe. In seinen Briefen offenbart sich neben herzlicher Zuneigung und anhänglicher Liebe frische und knabenhafte Lustigkeit. Er macht sich einen Spaß daraus, mitten in den Kontext hinein französische Brocken einzufügen, die er in scherzhafter Transkription so schreibt, wie er sie ausspricht, z. B.: „Dieser Brief ist wie ein Feld, in dem Kraut und Rüben durcheinander stehen. Es ist keine Logik darin, sche sse kil mank de loschik, meh ke fer on se chat, kar on napa de tan, pur ekrir onetman"[67]) oder, mit tieferer Bedeutung: „Demen nu finisson unser Examen; sche ne prendrepa de pri, kar le lawman le pren. — Wenn ich zu Dir komme, werde ich Dir dieses Rätsel erklären; . . . es possibl kon don en pri a en lawman? . . . Lange müßte ich explizieren, bis ich Dir das im Brief enträtseln könnte, dagegen wird Dir ein Wörtchen mündlich die Finesse dieses Ausdrucks aufklären können."[68]) Mit seinen Schulkameraden und Freunden, Jan Białobłocki insbesondere, verbindet ihn romantisch überschwängliche und gefühlsinnige Freundschaft. Auch bei kurzer Trennung tauschen sie ihre Gedanken aus, und namentlich Friedrich wünscht, daß er recht oft von ihnen Nachricht erhält. „Schreibe mir, mein Leben, denn ich wünschte fürwahr, daß unsere Briefe wie Synkopen flögen."[69]) Bleibt die Post aus, so ist Friedrich höchst aufgebracht: „Zorn künde ich an, . . . durch nichts zu besänftigenden Zorn, höchstens durch ein Stück Papier, auf das ich Dummkopf bis zum heutigen Tage warte . . ."[70])

Jugendlich übermütig brüstet er sich seinem Freund gegenüber damit, daß er bei der Andacht die Orgel spielen soll: „Ich bin Organist im Lyzeum geworden, mithin müssen mich meine Frau, sowie desgleichen auch alle Kinder aus zwei Gründen ehren. — Ha, mein verehrter Wohltäter, was bin ich für ein Kopf! Die erste Person im ganzen Lyzeum nach dem Herrn Pfarrer! — Jede Woche spiele ich am Sonntag bei den Visitinnen auf der Orgel und der Rest singt . . ."[71]) Überhaupt gibt sich Chopin in seinen Briefen aufgeschlossener als sonst. Wie köstlich ist seine Stilistik, wie spricht aus den glücklichen Jugendjahren sein fröhliches Herz, und wie wahr ersteht vor unseren Augen die Jugend Chopins, der eine falsche Geschichtsschreibung Krankheit, Schwä-

che, Talentlosigkeit, Leiden usw. unterschieben wollte![72]) So schreibt kein kranker, blasser Träumer: „Lieber Jaś! Erwarte in diesem Brief keinerlei gewöhnliche Namenstagskomplimente, jene Gefühle, Ergüsse, Ausrufe, Apostrophen, pathetischen Wendungen und anderen ähnlichen Blödsinn, Unsinn, albernes Salbadern und Alfanzereien; das ist gut für jene Köpfe, denen es in Ermangelung von Anhänglichkeit an trivialen Ausdrücken nicht mangelt; allein, wen elfjährige Freundschaft verbindet, wer 132mal gemeinsam die Monate gezählt, 468 Wochen gemeinsam begonnen, 3960 Tage, 95 040 Stunden, 5 702 400 Minuten, 342 144 000 Sekunden gemeinsam veratmet hat, der braucht sich nicht in Erinnerung zu bringen, braucht keine Briefe mit Komplimenten zu verfassen, denn nie wird er das zu schreiben vermögen, was er schreiben möchte. — Ad rem also übergehend, beginne ich sinnlos; vorerst also das herausspeiend, was ich nicht verdauen kann, nämlich, daß Euer Gnaden seit einigen Monaten mir nicht geschrieben haben. Weshalb? Wieso? cur? warum? pourquoi? . . . Das irritiert mich sehr, und falls eine Besserung nicht erfolgt, wird es schlimm mit uns bestellt sein. Daß ich nicht sooft schreiben kann, dagegen läßt sich nichts machen."[73])

Die sommerliche Erholungsreise des Jahres 1826 geht nach Reinerz, wohin die Mutter mit Friedrich und zwei seiner Schwestern über Błonie, Sohaczew, Łowicz, Kutno, Kladowa, Koło, Turek, Kalisch, Ostrowo, Breslau, Nimsch, Frankenstein, die Warthe und Glatz fahren. In einem ausführlichen Bericht von seinem Kuraufenthalt an Freund Wilhelm Kolberg erfahren wir, daß er erholungsbedürftig ist. „Zwei Wochen schon trinke ich Molke und hiesige Wasser und scheinbar soll ich, wie man mir sagt, etwas besser aussehen, scheinbar fetter, damit also fauler werden, welchem Umstand Du vielleicht diese lange Ruhe meiner Feder zuschreiben kannst."[74]) Der Name Fontanas erscheint am Schluß des Briefes. Seinem Kompositionslehrer Elsner schreibt er: „Die prachtvollen Aussichten, die das schöne Schlesien bietet, entzücken und begeistern mich; und doch fehlt mir ein Ding, das alle Schönheiten von Reinerz mir nicht ersetzen können, nämlich ein gutes Instrument."[75]) Zum Besten zweier Waisenkinder veranstaltet Chopin ein Konzert. Vor seiner Abreise nach Reinerz

hatte Friedrich eine Polonaise in b-moll für seinen Freund Wilhelm Kolberg komponiert, dessen Anfang mit „Adieu", das Trio „Auf Wiedersehen" überschrieben ist (erschienen bei Gebethner und Wolff, Warschau).

Im Sommer hatte er das Lyzeum absolviert und trat nun als Kompositionsschüler Joseph Elsners ins Warschauer Konservatorium ein. Von den Strapazen des Abiturs hatte er sich in Sokolowo gründlich erholen können, „denn in der Tat bin ich so dick geworden, so faul, daß ich mit einem Wort keine Lust habe, auch nur irgend etwas zu tun." An Białobłocki schreibt er dann weiter: „Bei dieser Gelegenheit sollst Du, mein Leben, erfahren, daß ich das Lyzeum nicht besuche, denn fürwahr, eine Dummheit wäre es, sechs Stunden am Tag sitzen zu müssen, wo mir die deutschen und die deutsch-polnischen Doktoren soviel Bewegung als möglich empfohlen haben; eine Dummheit wäre es, zum zweiten Male dasselbe zu hören, wenn man inzwischen innerhalb dieses Jahres etwas anderes erlernen kann. Aus diesem Grunde lerne ich bei Elsner sechs Stunden wöchentlich reinen Kontrapunkt; höre Brodziński, Bentkowski und andere in irgend einem Zusammenhang mit der Musik stehende Sachen."[76])

Seine jüngste Schwester Emilia, die er als besten Freund seiner Jugendjahre und Spielkameraden zärtlich und ritterlich geliebt hat, starb am 10. April 1827 an Tuberkulose. Die Lücke, die ihr Hinscheiden in der Familie hinterließ, war um so schmerzlicher, als sie ihrem größeren Bruder an Begabung und Temperament ziemlich nahe stand, wobei ihr Talent auf literarischem Gebiet frühzeitig bemerkbar war; nur durch gesteigertes Musikstudium konnte Friedrich die Bitterkeit ihres Verlustes überwinden. Er komponiert die Polonaise in d-moll, die nach seinem Tode als op. 71 Nr. 1 im Jahre 1855 herausgegeben wurde, ferner die Mazurka in a-moll, die, unter dem Namen „Slowiczek" (kleine Nachtigall) bekannt, 1855 als op. 68 Nr. 2 erschien; das außerordentlich melodiöse schöne Stück ist auch für Singstimme mit Begleitung von Pauline Viardot bearbeitet, mit einem französischen Text von L. Pomey (L'oiselet), mit deutschem Text von L. Flamberg („des Kriegers Braut"). Auch das e-moll-Nocturne op. 72 Nr. 1, wahrscheinlich das früheste seiner Noc-

turnes, entsteht in diesem Jahre. Trotz großen Schönheiten, wohltönendem Klaviersatz und sehr feinsinnigen Einzelwirkungen, namentlich bei den ausgezierten Wiederholungen, weist die fragmentarische Gestaltung des Mittelteils sowie die konventionelle Harmonik auf die Anfängerschaft des siebzehnjährigen Komponisten hin; das Werk zeigt noch nicht die Züge des späteren Meisters der Nocturnes. Wir finden ihn in diesem Jahre auch bereits bei der Arbeit an den großen Mozart-Variationen op. 2.

Bei der befreundeten Familie Pruszak weilt er den ganzen Sommer 1828 über in Sanniki. Er arbeitet dort jenes Rondo op. 73 in C-dur, welches ursprünglich für ein Klavier komponiert war, für zwei Klaviere um. Da die ursprüngliche Fassung für ein Klavier verloren ist, können wir nicht den Werdegang der Umarbeitung verfolgen. Nannte Friedrich 1825 noch seine Kompositionen „dummes Zeug" und sich einen „wie der Wirbelwind ungebändigten Zimbalisten", so gefällt ihm nunmehr dies Rondo C-dur schon besser; „heute habe ich es bei Buchholtz mit Ernemann probiert, und es ist ziemlich gut gelungen. Wir beabsichtigen, es irgend einmal in der Ressource zu spielen."[77]) Am 27. Dezember berichtet er von dem Werk: „Das verwaiste Rondo für 2 Pantaleons hat einen Stiefvater in der Person Fontanas gefunden (er besucht die Universität), er hat über 1 Monat geübt und hat es endlich eingeübt, und unlängst haben wir bei Buchholtz den Effekt versucht, den es machen könnte."[78]) Weiter erfahren wir, daß das „Rondo à la Krakowiak" in der Partitur fertig ist. „Die Introduktion ist originell, origineller als mein ganzes Ich in dem Bajarock. Das Trio ist aber noch nicht fertig." Er arbeitet auch am Trio in g-moll, das erst im nächsten Jahre vollendet wurde. 1828 entsteht die c-moll-Sonate op. 4, die erst im Jahre 1851 veröffentlicht wurde, desgleichen die große Fantasie über polnische Weisen für Klavier und Orchester, die 1834 als op. 13 herauskam.

Ins Jahr 1828 fallen mehrere Ereignisse, die auf den jungen Künstler tiefgehende Einwirkungen ausübten. Sein Freund Jan Białobłocki stirbt. Der Verlust eines ihm so nahestehenden Jugendfreundes mußte Friedrich um so schmerzlicher treffen, als die an diesen gerichteten Briefe des Knaben Chopin mehr als andere die tiefste Wesensart und echteste Zuneigung enthüllen. Durch den glücklichen Fund von Stanisław Pereświet-Sołtan, der durch einen Zufall diese Dokumente im Warschauer Staatsarchiv entdeckte und sie vor wenigen Jahren in Warschau veröffentlichte, erhalten wir tiefe Einblicke in diese so echte, aufrichtige und das jugendliche Empfinden beleuchtende Korrespondenz. Bedeutsam ist ferner das Erscheinen des „Rondo à la Mazur" op. 5, gewidmet der Komtesse Alexandrine von Moriolles. Dieses, durchaus aus dem Geiste des Klaviersolos heraus geschaffene Werk ist künstlerisch bedeutend; es ist alles wie aus einem Guß in vollendeter Einheit durchgeführt, die Chopinsche Individualität tritt hierin in vollem Umfange bereits in Erscheinung. Obgleich nur das Hauptthema mit seiner lydischen Quarte mazurkisch anzusprechen ist und überwiegend klassizistischer Geist vorwaltet, erkennen wir aus allem die souveräne technische Fertigkeit in der Durchführung der Themen; das glanzvolle Stück kann schon als Meisterstück gelten und besteht ohne weiteres jeden kritischen Vergleich auch mit den besten Konzertrondi.

Am 9. September 1828 fährt Friedrich nach Berlin; die Erfüllung einer jahrelangen Sehnsucht geschah durch die Freundschaft mit Dr. Jarocki, der als ehemaliger Schüler der Berliner Akademie eine Einladung zur Teilnahme an der Session der Naturforscher unter dem Vorsitz Alexanders von Humboldt erhalten hatte und Chopin mitnahm. Nach einer die Kräfte gehörig erprobenden Fahrt in der Diligence treffen die Reisenden am Sonntag, dem 14. September, nachmittags 3 Uhr, „in dieser zu großen Stadt" ein. „Mein allgemeiner Eindruck von Berlin: es ist zu breit, es scheint, doppelt soviel Bevölkerung könnte mit Leichtigkeit hier unterkommen. Anfangs sollten wir in der Französischen Straße wohnen, es kam jedoch anders, worüber ich mich sehr freue, denn diese Straße ist ungewöhnlich traurig, man kann dort kaum 6 Menschen auf einmal erspähen. Wahrscheinlich ist ihre Breite, mit unserem Leszno vergleichbar, die Ursache hiervon. Heute erst werde ich wissen, was Berlin ist für meinen Geschmack . . . Die Umgebung Berlins von dieser Seite ist nicht sehr schön, doch ist man entzückt über die Ordnung, Reinlichkeit, über die Auslese der Dinge, mit einem Wort, über eine gewisse

Fürsorglichkeit, die sich fast in dem kleinsten Winkel bemerkbar macht."[79]) Friedrich brannte natürlich darauf, recht viel Musikalisches in der Kunststadt Berlin zu genießen. Daher sah er sich lieber die berühmten Pianoforte-Fabriken und Musikalienhandlungen an, besuchte lieber Oper und Konzert, als daß er sich in den Kreis der Gelehrten zum gemeinsamen Diner begab; einmal, weil sich diese Diners in die Länge zogen und dadurch der Opernbesuch leicht versäumt wurde; dann auch, weil die Gelehrten („für mich Karikaturen", außer Humboldt, „denn dieser hat sehr gute Manieren") ihn scheel anblicken, „wenn sie einen Profanen in ihrer Mitte sähen". Reizend ist diese Anekdote, die ihm inmitten der Professoren widerfährt. Nach Hause berichtet er nämlich: „Übrigens will ich nie an einem Platze sein, wo ich nicht hingehöre. Ohnehin schien mir schon bei Tisch, daß mein Nachbar mich mit scheelen Blicken maß. Ein Botanikprofessor aus Hamburg war es, Herr Lehmann. Ich habe ihn um seine großmächtige Figur beneidet. Ich mußte mit beiden Händen die Semmel brechen, er drückte sie mit einer platt. Ein Fröschchen mit Bärentatzen. Er unterhielt sich mit Jarocki über mich hinweg und vergaß sich so im Gespräch, ereiferte sich dermaßen, daß er mit seinen dicken Fingern auf meinem Teller herumfuhr und die Bröseln zusammenscharrte (das ist ein richtiger Gelehrter, denn außerdem hat er eine große und unförmige Nase). Wie auf Nadeln saß ich während des Scharrens auf meinem Teller, und nachher mußte ich mit der Serviette frottieren." Von den Berliner Schönen ist er nicht recht entzückt; die Damen mögen ihm dies harte Urteil über ihre Geschlechtsgenossinnen vor mehr als hundert Jahren nicht weiter verargen: „Marylski hat nicht für einen Groschen Geschmack, wenn er behauptet, die Berlinerinnen seien schön. Sie sind aufgeputzt, das ist wahr, doch schade um den verlockenden herrlichen Mußlin für solche Lederpuppen."[80])

An musikalischen Aufführungen erlebt er Spontinis „Cortez", Winters „Unterbrochenes Opferfest", Cimarosas „Il Matrimonio segreto", Onslows „Kolporteur" mit Vergnügen. Händels „Caecilienfest" entspricht jedoch mehr dem Ideal, das er sich von der „großen Musik" gebildet hat. In der Bibliothek besichtigt er

einen eigenhändigen Brief Kościuszkos. „Morgen ‚Freischütz'! . . . Das gerade brauche ich. Ich werde Vergleiche ziehen können mit unseren Sängern." Zu den „wichtigeren Szenen" seines Aufenthalts rechnet er noch das zweite Diner mit den Naturforschern: „Am Dienstag, am Vorabend der Auflösung, gab es ein Diner mit Gelegenheitsgesängen. Alles, was lebte, sang, und alles, was bei Tische saß, trank und schlug im Takte der Musik an die Gläser. Zelter dirigierte; vor ihm stand auf einem dunkelroten Postament ein großer vergoldeter Pokal, zum Kennzeichen der höchsten musikalischen Würde. Man aß mehr als gewöhnlich. Der Grund war folgender: Die Herren Naturforscher und insbesondere die Zoologen haben sich hauptsächlich mit der Zurichtung des Fleisches, der Saucen, der Bouillons und ähnlicher Dinge beschäftigt, haben also in dieser Reihe von Sitzungstagen viele Fortschritte im Essen gemacht. Im Königsstädter Theater verspottete man solchermaßen die Gelehrten, daß in irgend einer Komödie beim Biertrinken einer den anderen fragt: „Warum ist jetzt das Bier in Berlin so gut?" — und der andere erwidert: „Weil die Naturforscher sich versammelt haben."[81]) Auf der Rückreise verweilt er zwei Tage in Posen, „in gratiam des Diners, zu dem uns der Erzbischof Wolicki eingeladen hat." Am 6. Oktober ist Friedrich wieder daheim in Warschau.

Als bedeutsames Ereignis des Jahres 1828 sind noch Hummels Konzerte in Warschau anzumerken, des damals ersten Klaviermeisters, berühmt durch sein brillantes Klavierspiel, seine klangschönen Improvisationen und frühromantischen Kompositionen. In seiner Verquickung von klassizistischen und romantischen Stilelementen, in der wechselseitigen Durchdringung von klassischer Kunstauffassung und subjektiv erregter Empfindung kamen dem Klavierstil Chopins manche ähnlichen Wesenszüge Hummels entgegen, der ehemals persönlicher Schüler Mozarts, Clementis und Albrechtsbergers war. Insbesondere bot Hummel manche Anregung im Rahmen der Konzert- und Rondoform, die Chopin selbstschöpferisch und in seiner Weise fortbildete.[82])

Auch Paganinis Auftreten in Warschau ist hoch bedeutend für Chopins künstlerische Weiterentwicklung. Durch dessen Spiel in allen Tiefen innerer Leidenschaft erregt und fasziniert von dieser

dämonischen Künstlerpersönlichkeit schreibt er aus ekstatischer Begeisterung heraus ein Variationswerk „Souvenir de Paganini", abgedruckt in einer uns schwer zugänglichen Beilage des Warschauer „Echo Muzyczne". Kaum jemals hat ein anderes Kunstereignis ihn so begeistert wie dies Paganinierlebnis des Jahres 1829. Wir gehen nicht fehl in der Annahme, daß technisch manches in seinen Etüden von diesem kühnen Geigenvirtuosen inspiriert ist.

Am 20. Juli 1829 schließt Chopin seine Studien bei Elsner ab. Aus der Warschauer Musikschule schied er als „besondere Begabung, musikalisches Genie", wie der Bericht aus den Regierungsakten der Kultus- und Unterrichtsabteilung, Vol. I, Nr. 50, aussagt.[83]) Elsner, als Komponist ohne wesentliche Eigenart hervorgetreten, hatte damit seine Aufgabe gelöst, das Allgemeine und Grundlegende des musikalischen Kanons dem genialen Schüler mit seiner kühnen, nach bedeutend größeren Höhen trachtenden Kunstauffassung gewiesen zu haben. Zum Lobe Elsners, der sich Chopins „wenig verdienstvollen — jedoch sehr glücklichen Lehrer der Musikharmonie und des Kontrapunkts"[84]) nennt, ist zu sagen, daß er sehr wohl auf die Eigenarten seines Schülers einzugehen verstand und als mehr väterlicher Berater da eindämmte, wo jugendlicher Überschwang einer ungebändigten Phantasie ins Uferlose auszuarten drohte. Seinen Schüler Chopin dagegen erst anzuregen oder gar anzutreiben, hatte Elsner nicht nötig.

Um die künstlerische Weiterentwicklung des nunmehr Neunzehnjährigen in die ausfeilende Hand eines weltberühmten Meisters geben zu können, wurden Studien Friedrichs im Auslande erwogen. Vater Nikolaus, in seinen Einkünften durchaus nicht schlecht gestellt, richtete am 13. April 1829 eine Eingabe zur Erlangung eines Staatsstipendiums an den Kultus- und Unterrichtsminister St. Grabowski. In ihr heißt es: „Ich habe einen Sohn, dessen angeborene musikalische Begabung ihn zur Erlernung dieser Kunst beruft. Seine Majestät weiland Kaiser und König Alexander haben huldvollst geruht, ihn mit einem kostbaren Ring zu beschenken, dem Ausdruck der Zufriedenheit, als mein Sohn die Ehre hatte, vor dem Monarchen — Seiner Kaiserlichen Majestät, sich hören zu lassen. Seine Kaiserliche

Hoheit der Großfürst, der oberste Heerführer, haben allergnädigst geruht, daß er oft in Allerhöchstderselben Anwesenheit die Beweise seines sich steigernden Talents ablegen durfte. Endlich könnten viele hochgestellte Persönlichkeiten und Musikkenner die Ansicht bekräftigen, daß mein Sohn sich in dem erwählten Beruf für seine Heimat nützlich erweisen könnte, wenn ihm die Gelegenheit geboten würde, die zur endgültigen Vollendung nötigen Studien zu beenden. Alle vorhergehenden Studien hat er bereits beendet . . . . jetzt braucht er nur noch fremde Länder aufzusuchen, insbesondere Deutschland, Italien und Frankreich, um sich nach guten Vorbildern entsprechend ausbilden zu können. Zur Unternehmung einer solchen Reise, die bis zu drei Jahren dauern kann, sind Geldmittel notwendig, die von meinen geringen, ausschließlich auf meinem Lehrergehalt beruhenden Zuschüssen nicht bestritten werden können . . ." Minister Grabowski befürwortete dies Gesuch in seinem Schreiben an den Verwaltungsrat vom 14. April 1829, „man wolle dem vielversprechenden Jüngling gnädigst einen Zuschuß von 5000 Zloty jährlich für die Reise in fremde Länder zubilligen". — Das Gesuch wurde jedoch vom Verwaltungsrat abgelehnt; die ablehnende Antwort erhielt Nikolaus Chopin am 10. Juni zugestellt.[85])

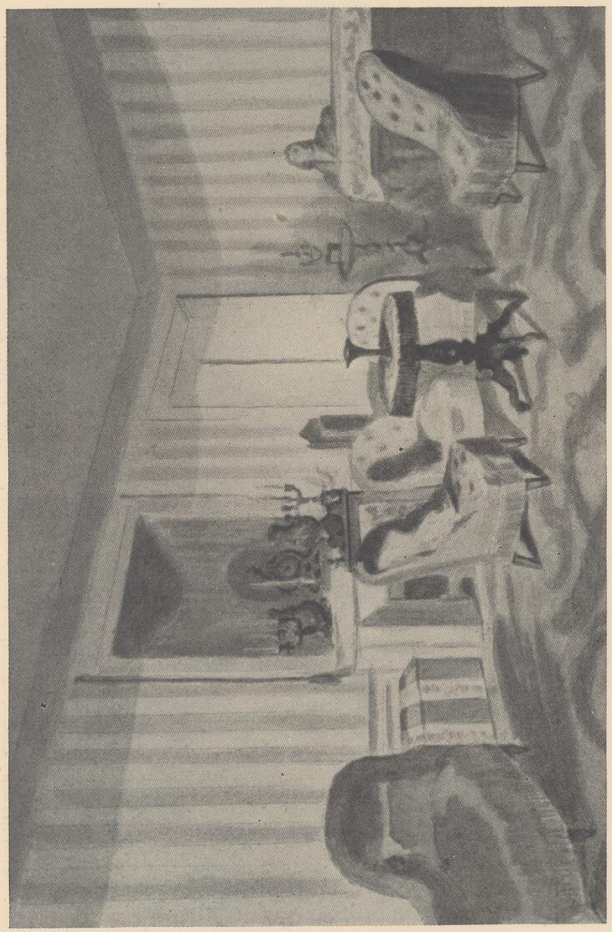
Wien und Paris waren in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Hauptanziehungspunkte des musikalischen Lebens. Darum wandte sich Friedrich nach Wien, um hier seine Kunst soviel als möglich zu fördern, nicht aber um den Ruhm der Menge und laute Triumphe zu ernten. Über Krakau langt Friedrich am 31. Juli „glücklich, fröhlich, gesund, ausgezeichnet, beinahe bequem" in Wien an. Die schönen Gegenden Galiziens bis Bielsk, später die Oberschlesiens und Mährens „gestalteten die Reise umso angenehmer, als der nur manchmal nachts niedergehende Regen uns von dem unwürdigen Staub befreit hat". In Wien „wundern sich die Deutschen über ihn, und er wundert sich über sie, daß sie Grund haben, sich über ihn zu wundern". Der Wiener Verleger Haslinger nimmt ihn mit ausgesuchter Höflichkeit dank einem Empfehlungsschreiben Elsners auf und verspricht, die Mozartvariationen op. 2 von Chopin in acht Tagen, dann „erst im Herbst" in seiner schönsten Edition „Odeon"

erscheinen zu lassen; sie wurden aber erst 1830 gedruckt.[86]) Der überzeugende Eindruck, den Friedrich in Wien allenthalben macht, bestimmt seine neuen Bekanntschaften zu der Behauptung, Wien würde viel verlieren, wenn er abreise, ohne ein Konzert gemacht zu haben. „Würde ich lediglich als Exekutor auftreten, so wäre das von geringerer Bedeutung; da ich aber mit eigenen Werken hervortrete, so könne ich es ruhig wagen." Schuppanzigh, Würfel, Blahetka, Czerny, der Graf Gallenberg, Haslinger und andere Wiener Persönlichkeiten dringen solange in ihn, bis er sich entschließt, ein Konzert zu veranstalten. Auch die Klavierfabrikanten Graff und Stein überbieten einander in Liebenswürdigkeiten. Dieses erste öffentliche Auftreten in Wien findet im Kärtnertor-Theater am 11. August 1829 statt. Er berichtet hierüber am 12. August: „Gestern also, das ist am Dienstag, abends um 7 Uhr, bin ich auf dem Theatrum der kaiserlich-königlichen Oper vor die Welt getreten! . . . Da ich kein Honorar beansprucht hatte, beschleunigte Graf Gallenberg mein Auftreten. Das Programm lautete: Ouverture von Beethoven (Prometheus), meine Variationen (über là ci darem la mano), Gesang von Fräulein Veltheim, mein (Krakowiak)-Rondo. Und wieder Gesang, dann ein kleines Ballett, um den Abend zu füllen." Diese bunt zusammengewürfelte Reihenfolge hatte Graf Gallenberg zusammengestellt. „Bei der Probe hat das Orchester so schlecht begleitet, daß ich das Rondo in eine „Freie Phantasie" verwandelt habe. Als ich mich auf der Bühne zeigte, rief man „Bravo"; nach jeder Variation gab es einen solchen Beifall, daß ich das Tutti des Orchesters gar nicht gehört habe. Nach Schluß wurde soviel geklatscht, daß ich ein zweites Mal herauskommen und mich verneigen mußte. Die „Freie Phantasie" wurde, obwohl sie mir nicht besonders gelungen war, noch mehr beklatscht, und wiederum mußte ich auf der Bühne erscheinen. Ich bin deshalb bei ihr besser weggekommen, weil die Deutschen das zu schätzen wissen . . . Die Journalisten haben mich lieb gewonnen; vielleicht werden sie mir was am Zeuge flicken, aber das muß sein, um das Lob abzuschattieren . . . Ich habe über ein Thema der „Weißen Dame" improvisiert; jedoch auf die Bitte des Regisseurs, — dem mein Rondo bei der Probe ungewöhnlich gefallen hatte . . .,



15. George Sand und ihre Freunde in Nohant bei Lachâtre, 1837. Fächer in Gouachemalerei von August Charpentier. Paris, Musée Carnavalet

In der Mitte: Chopin als Vogel, Liszt, George Sand, hinter ihnen Delacroix (als Schäfer). Links: Der Maler Ludwig Calamatta, der Sohn George Sands Maurice Dudevant (als Zephir); F. Arago (als Triton) und der Schauspieler Borage (als Faun). Rechts: Michael de Bourges mit Pistolet



16. Zimmer in Chopins letzter Wohnung. Paris, Vendôme-Platz
Aquarell von Kwiatkowski

— ich möchte noch ein polnisches Thema nehmen, wählte ich Chmiel, was das Publikum elektrisierte, da es an solche Lieder nicht gewöhnt ist. Meine Parterrespione versichern, sie seien geradezu auf den Bänken herumgesprungen . . . Ich habe auf einem Instrument von Graff gespielt. Heute bin ich um mindestens vier Jahre klüger und erfahrener."[87])

War das erste Auftreten Friedrichs ebenso unerwartet als glücklich verlaufen, so bleibt er doch der bescheidene junge Künstler, der sich mit äußeren Ehrungen nicht brüstet. So schreibt er: „Niemand will mich hier als Schüler ansehen. Blahetka sagte, nichts wundere ihn so sehr, als daß ich in Warschau dies alles gelernt habe. Ich erwiderte, daß bei Herrn Żywny und Herrn Elsner der größte Esel etwas lernen müsse." Außer den bedeutendsten Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens lernt er auch den Grafen Lichnowski kennen. „Er ist derselbe, der Beethovens größter Freund war." Nicht lange danach ist er wieder überredet, dem erfolgreichen ersten Konzert ein zweites folgen zu lassen. „Frau Lichnowska und ihre Tochter, bei denen ich heute zum Tee war, freuen sich unendlich, daß ich am nächsten Dienstag ein zweites Konzert geben werde." Der Erfolg des zweiten Konzertes, welches eine Woche später, am 18. August, veranstaltet wurde, überstieg noch den des ersten Males, „es geht also crescendo, so wie ich es gerne habe". Diesmal spielte er sein Rondo. Und hiermit gewann er alle Berufsmusiker für sich; „vom Kapellmeister Lachner angefangen bis zu dem Klavierstimmer bewundern alle die Schönheit der Komposition. Ich weiß, daß ich den Damen und den Künstlern gefallen habe. Gyrowetz, der in der Nähe von Celiński stand, schrie und klatschte Beifall." Am 19. August nimmt er Abschied von Wien und seinen Künstlern, um nach Prag weiterzureisen. Er beteuert, daß der Abschied von den Künstlern wirklich rührend war; Schuppanzigh, Gyrowetz, Kreutzer, Seyfried und Czerny hatte er künstlerisch tief beeindruckt; doch konnten ihm diese als musikalische Persönlichkeiten wenig bedeuten. Von Czerny sagt er: „Czerny ist gefühlvoller als alle seine Kompositionen", oder „Czerny ist ein guter Mensch, aber nichts weiter", oder später „Czerny hat wieder für 8 Klaviere und 16 Leute irgend eine Ouverture um-

gearbeitet und ist befriedigt."[88]) In Prag langt er am 21. August an, schließt hier die Bekanntschaft mit August Alexander Klengel im Hause des Geigers Pixis; Klengel spielte fast zwei Stunden lang seine Fugen; Friedrich spielte nicht, weil er nicht aufgefordert wurde. Der berühmte Dresdner Komponist der Kanons und Fugen zeigte sich sehr entgegenkommend, und vor seiner Abreise weilte Friedrich noch zwei Stunden bei ihm. „Eine schöne Bekanntschaft, ich schätze sie mehr als die Czernys, des Ärmsten (still!)". In Prag weilte er drei Tage; abends traf er in Teplitz ein, wo die Fahrt einen Tag unterbrochen wurde und Chopin das Glück hatte, einen Bekannten aus der Heimat zu treffen, der ihn im Hause des Fürsten Clary einführte. Hier erregt er im Kreise von Fürsten und politisch höchstgestellten Persönlichkeiten, von Generalen und Prinzessinnen mit Improvisationen (auf einem guten Graff-Klavier) allgemein zustimmende Bewunderung. In Dresden sieht er Goethes „Faust", der zur Feier des 80. Geburtstages des Dichterfürsten hier aufgeführt wird. Sein Eindruck ist: „Eine furchtbare, aber große Phantasie." Devrient, den er schon in Berlin gesehen, spielte den Faust; in den Zwischenakten erklangen Stellen aus Spohrs gleichnamiger Oper.[89])

Mitte September nach Warschau zurückgekehrt, vermochte ihm die Enge der Heimat wenig Anregendes zu bieten. Als Künstler zog es ihn in die fernen Weltstädte mit ihrem pulsierenden Musikleben; sein Herz dagegen schlug jedoch daheim beruhigter in der traulichen Umwelt seines Vaterhauses. Eine angenehme Unterbrechung war die kurze Reise zu Wiesiolowskis ins Posensche, wohin er am 20. Oktober auf etwa zwei Wochen fährt, und anschließend der achttägige Besuch in Antonin auf dem Landschloß des Fürsten Radziwill. Hier entstand die brillante Polonaise C-dur für Klavier und Violoncello, die 1833, nachträglich mit einer Introduktion versehen, als op. 3 veröffentlicht wurde. Friedrich hatte kaum Kenntnisse des Cellospiels; und das Cello spielt nur Melodie, noch dazu meist auf der A-Saite. Aber der Fürst spielte gern Cello, und Friedrich wählte daher eine breite Cello-Kantilene im Stile italienischer Opernmelodien. Die temperamentvolle Polonaise, durchaus ohne den machtvollen Schwung seiner gleichaltrigen übrigen Tonschöpfungen, gilt als gute Hausmusik, eine Gelegenheitskomposition, die auch Beziehungen zu seinem Flirt mit der hübschen Tochter des fürstlichen Hauses hat. Schreibt er doch selbst: „Es ist ausschließlich Blendwerk für den Salon, für die Damen; — siehst Du, ich wollte, daß Prinzessin Wanda es lerne. Während dieser Zeit habe ich ihr sozusagen Unterricht erteilt. Ein junges Ding, siebzehn Jahre alt, hübsch und angenehm war es weiß Gott, ihr die Fingerchen zu stellen. Doch Scherz beiseite, sie hat viel echtes musikalisches Gefühl."[90])

Von bedeutenderen Kompositionen dieses Jahres ist noch das Klavierkonzert in f-moll, später das „zweite" Konzert genannt, aber vor dem anderen in e-moll entstanden, zu nennen. Eine die klavierspielende Welt aufs tiefste beeinflussende künstlerische Großtat kündigt Chopin trocken mit der kurzen Bemerkung an: „Ich habe ein großes Exercice en forme gemacht, ganz in meiner Art," drei Wochen später „Einige Exerzitien habe ich geschrieben — in Deiner Gegenwart würde ich sie gut spielen."[91]) Also schon als Neunzehnjähriger schreibt er einige Stücke seiner großen Etüden, die in ihrer knappen Formung und klassisch vollendeten Größe zum unveräußerlichen Bestande der besten Klaviermusik-Literatur gehören.

Als Klavierschüler hat Friedrich sicherlich die Etüden von Cramer, Clementi, Czerny usw. üben müssen. Aber welcher Unterschied besteht zwischen diesen lediglich für Studienzwecke geschriebenen Übungen und den Chopinschen Etüden! Unbestritten ist die Tatsache, daß seit dem Vorgange von Cramer und Clementi ein musikalisches Gebiet wohl selten so emsig bearbeitet wurde wie die Etüdenliteratur. Es liegt tief im Wesen des „brillanten" und „virtuosen" Zeitalters begründet, daß eine Form so bewußt in den Vordergrund gestellt wird, die geschichtlich ihren Anfang von den ältesten Schulwerken musikalischer Fertigkeit nimmt. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ragt Konrad Paumanns „Fundamentum organisandi", das Studienbuch für Orgelspieler; das Klavierbuch „Transilvano" schreibt Diruta im Jahre 1593; für Violinspieler schreibt Playford 1680 „Division Violin". Die Unterrichtsliteratur ist nahezu unübersehbar; doch erst mit J. B. Cramers „Etude pour le pianoforte en 42 Exercices dans les différents tons . . ." (erschienen im September 1804) beginnt die

eigentliche Geschichte der Etüde, da hier zum ersten Male der Name „Etüde" auftaucht. Das Verdienst, die ersten Etüden geschrieben zu haben, gebührt also Cramer, doch liegt hier eigentlich ein Plagiat vor: Denn Clementi hatte, wie er in einem Brief vom 12. April 1818 an Härtel schrieb, bereits im Jahre 1801 dem Harfenbauer Erard in London gesagt, daß er sich schon längere Zeit mit einer Sammlung von Übungen zwecks Ausbildung klavieristischer Geläufigkeit trage; diese Sammlung wolle er „Studio" nennen. Erard unterrichtete davon seinen Freund Cramer, der dann die Abwesenheit Clementis dazu benutzte, ihm mit der Herausgabe eines „Studio für das Klavier, enthaltend zweiundvierzig Exerzitien" op. 30, zuvorzukommen.[92]) Als Clementis „Gradus ad Parnassum" 1817 erschienen war, stellte die Kritik eine gewisse Ähnlichkeit mit den Etüden seines Schülers Cramer fest, da die Darlegung der technischen Ergiebigkeit eines Motivs in ästhetisch befriedigender Abgeschlossenheit durchgeführt war und sich damit ein solches Stück erheblich von den „Handstücken" des 18. Jahrhunderts — lehrhaft trockenen Charakters und der bloßen Fingergymnastik dienend — unterschied.

Johann Sebastian Bach, dessen „Wohltemperiertes Klavier", „Inventionen", „Symphonien", „Suiten" usw. höchste Muster zur künstlerischen Durchführung eines Grundmotivs nach allen Seiten seines seelischen, kompositorischen und auch technischen Gehalts bieten, wird der Pate einer sich nun zu ungeahnter Bedeutung entwickelnden Etüdenliteratur. Denn daß die Etüde über ihren anfänglichen Zweck bloßer Geläufigkeitsschulung hinauswachsend zur Grundlage der romantischen Form der Nocturnes, der Préludes, Berceuses, der Konzertetüden und anderer lyrischen und tokkatenähnlichen Stücke werden konnte, setzte voraus, daß die Durchführung eines gehaltvollen Motivs auf knappem Spielraum zunächst einmal kompositorisch „gekonnt" werden mußte. Bach war hier der unerschöpfliche Quell. Schönheit der Form und Beseelung des Ausdrucks, verbunden mit der Aufgabe, Studie zum Lernen zu sein, ist das neugesteckte Ziel der Etüdenkomponisten, wobei einmal die Stärke des musikalischen Einfalls, das technische Motiv selbst, dann wieder die Bedeutung der Entwicklung und Durchführung in reicher Modulation zum Wertmesser der Etüde erhoben wird.

Aus dem Aufbau einer Etüde aus einem einzigen Gedanken heraus, der nicht Teil eines größeren Ganzen ist, d. h. der sich nicht einer Mehrheit gleichberechtigter Gedanken — wie in der klassischen Sonatenform — einordnen muß, erfolgt die Einheit der Stimmung in diesem Stück. Der Konflikt ist ausgeschaltet, der in dem Dualismus der klassischen Sonate, insbesondere in Beethovens einsamen Tonschöpfungen, heroisch aufgestellt und gelöst wird. Die Gleichartigkeit der figuralen Bewegung, die ostinate Fortspinnung auf Grund der vorgezeichneten spieltechnischen Problemstellung führte schließlich dazu, daß neben den mechanischen auch die klanglichen Möglichkeiten eines musikalischen Gedankens gepflegt werden. Aus der Etüde entsteht so das romantische Klavierstück. Klangliches Auskosten eines Motivs und Einheit der Stimmung während des ganzen Stückes, das sind zwei Voraussetzungen, die rücksichtlich der Klavierstücke im vorigen Jahrhundert wohl zu beachten sind. Daß die Formung, Konstruktion, ja, jede Bearbeitung eines Ideengutes aus der Rüstkammer der Wiener Klassik — Sonate, Konzert, Sinfonie, Kammermusik usw. — unter dem hier angedeuteten Gesichtspunkt der Stimmungseinheit und des Klanglichen beurteilt werden muß, leuchtet ohne weiteres ein. Die Beurteilung der Sonaten und Konzerte von Chopin, der noch dazu aus der polnischen Volksmusik herkommt, verträgt also gar nicht den Maßstab Beethovenscher Symphonik. Wer trotz diesen Kunstentwicklungen also an Chopins f-moll-Konzert mit der Vorstellung der klassischen Konzertform herangeht, möge sich doch umgekehrt einmal vorstellen, wie Beethoven eine Etüde geschrieben haben könnte! So absurd dieser Gedanke scheinen mag, so sehr möchte er zu beweisen versuchen, daß die beiden Klavierkonzerte Chopins meisterhaft und frisch in ihrer Wirkung bis heute geblieben sind, als Kunstschöpfungen unleugbarer Größe, und daß das Fehlurteil entschieden abzulehnen ist: „Alles kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Konzertbegriff bei keinem der bedeutenderen Komponisten für Klavier, zu denen Chopin doch ganz entschieden zu zählen ist, so oberflächlich erfaßt worden ist."[93]) Nicht

nur eine genaue Kenntnis der klassischen Klavierliteratur hatte sich der neunzehnjährige Chopin inzwischen erworben; nicht nur hatte er schon eine bedeutende Fähigkeit in der Abfassung seiner Kompositionen erlangt: Chopin besaß schon in dieser Zeit der Entstehung der Mazurkas op. 6 und op. 7, des f-moll-Klavierkonzerts, einiger seiner Etüden, Werke, die erst später erschienen, *seinen* Stil; und künstlerisch war er zu einer Etappe der Entwicklung, zu einer persönlich geprägten Selbständigkeit gekommen. Es drängte ihn zur größeren Entfaltung in die Ferne; Warschau war jetzt für ihn „traurig"; „wäre nicht meine Familie, die mir den Aufenthalt verschönt, so hielte ich es hier nicht aus . . . Du glaubst gar nicht, wie mich jetzt in Warschau etwas bedrückt, ich habe niemanden, mit dem ich zwei Worte sprechen könnte, niemanden, dem ich mein Herz ausschütten könnte."[94])

1830

Am 17. März 1830 veranstaltet Friedrich ein Konzert im Warschauer Theater; acht Tage später das zweite Konzert. Im ersteren spielt Chopin sein f-moll-Konzert und Potpourri über polnische Themen. Die „Kenner", Elsner, Kurpiński, Solivar usw., auch die Zeitungskritik sind des Lobes voll; auf die Menge aber macht der erste Abend nicht den Eindruck, den Friedrich erwartet hatte. Der Grund hierzu lag aber am Klavier, welches nicht über eine starke Tonfülle verfügte; darum spielte Chopin beim zweiten Konzert nicht auf seinem eigenen, sondern auf einem Wiener Instrument. Jetzt erst war der Beifall und das Lob über den geschliffenen, perlenden Anschlag jeder Note außerordentlich, als er wiederum sein f-moll-Konzert, dann das Rondo (Krakowiak op. 14) und zum Schluß Improvisationen über das Volkslied „W mieście dziwne obyczaje" vortrug. Beide Konzerte hatten ihm nach Abzug der Kosten — wobei der Kassierer nach eigenem Gutdünken verfuhr — fast 5000 Zloty eingebracht; und nicht oft konnte man ein so zahlreich besuchtes Klavierkonzert feststellen als Chopins erstes, und noch mehr sein zweites. Nach den Konzerten „regnete" es Rezensionen, namentlich im Kurjer Polski; Friedrich schreibt: „Wenngleich auch diese bereits mit übertriebenem Lob überladen waren, so waren sie immerhin noch erträglich. Das Amtsblatt hat ebenfalls einige Seiten den Panegyriken über mich gewidmet, doch hat es . . . trotz bester Absicht solchen Blödsinn zusammengeschmiert, daß ich in Verzweiflung war seit dem Augenblick, wo ich die Antwort in der Polnischen Gazette las, die völlig gerecht mir das abzog, was jenes im Überschwang mir zugedichtet hatte. Du mußt wissen, daß in diesem Artikel des Amtsblatts behauptet wird, die Polen würden sich einst meiner so rühmen, wie die Deutschen sich Mozarts rühmen: ein offenkundiger Nonsens."[95])

Nach den rauschenden Erfolgen dieser beiden Konzerte erwartete man mehr denn je ein weiteres; das dritte Konzert dieses Jahres will Friedrich aber erst kurz vor seiner Abreise geben, gleichsam als Abschiedskonzert, da er ernstlich erwägt, zur strikten Erreichung höher gesteckter Ziele für längere Zeit im Auslande sich fortzubilden. Das in diesem Jahre, 1830, komponierte Klavierkonzert in e-moll würde er bei diesem letzten Auftreten in Warschau spielen, ferner die „Polnische Phantasie" und die großen Variationen op. 2, auf deren Veröffentlichung er immer noch wartet. Schon zu dieser Zeit steht er dieser Art des Kunstbetriebs, nämlich des öffentlichen Klaviervortrags, als seiner Wesensart nicht entsprechend, ablehnend gegenüber. Selbst die größten Erfolge können den Widerwillen gegen seine berufliche Aufgabe, konzertieren zu müssen, nicht überwinden; seine Begabung entfaltete sich freier, wenn er erwählten Personen vorspielen konnte; der allgemeinen Öffentlichkeit gegenüber aber fühlte er nicht die suggestiven Schwingungen und den Gleichschritt der Empfindung, auf denen er die wesentliche Wirkung seines Spiels errichtete. Später spielte er nur einmal jährlich, sozusagen halb öffentlich, in einem ausgesuchten Kreis von Schülern, Anhängern und kunstsinnigen Persönlichkeiten aus der Geistesaristokratie, die Billette im voraus kauften und unter sich verteilten, wie Lenz erzählt. „Studieren Sie, wenn der Konzerttag kommt?" fragte er Chopin. „Es ist eine schreckliche Zeit für mich; ich liebe nicht die Öffentlichkeit, aber es gehört zu meiner Stellung. Vierzehn Tage schließe ich mich ein und spiele Bach. Das ist meine Vorbereitung, ich übe nicht meine Kompositionen."[96]) Damit verstehen wir einen wesentlichen Zug seines Spiels, das mit Kunst, nicht mit Künstelei, das geistreich geschmückt, aber nicht mit Afferei ausgeführt

wurde. Weder mit langem, wild herabhängendem Haar, noch mit der Lorgnette, noch mit Koketterie gegen das Publikum gewandt, brauchte er seinem Talent eine Folie unterzulegen. Er trat leise, bescheiden hinter den Flügel, war mit jedem Sessel zufrieden, zeigte im vorhinein durch einfache Kleidung und natürliche Haltung, daß er jeder Grimasse, jeder Scharlatanerie abhold war, und begann sogleich ohne alle Einleitung sein seelenvolles, tief empfundenes Spiel. Auf eine eigene, bisher ganz fremde Weise ging das interessante Spiel dem Scharfhörenden zu Herzen. Eine kindliche, natürliche Art, wie im Benehmen, zeigte sich in seinem Spiel. Grobheiten und musikalische Flüche meidet er ebenso wie mit Rosenöl parfümierte Sentimentalität. Ihn unterscheidet von den derzeitigen (und heutigen) Pianisten jeder Mangel an eingeübter Routine und publikumssicherer Effekthascherei. Auch legt er kein Hauptgewicht auf schärfere Kontraste und Plastik des Aufbaus; Affektionen und persönliche Stimmungen spielen in seinem eigenen Vortrag und in Stücken, die er mehr aus der Improvisation heraus erfunden hat, eine beträchtliche Rolle. So entsteht zum Gedenken an seine schwärmerisch geliebte Konstanze Gladkowska das wundervolle Adagio im f-moll-Konzert; so spricht er von einer mit einem Kreuz bezeichneten Stelle in einem von Konstanze inspirierten Walzer zu Titus Woyciechowski, wovon außer ihm niemand sonst wisse. „Wie süß wäre es für mich, könnte ich es Dir vorspielen, teuerster Titus."[97]) Das neugeschaffene e-moll-Konzert erhält erst Wert, wenn Titus es gehört hat; ihm berichtet er weiter, daß er beim Konzert nicht so improvisiert habe, wie er Lust gehabt habe, „denn es wäre nicht für diese Welt gewesen". Diese jugendlichen Romantismen sind wohl zu beachten; denn sie werfen ja auch ein bezeichnendes Licht auf die Komposition der beiden Konzerte in f- und e-moll. Der Konzertgedanke ist gleichermaßen zu erfassen aus dem öffentlichen Klavierspiel Chopins wie aus seinen beiden Kompositionen dieser Gattung. Auszugehen hat die kritische Untersuchung der beiden Schöpfungen in f- und e-moll also von der Erlebnisnähe ihrer Entstehung und der pianistischen Eigenart ihres Schöpfers selbst.

Eine Sonderstellung unter seinen Klavierwerken beanspruchen die Konzerte Chopins deswegen, weil sie lang ausgesponnen sind und den räumlichen Umfang der anderen Werke übersteigen. Die Seele des jungen Künstlers erwachte zu vorher ungekannter Selbständigkeit; die erste Liebe läßt tiefe Gefühle in seiner Seele aufblühen. Die Briefe aus dieser Zeit an Freund Titus in Poturzyn offenbaren eine Aufgeschlossenheit vertrauender Stimmungen, Gefühlsinhalte, wie kaum mehr sonst. Es sind ganz originale Schöpfungen. Ohnmächtig bleiben daher alle Versuche, Einwirkungen aus den Konzertschöpfungen der Weber, Dussek, Steibelt, Field, Ries oder Kalkbrenner aufzustöbern. Höchstens Hummels Klavierkonzerte in h-moll und As-dur können direkt als Vorbild gelten; aber Chopin bringt das zweite Thema in der Orchestereinleitung wie im Solo des e-moll-Konzerts in der Dur-Variante (E-dur), bei der Reprise in der Parallele (G-dur), gerade umgekehrt, als es Hummel und die übrigen Konzertkomponisten halten. Nirgends sonst findet sich auch ein Mittelsatz in der Dur-Variante, wie in Chopins e-moll-Konzert; Chopin hat eben „seine" Tonarten; für breite melodische Züge, große Kantilenen liebt er E-dur, für die klare Getragenheit G-dur: Wie sollte er sich da nach der überkommenen Schulregel richten auf Kosten der klanglichen Wirkung seiner Eingebungen! Natürlich sind konventionelle Ideen zu bemerken, die aber allenthalben ganz originalen Klängen weichen müssen, wie z. B. im f-moll-Konzert, Takt 29 des Solos, die kapriziös dissonierenden Figuren, die modulatorischen Arabesken und Kurven. Und welcher Klangzauber ist nicht im Larghetto, welcher Glanz in dem mazurkisch ekstatischen „allegro vivace" des Finale dieses f-moll-Konzerts! Diese Klavierstücke liebte Chopin am meisten für seinen eigenen Vortrag. Auch im e-moll-Konzert ist Chopin nicht Epigone. Auch hier fließt der Strom klanglich reizvoller Gedanken nicht allein im spontan geistvoll sprudelnden Schlußrondo; erster Satz und Romanze, der zweite mit vielen klanglichen Vorahnungen an den späteren Stil seiner Barcarole, verdienen gewißlich das Lobeswort von Liszt („des morceaux d'une surprenante grandeur") und von Schumann („Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung

gegen ein Konzert von Chopin? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert?"). Das erste Konzert, entstanden 1829, in f-moll, der Gräfin Delphine Potocka gewidmet, erschien 1836 als „Zweites Konzert" op. 21; das andere, mit neunzehn Jahren geschrieben, in e-moll, erschien 1833 als „Erstes großes Konzert" op. 11, gewidmet Friedrich Kalkbrenner.

Im Juli 1830 weilt Chopin in Poturzyn bei Titus Woyciechowski, um Abschied zu nehmen, denn er will am 10. September Warschau verlassen; allein sollte sich die Abreise sehr verzögern; unbewußt spürte Chopin, daß die Trennung von Warschau für immer sein sollte, und die Bande des Elternhauses und der Liebe zu Konstanze, zu Titus und zu allen Freunden in der Heimat schienen ihn fester an sein Vaterland zu binden, je näher der geplante Tag der Abreise herannahte. „Ich sitze in Warschau — und, meiner Treu, nichts lockt mich aus dem Lande fort. Du kannst es mir glauben, daß ich nächste Woche, das heißt im September, abreise, doch werde ich nur abreisen, um meinem Beruf Genugtuung zu leisten und meiner Vernunft (die klein sein muß, da sie nicht genug Kraft hat, alles andere in meinem Kopfe zu vernichten)."[98])

Am 24. Juli tritt Konstanze Gladkowska, die am Konservatorium für Musik und Deklamation in Warschau ausgebildet war, erstmalig im Theater auf in der neuen Oper „Agnes" von Paër in zwei Akten. Dies Debüt war für Friedrich ein bedeutsames Erlebnis; eigens zu dieser Aufführung war er aus Poturzyn nach Warschau gekommen. In seinem enthusiastischen Bericht an Titus hat er „an der Gladkowska wenig auszusetzen. Sie ist auf der Bühne besser als im Saal. Von dem ausgezeichneten tragischen Spiel spreche ich nicht, es gibt nichts auszusetzen, — was hingegen den Gesang anbelangt, so würden wir in dieser Art nichts Besseres brauchen, wäre nicht manchmal das hohe fis und g. An ihrer Phrasierung würdest Du Dich ergötzen, sie schattiert herrlich, und wiewohl zu Beginn ihres Auftritts die Stimme zitterte, sang sie später ganz sicher."[99]) In Sachen der Oper und des Theaters beweist Friedrich schon seit seinen ersten Berichten ein starkes Urteil; wichtig ist, daß er insbesondere auch die Geheimnisse des Gesanges belauscht und

die Klavierschüler später fortgesetzt ermahnt, sich recht oft Gesang anzuhören. In einer starken Vorliebe gerade für Gesang ruht die Erklärung der unverkennbaren Gesanglichkeit vieler seiner Themen. Was oft hierin als Beeinflussung durch italienische Opernmusik und insbesondere durch Bellini angesehen wurde, beruht vielmehr auf seiner persönlichen Vorliebe für schönen Gesang.

Ausgesprochenen Liederschatz hatte Polen damals nicht. Die erste bedeutende polnische Liedsammlung von Moniuszko erschien 1838 in Berlin. Chopin hat uns siebzehn polnische Lieder für Solostimme und Begleitung hinterlassen. Nach Fontanas Bericht soll Chopin viele Lieder selbst gesungen und improvisiert haben; die Zahl seiner Vokalschöpfungen also wäre bedeutend vergrößert worden, hätte er diese Improvisationen aufgeschrieben. Gleichwohl hätte Chopin der epochemachende polnische Liederkomponist werden können, wenn er die sechs schon in Warschau komponierten Lieder sogleich herausgegeben hätte; sie sind aber erst 1855 als op. 74 herausgekommen, also viel zu spät, um historisch als die ersten polnischen Lieder gelten zu können, deren erste sechs sie doch sind. Ins Album der Tochter seines ehemaligen Lehrers Elsner, Emilie, schreibt er die sechs Lieder: „Was ein junges Mädchen liebt" (Gdzie lubi); „Mir aus den Blicken" (Precz z moich oczu); „Bacchanal" (Hulanka); „Der Bote" (Posel); „Mädchens Wunsch" (Życzenie); „Der Reitersmann vor der Schlacht" (Wojak). Außer diesen sechs, bis 1830 entstandenen Liedern über Texte von Witwicki, — „Mir aus den Blicken" ist ein Text von Mickiewicz — sind uns noch elf Lieder von Chopin erhalten, die, obgleich später entstanden, an dieser Stelle schon näher betrachtet werden sollen.

Wir erkennen einen dreifachen Stil in den Chopinschen Liedern: Reine Volksmusik sind die Lieder „Bacchanal" (eine kurze Mazurka vom Oberek-Typ mit lydischer Quart am Schluß), „Der Bote" (ebenfalls in der lydischen Tonart), „Frühling" (schlicht gearbeitet mit schöner, zu Herzen gehender Melodik, auch hier mit der lydischen Quart bei der Durparallele; 1838 komponiert), „Zwei Leichen" (Text von Bogdan Zaleski, 1845 komponiert) als Dumka nach ukrainischem Vorbild komponiert

wie das folgende Lied „Melancholie", welches vom gleichen Dichter gedichtet ebenfalls 1845 entstand. Ausgesprochene Kunstlieder sind „Mädchens Wunsch" (als Mazurka nach volkstümlichem Muster erfunden und wohl das bekannteste Lied Chopins), „Mir aus den Blicken" (mit Anklängen an Schuberts „Doppelgänger"), „Litauisches Lied" (nur dem Titel nach litauisch, nicht volkstümlich; es kann als bestes Lied der Sammlung angesehen werden; wellenförmige Melodik steht der rezitativischen Behandlung gegenüber, wobei das Rezitativ — ganz wie bei Schuberts, Schumanns, Löwes Meisterstücken — der Liedform untergeordnet ist; den Text von Witwicki hat er 1831 komponiert), „Meine Freuden" (1837 komponiert, Text von Mickiewicz; der geniale Walzer- und Mazurka-Komponist verleugnet sich hier nicht) und „Melodie" (1847 nach einem Text von Zygmunt Krasiński geschrieben). Die übrigen Lieder sind eine Mischung von Volks- und Kunststil, und zwar „Was ein junges Mädchen liebt" (im Volkston, aber mit kunstvoller Melodik), „Die Heimkehr" (mit volkstümlicher Melodik und programmatischem Vorspiel, 1831 nach einem Text von Witwicki komponiert), „Der Reitersmann vor der Schlacht" (mit programmatischer Einleitung, volkstümlicher Melodik, aber kunstvollerer Klavierbegleitung), „Trübe Wellen" (1831 komponiert, Text von Witwicki), „Polens Grabgesang" (1836 auf einen Text von Sierota unter dem Eindruck des tragischen Geschicks seines Vaterlandes entstanden), „Das Ringlein" (nicht 1841, sondern laut Autograph am 8. September 1836 in Dresden komponiert; das Vorbild des volkstümlichen Kujawiak ist hier unverkennbar) und „Mein Geliebter" (im Mazurka-Charakter mit walzermäßigem Anfang; 1841 auf einen Text von Bogdan Zaleski komponiert). Zu bemerken ist zu diesen Liedern, daß ein Einfluß von Franz Schubertschen Liedern hier nicht besteht; Chopin ging hierin als ebenso selbständiger und originaler Komponist vor wie in seinen Klavierschöpfungen. Deutsche Umdichtungen der Texte besorgten Hans Schmidt (Breitkopf & Härtel, Leipzig), ferner Wilhelm Henzen und Max Kalbeck (Edition Peters). Von den vielen Bearbeitungen für Violine mit Klavier (Taborowski), für Klavier allein (E. Rohde, op. 86 und Rud. Hasert), für Orchester, Cornet à Piston (Wilhelm Wurm) usw. sind nur die zu einem Zyklus musikalisch hervorragend transkribierten „Six Chants Polonais de Chopin" für Klaviersolo von Franz Liszt zu nennen, die 1860 erschienen und Marie zu Hohenlohe gewidmet sind. Die Lieder Nr. 1, 2, 4, 12, 14 und 15 stellt Liszt nach inneren musikalischen Gesichtspunkten zusammen, wobei insbesondere das letzte Stück, „Die Heimkehr", eine völlig freie Nachschöpfung Liszts ist; in einer der Thematik der „Revolutions-Etüde" angenäherten Erfindung bietet das glanzvolle Stück („Prestissimo tempestuoso") den krönenden Abschluß eines leider zu Unrecht weniger bekannten und gespielten Kunstwerks.

In Warschau entstehen weiterhin die Nocturnes op. 9, die erst 1833 erschienen sind und einen wahren Triumphzug durch die klavierspielende Welt angetreten haben. Bedenken wir, daß der 18- bis 19-jährige Chopin aus einem übervollen Herzen erster Liebe diese drei Meisterwerke schuf, so bleibt unsere Bewunderung vor der vollendeten Klavierbehandlung und Zartheit der Farbtönungen stehen; von diesen lyrischen Ergüssen können wir jedoch keineswegs einen Gesamteindruck seiner Persönlichkeit erhalten. 1842 stand insbesondere das Es-dur-Nocturne in voller Blüte und wurde mit langurösem Anschlag und schwüler Sentimentalität gespielt. Und doch gehört es durchaus nicht zu den femininen und hysterischen Vorstellungen der Leute, die da sagen „Chopin habe sich sein Totenkleid lebenslang — bis zum Tode — gewoben und er trüge es zuweilen, wenn auch nicht immer".[100])

Die lyrische Kunstform erhält ihren Namen „Nocturne" von John Field, dem Lieblingsschüler Clementis; seiner ausgesprochen klavieristischen Begabung kommt das Verdienst zu, in genialer Förderung und Anregung der Klaviermusik neue Entfaltungsmöglichkeiten erschlossen zu haben. Neben vier Klaviersonaten und sieben hübschen Klavierkonzerten beruht der Schwerpunkt seines Schaffens auf der Einführung des Nocturnes, jenes einsätzigen Klavierstücks, in welchem er die Geheimnisse des schönsten Vortrages pflegen konnte. In dieser Gattung sah Liszt ihn „als stets unnachahmlichen Meister von natürlicher

Anmut, melancholischer Naivität, Freiheit und Einfachheit zugleich".[101]) Wie es Chopin vermochte, in dem ersten Nocturne in b-moll erlesene Verzierungen und reizvolle Varianten, schönsten Gesang und edlen Ausdruck zu erfinden; im zweiten Nocturne in Es-dur unter Vermeidung jeder Alltäglichkeit feinsinnige Stimmführung ohne Sentimentalität und im graziösen H-dur-Nocturne einen höchst wirksamen Gegensatz zum dramatischeren Intermezzo zu komponieren: das verrät uns eine erstaunliche Meisterschaft eines affektvollen und durchaus nicht krankhaften Musizierens. Man bedenke doch die Jugend des Künstlers! Rellstab schreibt in der „Iris" sein zorniges Urteil: „Wo Field lächelt, schneidet Chopin eine grinsende Grimasse, wo Field seufzt, jammert Chopin, wo Field die Achseln zuckt, krümmt Chopin den ganzen Körper, wo Field die Speise etwas würzt, nimmt Chopin eine Handvoll Paprika; kurz, hält man Fields entzückende Romanzen vor den Konkavspiegel des Lachkabinetts, sodaß jede zarte Linie sich vergröbert, so bekommt man das Werk Chopins zu Gesicht. Wir flehen Herrn Chopin darum an, wieder zu der Natur zurückzukehren." Später verwandte sich Liszt als echter Freund Chopins dazu, diese ausgesprochene Oppositionsstellung Rellstabs zu Chopins Werken zu brechen, und Rellstab bemühte sich dann auch, seiner Anerkennung über Chopins Talent Ausdruck zu verleihen.[102]) Aus dem Rellstabschen Urteil aber ersehen wir die ganze Neuartigkeit von Chopins Erfindungsweise. Vergleichen wir Fields Nocturne in Es-dur (Nr. 2) oder F-dur (Nr. 5) mit diesen Chopinschen, so sehen wir eine suggestive Kraft, eine Erhebung der Gedanken, eine stark nachwirkende Bewegung, die die Folge einer absoluten Gelöstheit von jeder musikalischen Schwere ist, die den Fieldschen Nocturnes als bloßer Demonstration klassisch-melodischer Periodik anhaftet. Field hat Melodie und Begleitung, Chopin dagegen — trotz aller Freiheit — hat polyphone Zwei- und Dreistimmigkeit. Jede Stimme hat hier ihren Ausdruck, der bei den älteren, in anderer Weise schönen Stücken der Fieldschen Muse sich auf die melodische Führung allein beschränkt.[103])

Am 11. Oktober 1830 endlich erfolgte das dritte, das Abschiedskonzert Chopins. An Titus berichtet er darüber: „Gestern

ist mir das Konzert gelungen. Ich sage Euer Gnaden, daß ich nicht im geringsten Angst hatte, ich spielte so, als wäre ich allein, und es war gut. Der Saal gefüllt. Görners Symphonie als Anfang. Dann, meine Hoheit, das Allegro e-moll, das auf dem Streycherschen Klavier wie am Schnürchen glatt heruntergespielt wurde. Der Applaus groß .... Auf eine Arie folgte das Adagio und das Rondo; Fräulein Gladkowska, die wunderhübsch gekleidet war, in weiß, Rosen im Haar, sang die Cavatine aus „La Donna del Lago" mit Rezitativ so, wie sie außer der Arie in der „Agnes" noch nie etwas gesungen hatte. Das „tutto detesto" bis zum tiefen H hat sie so gesagt, daß Zielinski behauptete, das eine H sei tausend Dukaten wert ... Es folgten die Potpourris über „den Mond, der unterging" (Chopins „Phantasie über polnische Themen" op. 13). Diesmal habe ich mich selbst verstanden, und das Orchester hat sich verstanden, und das Parkett hat es begriffen. Diesmal hat erst der letzte Mazur großen Beifall gefunden, worauf ich (immer derselbe Scherz) hervorgerufen wurde, — es wurde nicht einmal gezischt, und ich hatte Zeit, mich viermal zu verbeugen, aber schon auf menschenwürdige Art, weil Brandt mich unterwiesen hatte."[104])

Am 2. November schlug die Abschiedsstunde. Mit Konstanze tauschte er Ringe aus. In der Wohnung Rheinschmidts wurde am Vorabend das Abschiedsmahl eingenommen. Während dieses Mahls komponierte Friedrich das Lied „Bacchanal"; einen silbernen Becher, mit polnischer Erde gefüllt, überreichte man ihm als Reisegabe. Zahlreiche Freunde, mit Elsner an der Spitze, haben ihn bis Wola begleitet, wo zum Abschied die Schüler der Musikschule folgendes von Elsner vertonte Lied sangen:

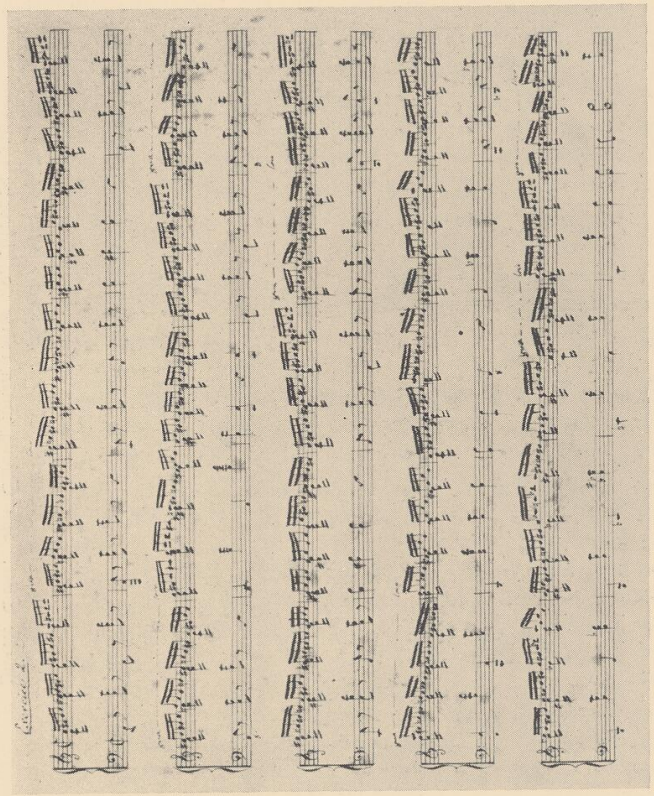
„Geboren in polnischen Landen
Sei ruhmreich Dein Talent allüberall;
und weilest Du an der Donau,
an der Spree, dem Tiber oder der Seine,
so sei nach polnischem Brauch
allüberall zu hören
durch Deine lieblichen Klänge,
was hier bei uns alle erfreut,
der heitre Mazur und der Krakowiak.
Darin suche Ehre, Ruhm,

Belohnung des Talents, der Mühen,
daß Du, kündend Lieder unserer Völker,
als ihr rechtschaffener Volksgenosse
erringst einen Kranz zu ihrem Ruhm.
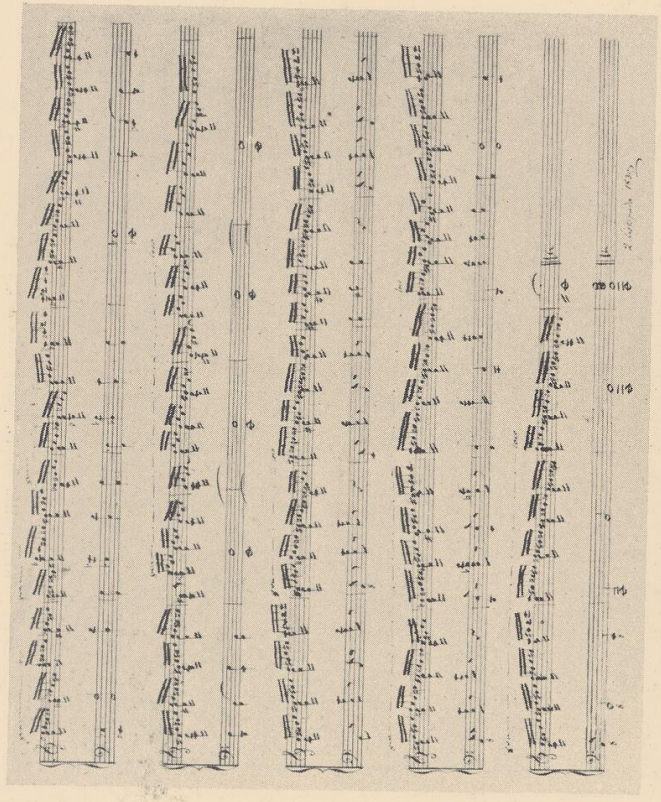
Chor: Obgleich fern von unseren Landen,
bleibt Dein Herz hier unter uns,
Dein Talent wir nicht vergessen;
wünschen herzlichst Dir Erfolg."[105])

Chopins Erdenwallen und Kunstschaffen im Auslande.

Bewaffnet mit einer Kunstmappe voll eigener Kompositionen und Entwürfen, bei ihrer späteren Veröffentlichung bis nahezu an die Werkzahl 30 heranreichend, hatte Friedrich Warschau verlassen; an der preußischen Grenze, in Kalisch, schloß sich ihm Freund Titus Woyciechowski an, und in der Weiterreise über Breslau — hier vom 6. bis 10. November weilend — und Dresden erreichten die Freunde am 24. November Wien. In Dresden hatte er Klengel wieder besucht, hatte ihm seine beiden Klavierkonzerte vorgespielt und den berühmten Hoforganisten und Klavierkenner zu der bekannten Äußerung veranlaßt, Chopin erinnere ihn an das Spiel Fields, er habe eine seltene Art des Anschlags; obgleich Klengel Komplimente nicht liebte, fügte er noch hinzu, er habe zwar viel von Chopin gehört, niemals jedoch erwartet, daß er ein solcher Virtuose sei. Er bemühte sich sogar eifrigst, in den kurzen Tagen des Chopinschen Aufenthaltes in Dresden für ihn ein öffentliches Konzert zustandezubringen. Da die Zusammenstellung aber viel zu viel Zeit erforderte, mußte dies Konzert, welches er für Dresden, nicht für Chopin, erzwingen wollte, unterbleiben. Über Prag fuhr Chopin nach Wien, weil er den Plan hatte, in Wien zu konzertieren und dann nach Italien zu gehen. Es kam aber anders. In Wien verbleibt er acht Monate, ohne künstlerisch eine wesentliche Bereicherung zu gewinnen. Die außerordentliche Kunstproduktion gegen Ende des Warschauer Aufenthalts ist jäh unterbrochen, und nutzlos verstreichen die Wochen, so daß er sich fragt, warum er eigentlich Warschau verlassen habe. Am 28. Mai 1831 schreibt er nach Hause: „Oh, die Zeit, wie sie entschwindet! Schon Ende Mai, und immer noch bin ich in Wien; der Juni beginnt, und



17. Friedrich Chopin, a-moll-Etüde op. 10 Nr. 2, „Exercise 2". Erste Seite.
Eigenschrift. Berlin, Preuß. Staatsbibliothek



18. Friedrich Chopin. „Exercise 2"
Zweite Seite. Am Schluß unten rechts „2. Listopada 1830"

ich werde immer noch hier sitzen . . ."[106]) In dieser Etappe seiner Entwicklung sind tiefgehende psychologische Umwälzungen in seinem Wesen wichtig. Zum erstenmal fühlt er stark die Trennung von Elternhaus und Freundeskreis. In Polen gären die innerpolitischen Entwicklungen; am 29. November 1830 bricht in Warschau die Revolution aus, die durch die Schlachten bei Grochów (25. Februar 1831) und Ostrołenka (26. Mai 1831) mit der Erstürmung Warschaus am 7. September unterdrückt wird. In Wien erkennt er weiter die Schwierigkeiten, die sich der finanziellen Grundlage seines Berufs entgegenstellen; da Chopin sich diesmal weigert, wieder gratis zu spielen, so erschweren sich die Verhandlungen mit dem derzeitigen Direktor des Kärntnertor-Theaters, dem ehemaligen Tänzer Duport. Rivalitätsneid anderer konzertgebender Pianisten, wie des Frankfurter Alois Schmitt, des Juden Thalberg; das unentschlossene Zögern der Verleger, Chopins Werke herauszugeben, natürlich nicht mehr ohne Honorierung: All dies ihm Ungewohnte, diese rauhe Wirklichkeit legt sich zunächst als Lethargie und Bedrükkung auf sein Gemüt; er findet sich erst allmählich darin zurecht und läßt in seiner diese seelischen Zustände deutlich widerspiegelnden Korrespondenz an Freund Jan Matuszyński und die Eltern die psychologische Wandlung von jugendlicher Schwärmerei zur männlichen Festigkeit erkennen. So schreibt er noch Weihnachten 1830: „Du weißt, daß ich das unentschlossenste Geschöpf der Welt bin . . . ich verfluche den Augenblick meiner Abreise . . . wäre nicht der Umstand, daß ich dem Vater vielleicht jetzt zur Last, würde ich sofort zurückkehren. — Alle Diners, Abende, Konzerte, Tänze, die mir zum Halse herauswachsen, langweilen mich; — so traurig, dumpf, düster ist alles um mich — ich liebe das, aber in so grausamer Weise. — Im Salon spiele ich den Ruhigen, und nach Hause zurückgekehrt, donnere ich auf dem Klavier. — Doch wie soll ich reisen? — Die Eltern wollen, daß ich tue, was ich will — und das liebe ich nicht. Nach Paris? — Die Hiesigen raten mir, noch abzuwarten. Zurückkehren? Hierbleiben? Mich umbringen? Dir schreiben? — Rate mir Du, was ich beginnen soll."[107]) Und im Juli 1831 schreibt er: „Es fehlt mir nichts, nur mehr Leben, mehr Lebensmut; müde

bin ich, zuweilen jedoch so fröhlich wie zu Hause. Wenn Traurigkeit mich befällt, so gehe ich zu Frau Szaszek; dort treffe ich meist einige biedere Polinnen an, deren herzliche, von bester Hoffnung beseelte Worte mich stets so ergötzen, daß ich mich gleich wie ein hiesiger General aufspiele, ein neuer Hampelmann, eigene Erfindung; Ihr habt das noch nicht gesehen, doch die, die es sehen, platzen vor Lachen."[108]) Hier spricht schon der glühende Patriot, den die Bedrückung Polens seelisch niederschmettert. Im übrigen aber wundern sich alte Bekannte, daß aus ihm ein so kräftiger Mann geworden sei; in Stuttgart endlich scheint der Prozeß vollzogen, nach dem Chopin sich seiner Mission bewußt geworden ist, das Freiheitslied Polens zu singen.

Von den weniger bedeutenden Ereignissen in Wien verlautet in seinen Briefen mehr als von seinem öffentlichen Auftreten im Frühjahr und von dem Besuch Hummels bei dem einundzwanzigjährigen Jüngling im vierten Stock! Mit dem jungen böhmischen Geiger Slavik schließt er Freundschaft, sein Spiel gefällt ihm ausnehmend, so wie nichts nach Paganini; „96 Noten im Staccato nimmt er auf einen Bogenstrich! Es ist fast unglaublich." Dieser bedeutende junge Künstler starb schon 1833 im Alter von 27 Jahren. Haslinger hatte zwar Chopins große Variationen op. 2 veröffentlicht, aber ohne Honorar zu zahlen. Seitdem war keine Komposition von Chopin gedruckt worden. „Herr Haslinger ist schlau, er will mich höflich, doch leicht abfinden, ich soll ihm umsonst die Kompositionen geben . . . Das umsonst hat sich aufgehört, jetzt bezahl, Bestie!"[109])

Im Hochsommer endlich rüstet Chopin zur Weiterreise. Da in Italien der Aufstand ausgebrochen ist, beschließt er, sich nach Paris zu wenden. Große Schwierigkeiten hatte die Besorgung des Passeports verursacht; die Ausreiseerlaubnis, die er für die Reise „über Paris nach London" beantragt hatte, wurde ihm nicht nach London, sondern nach München erteilt. Um nach Bayern zu reisen, brauchte man aber ferner einen „Cholerage-sundheitspaß". „Schrecklich Angst hat man hier vor der Cholera, es ist zum Lachen. Gedruckte Gebete zum Schutz vor der Cholera werden verkauft, Obst wird nicht gegessen, die meisten flüchten aus der Stadt."[110])

Über Linz und Salzburg reist Chopin mit seinem Freund Kumelski von Wien nach München. Nach dem Bericht in der Zeitschrift „Flora" vom 30. August 1831 konzertierte Friedrich im Saal der Philharmonischen Gesellschaft in München mit noch anderen Künstlern und spielte sein Klavierkonzert in e-moll und die polnische Fantasie op. 13.

In Stuttgart angekommen, hört er von der Erstürmung Warschaus am 7. September durch die Russen und schreibt: „Die Vorstädte zerstört, niedergebrannt, — Moskau regiert die Welt! Oh Gott, lebst Du noch? Du lebst, und rächst Dich nicht . . . Hast Du nicht genug der Moskauer Verbrechen . . . Oder . . . Oder bist Du selbst gar ein Moskowit!!? . . . Oh Gott! Erschüttere die Erde, auf daß sie verschlinge die Menschen dieses Jahrhunderts, auf daß sie mit schwersten Qualen die Franzosen peinige, weil sie uns nicht zu Hilfe kommen . . . Vater! Mutter! Wo seid ihr? Vielleicht tot? . . . Vielleicht hat der Moskowit mir einen Streich gespielt — . . . Oh warte nur, . . . warte . . . doch die Tränen? solange sind sie nicht geflossen . . . oh lange, lange konnte ich nicht mehr weinen . . ." Dieses erschütternde Dokument aus Friedrichs Tagebuch muß man kennen, um die unter den furchtbaren seelischen Eindrücken hier in Stuttgart geschriebene „Revolutions-Etüde" in c-moll (später als op. 10 Nr. 12 erschienen) und die „Revolutions-Praeludien" in a- und d-moll (aus dem späteren Op. 28) in ihrer vollen Größe verstehen zu können. Hier wird ferner das h-moll-Scherzo vollendeter ausgeführt, ein Werk voll Dämonie und robustem Humor. Schumann fragt allerdings, „wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der Scherz in dunklen Schleiern geht."[111]) Dieser Appassionato-Stil, in neuzeitlicher Satztechnik, bietet natürlich kein heiteres scherzhaftes Spiel. Balladesk im Ausdruck und Ton sind hier zwei Kontraste durchgeführt, wie sie die Coda in meisterhafter Architektur mit ausgleichendem Auf und Ab abschließt. Der Unrast der Hauptbewegung folgt ein triopartiges Intermezzo, aus dem wie Sehnsucht nach Heimat und Frieden eine polnische Weihnachtsmelodie durchklingt. Reiche und neuartige Resonanz zeichnet den Klaviersatz auch dieses Stückes

aus; die Coda stellt in architektonischer Hinsicht ein Meisterstück der Gegenüberstellung von hellen und dunklen Farben dar.

Erst in Stuttgart, wo ihn die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen ereilte, entschließt er sich vollends, nach Paris zu gehen. Am 11. September trifft er hier ein. „Diese andre Welt", Paris, „ist alles, was Du willst — Du kannst Dich amüsieren, langweilen, lachen, weinen, alles tun, was Du willst, und keiner sieht Dich an, weil hier Tausende dasselbe tun wie Du — und jeder geht seinen eigenen Weg. Ich weiß nun wirklich nicht, ob es irgendwo mehr Pianisten gibt als in Paris, — ich weiß nicht, ob es irgendwo mehr Esel und mehr Virtuosen gibt als hier."[112]) Malfatti aus Wien hatte ihm ein Empfehlungsschreiben an Paër und einige Verleger mitgegeben; durch Paër lernte Friedrich Rossini, Cherubini, Baillot usw. kennen. Neugierig ist er auf Herz, Liszt, Hiller; aber „Nullen sind sie alle im Vergleich mit Kalkbrenner. Ich will Dir gestehen, daß ich gespielt habe wie Herz, doch möchte ich spielen wie Kalkbrenner. Wenn Paganini eine Perfektion ist, so ist Kalkbrenner ihm ebenbürtig, doch freilich in einer ganz anderen Art. Es ist schwer, seinen calme, seinen bezaubernden Anschlag zu beschreiben — die unerhörte Gleichmäßigkeit und die in jeder Note hervortretende Meisterschaft, — ein Riese ist er, der Künstler wie Herz, Czerny usw. niederstampft, mithin auch mich."[113]) Dieser idealistischen Vorstellung Chopins von den Künstlern sollte bald die Enttäuschung folgen. Wenig später bemerkt er, daß Reicha die Musik nicht liebt; er geht nicht einmal in die Konzerte des Konservatoriums und will mit niemand über Musik diskutieren; während der Musik-Unterrichtsstunden schaut er nur auf die Uhr; desgleichen Cherubini, der nur von der Cholera und von Revolutionen schwatzt. „Diese Herren sind wirklich nichts anderes als vertrocknete Larven, die man nur ehrfuchtsvoll ansehen und aus deren Werken man lernen kann." Kalkbrenner spielt er sein e-moll-Konzert vor. Dieser erstaunt und fragt, ob Friedrich ein Schüler Fields sei; denn er habe den Stil von Cramer, aber den Anschlag von Field. Schon hierin erkennen wir den engen Horizont Kalkbrenners, der über frühromantische Vorstellungen nie hinausgelangte; denn bezüglich der

speziellen Klavierbehandlung ist Chopin wohl die Fortsetzung der älteren Dussek, Cramer und Field, äußerlich gekennzeichnet durch stilisierende Eleganz und vornehme Erfindung, die „ausschweifende und luxurierende Phantasie", durch damals ungewöhnlichere Kreuz- und Be-Tonarten, Dissonanzen, punktierte Rhythmen, schwelgende Harmonien und Klangfarben, eindringliche Melodiewendungen und durch überzeugende Entwicklungen dramatischer Größe. Allein, diese drei Altmeister aus dem Zeitalter der Frühromantik sind aus der Schule Mozarts und Clementis hervorgegangen, während Chopin von Bach, Mozart und aus der polnischen Volksmusik heraus seinen Stil bildet und mit Eigenem erfüllt. So konstatiert Kalkbrenner, daß Chopin keine „Schule" besäße, daß er „allerdings auf sehr gutem Wege sei, aber leicht auf Abwege geraten könne"; bei Kalkbrenner solle er drei Jahre studieren, er würde ihm „Schule" beibringen; und wenn er, Kalkbrenner, aufhöre zu spielen, würde kein Repräsentant der „großen Klavierschule" mehr da sein. Aus all diesem merkt Chopin, daß ihm Kalkbrenner außer Schablonenhaftigkeit und geübter Routine nichts bieten kann; stellen wir doch bei Kalkbrenner einen gänzlichen Mangel an eigenen Gedanken fest! Trotz seiner klaren Erkenntnis und persönlichen künstlerischen Einsicht rollt er diese Frage seinen Eltern und seinem alten Lehrer Elsner auf, die sehr richtig auf den Neid des Reklamepianisten auf den jüngeren, größeren Künstler hinweisen.

Friedrich bemühte sich nunmehr, ein Konzert zustandezubringen, um sich weiteren Kreisen bekanntzumachen. Statt am 15. Dezember erfolgte, nach wiederholten Absagen, Friedrichs erstes Auftreten in Paris am 26. Februar 1832. Er arrangierte ein „großes Vokal- und Instrumentalkonzert" in den Salons der Firma Pleyel & Co., Cadet-Straße Nr. 9. Im ersten Teil spielte er sein f-moll-Konzert, im zweiten Teil „die Große Polonaise mit vorangehender Einleitung und Marsch, komponiert für sechs Klaviere durch Herrn Kalkbrenner und ausgeführt von Herrn Kalkbrenner, Camillo-Maria Stamati, Hiller, Osborne, Sowiński und Chopin"; am Schluß trug er die Variationen für Klavier und Orchester über Mozarts „Là ci darem

la mano" op. 2 vor. Fr. Fétis lobte in der Kritik — in der „Revue musicale" vom 3. März 1832 — Chopins Originalität als Komponist wie als Pianist. Mit diesem Konzert errang Chopin einen hervorragenden künstlerischen Erfolg; aber das Konzert war nicht gut besucht, man sah dort hauptsächlich die besten und begüterten Persönlichkeiten der polnischen Gesellschaft. Das finanzielle Ergebnis war schlecht, und Friedrich hatte in dieser Zeit wirtschaftliche Sorgen. Sein Vater, durch die Kriegsverhältnisse in Warschau pekuniär stark beansprucht, konnte nicht mehr wie früher regelmäßige Geldzuwendungen an seinen Sohn gelangen lassen, und die Verleger zahlten wenig oder nichts für Friedrichs Kompositionen. Gewöhnt an ein uneingeschränktes, komfortables Leben, erwägt er den Gedanken, sich nach Amerika zu wenden; so sehr brennend ist die Existenzfrage für ihn geworden, daß er gegen seine Gewohnheit Einwendungen seiner Eltern und Freunde nicht achtet.

Da erfolgt eines Tages die Wendung durch den Fürsten Valentin Radziwill. In einer glänzenden Soirée wird Friedrich der eigentlichen Pariser Gesellschaft vorgestellt. Angeregt durch den blendenden Zauber in der Umwelt reicher Pariser wird Friedrich gebeten, auf dem Klavier zu spielen: die Begeisterung der Gesellschaft über Chopins Kunst fand keine Grenzen. Von diesem Augenblick an sah er sich im Mittelpunkt der Pariser Kunstkreise; von den Vornehmsten wurde er um Unterricht im Klavierspiel gebeten. Er hatte sich den ersten Platz erobert, neben Liszt! Was will das besagen! Liszt, der unbestritten künstlerischer Mittelpunkt in Paris war, erkannte mit Begeisterung in dem polnischen Konzertgeber die Erfüllung seiner musikalischen Zukunftspläne. In seiner Biographie über Chopin spricht er von diesem Talent, „qui révélait une nouvelle phase dans le sentiment poétique, à côté de si heureuses innovations dans la forme de son art."[114]) Ein gleicher Erfolg war Friedrichs zweitem Auftreten am 20. Mai 1832 in einem vom Fürsten de la Moskwa veranstalteten Wohltätigkeitskonzert beschieden.

Nach „allen Seiten" ist er nunmehr arg beschäftigt, und er ist in die beste Gesellschaft hereingekommen, „sitze zwischen Am-

bassadeuren, Fürsten, Ministern, weiß selbst nicht durch welches Wunder, denn selbst habe ich mich nicht vorgedrängt," schreibt Friedrich. „Bei den hiesigen Künstlern genieße ich Freundschaft und Achtung, obwohl ich erst ein Jahr unter ihnen weile. Ein Beweis der Achtung ist, daß mir selbst Leute von großem Ruf ihre Kompositionen dedizieren, ehe ich ihnen die meinen dediziere . . . Mit einem Wort, fertige Künstler nehmen Unterricht bei mir, stellen meinen Namen neben den Fields. Kurz, wäre ich noch dümmer, würde ich denken, ich sei auf dem Gipfel meiner Karriere; indessen sehe ich, wieviel mir noch fehlt, um vollkommen zu sein, und sehe es umsomehr, als ich mit den ersten Künstlern in nahem Verkehr stehe und weiß, was einem jeden fehlt."[115])

Herzliche Liebe verbindet ihn mit Liszt und Hiller, mit denen zusammen er am 15. Oktober 1832 ein Bachsches Konzert für drei Klaviere spielt. In greifbarer Deutlichkeit zaubert uns die geniale, heiter freundschaftliche Atmosphäre dieses Künstler-Triumvirats jener Brief vor unser geistiges Auge, den sie am 20. Juni 1833 gemeinsam mit Aug. Franchomme verfassen. Während Chopin schreibt, spielt Liszt in diesem Augenblick „meine Etüden und verscheucht mir meine anständigen Gedanken. Ich möchte ihm die Art stehlen, wie er meine eigenen Etüden wiedergibt."[116]) Diese Zeit ist für Friedrich die harmonischste seines Lebens; seine Lebens- und Schaffenslust verfügt auch über das höchste Maß. 1834 hat er das Glück, seinen Freund Matuszyński wiederzusehen. Die Freude und das gegenseitige Glück des Wiedersehens nach fünfjähriger Trennung ist groß. Wir können dem Bericht glauben, den Matuszyński nach Hause schreibt: „Friedrich ist stark und groß geworden, kaum habe ich ihn wiedererkannt. Er ist jetzt hier der erste Pianist; er gibt sehr viele Stunden, aber keine unter 20 Francs. Er hat sehr viel komponiert, und seine Werke werden sehr gesucht . . . Ich habe wichtige Gründe mit ihm zusammen zu sein: er ist mein alles!"

Chopin konzertiert mehrere Male; während des Winters 1834/35 auch im Saal der italienischen Oper in Paris. Der gewaltige Raum unterband den sonst so berückenden Vortrag

seiner Feinheiten und Nuancen des Anschlags; die Wirkung entsprach nicht seinen Erwartungen, und der Publikumserfolg war gering. Enttäuscht gab er sich ganz seiner Abneigung gegen das Konzertieren hin und spielte hinfort nur mehr einmal im Jahre. Dafür bot sein Spiel im kleinen Kreis von Zuhörern um so reicheres Gefallen. In diesem Kreise sehen wir die Fürstin Marcellina Czartoryska und Baronin d'Est, zwei seiner Lieblingsschülerinnen, die Gräfinnen Apponyi, Plater, Pani Kasztelanowa; ferner die schöne Gräfin Delphine Potocka, die Fürstin Beauvau und deren Mutter, die Gräfin Komar, also Frauen von erlesenem Geschmack und voll Schwärmerei, deren Namen in Widmungen, Briefen und Andenken Chopins auftauchen. Das „Ideal" Konstanze Gladkowska ist vergessen; das zu ihrem Gedenken geschriebene f-moll-Konzert widmet er der Gräfin Potocka. Im Hause der Plater verkehrt Chopin wie ein Kind der Familie; bei der Kasztelanowa, die nach Liszts Worten „abwechselnd gütige Fee, Pflegerin, Gevatterin, Schutzengel, zartfühlende Wohltäterin" ist, findet eines Tages ein musikalischer Wettstreit über die Mazurka „Noch ist Polen nicht verloren" zwischen Chopin, Liszt und Hiller statt, aus dem Chopin — hier fühlte er sich in seinem ureigensten Element — als Sieger hervorgeht. Die Gräfin sagte damals: „Wenn ich jung und hübsch wäre, mein lieber Chopin, würde ich Dich zum Gatten nehmen, Hiller zum Freund und Liszt zum Liebhaber."

An musikalischen Ereignissen dieser Zeit sind vor allem zwei Konzerte Fields in Paris zu nennen (Dezember 1832 und Februar 1833). Außerordentlicher Beifall wird Fields nuancenreichem Anschlag, seinem gesanglichen Ton und dem Schliff seines graziösen Spiels gezollt. Diese Seite seines Musizierens kam Chopin als verwandt entgegen, der sich auch jenem gegenüber anerkennend aussprach. Oft zitiert wird Fields Urteil über Chopin, nach dem jener Chopin ein „Krankenstubentalent" genannt haben soll; diese Erfindung ist jedoch bis heute noch nicht authentisch bewiesen worden.

Im Mai 1834 reist Chopin mit Hiller nach Aachen zum niederrheinischen Musikfest. Die Reise finanzierte er durch den Verkauf seines Walzers op. 18 in Es-dur für 500 Francs, also

für einen ziemlich hohen Preis, der das nunmehrige Ansehen Chopins bei den Verlegern beweist. In Düsseldorf verbringen sie bei dem Akademiedirektor Schadow einen fröhlichen Tag, der mit eindrucksvollen Improvisationen Chopins am Klavier beschlossen wird; auch Köln und Koblenz werden besucht. 1835 unternimmt er die zweite Reise nach Deutschland, um sich in Karlsbad mit den Eltern zu treffen. Unbeschreiblich ist die Freude des Wiedersehens; den Schwestern schreibt er nach Warschau: „Ich bin auf dem Gipfel meines Glücks. Die nämlichen Gewohnheiten, die nämlichen Bewegungen, unter denen ich aufgewachsen, die nämliche Hand, die ich solange nicht mehr geküßt. Verzeiht . . . daß ich nichts anderes schreiben kann als über dies, daß wir so glücklich sind in diesem Augenblick; daß ich stets nur die Hoffnung hegte und heute die Realisierung dieses Glückes und Glückes und Glückes erlebe."[117]) Auf der Rückreise über Dresden verweilt er bei der von Warschau her befreundeten Familie Wodziński. Die Söhne waren Chopins Jugendfreunde; mit der Schwester Maria hatte Friedrich als Kind gespielt; nun war sie ein liebreizendes und schönes Mädchen geworden, das Friedrich immerzu ansehen mußte. Er fühlte in seinem Herzen eine zunehmende Neigung zu ihr aufkeimen. In Leipzig lernt er Schumann kennen und freut sich, den großen Deutschen zu sehen, der schon so temperamentvoll begeistert und mit kongenialem Verständnis von der Schönheit seiner Kompositionen geschrieben hatte.

Hatte Friedrich seinen Briefen früher geheimste Regungen seines Herzens anvertraut, so fehlen diese nunmehr gänzlich; er ist schweigsamer geworden und zeigt ein verändertes Wesen. Im darauffolgenden Winter tritt er nicht einmal öffentlich auf. Mitte 1836 gibt er seinen Pariser Bekannten vor, sich einer Kur unterziehen zu müssen, und rüstet zur Reise nach Marienbad. In Wahrheit reiste er nur, um Maria zu treffen, die mit ihrer Mutter in Marienbad weilte. Es waren schöne Tage des gemeinsamen Aufenthalts, und Marias außerordentliche Vorliebe nicht nur für Musik, sondern auch für Plastik und Malerei produzierte ein Porträt Friedrichs, aus dessen Antlitz Liebesglück und sonnige Lebensfreude leuchtet. Friedrich hatte ihr, mit dem
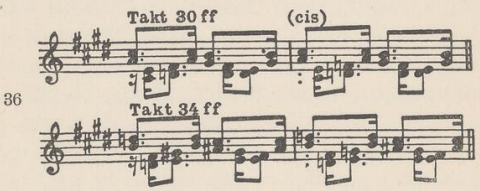
Datum „22. September Dresden 1835", die As-dur-Mazurka op. 24 Nr. 3, den As-dur-Walzer op. 69 Nr. 1, das Lied „Das Ringlein" und anderes zum Geschenk gemacht. Ferner übersandte er ihr ein ganzes Heft mit Autographen, für das Maria sich in einem Schreiben an Friedrich bedankt.[118]) Friedrich hatte den Plan gefaßt, im Frühjahr 1837 in die Heimat zurückzukehren und dort mit Maria den Bund fürs Leben zu schließen. Daher machte er Maria im August 1836 einen Heiratsantrag. Die Mutter indessen hielt es für ratsam, dem Vater dies Verlöbnis vorläufig zu verschweigen. Die Verlobung findet ihr Ende, als nach einigen Monaten fieberhaften Wartens Chopin die Nachricht von Marias Untreue erreicht. Das Fehlschlagen seiner Absichten, die Enttäuschung über diese „herzlose Kokette", die gleichzeitig mit Chopin den polnischen Dichter Słowacki liebte, begrub Friedrich in dem Bündel Briefe der Wodzińska an ihn, dem er die Aufschrift gab: „Moja bieda".[119])

Auf der Rückreise von Dresden, am 10. September 1836, nahm er wiederum den Weg über Leipzig, um mit Robert Schumann zusammenzutreffen. Der große deutsche Meister hatte ihm aus Leipzig geschrieben: „Nur ein „Ja" möchten Sie mir schreiben oder schreiben lassen, ob Sie nämlich, wie ich eben höre, in Dresden sind. Im Begriffe, über Dresden nach meiner Heimath zu reisen, würde ich es mir niemals verzeihen können in der Nähe des Herrlichen gewesen zu sein, ohne ihm ein Wort meiner Verehrung und Liebe zu sagen."[120]) An Schumann und Liszt hat Chopin keine uns erhaltenen Briefe geschrieben. Wir sind auch kaum davon unterrichtet, wie Chopin die freundlichen, herzlichen Worte von Schumann und Liszt an und über ihn aufnahm. Wahrscheinlich aber nahm er ihre Huldigungen als selbstverständliche Freundlichkeit hin, die er mit ritterlicher Artigkeit erwiderte.

Ende Juli 1837 reist Chopin mit dem Verleger Pleyel auf zwölf Tage nach London. Es wird erzählt, daß er bei dem Klavierfabrikanten Broadwood als „Herr Fritz" eingeführt worden sei, auf Grund seines wundervollen Spiels aber bald als der berühmte Chopin erkannt wurde. In diesem Jahre erscheinen auch seine zwölf Etüden op. 25. Mit diesen Etüden,

deren ersten zwölf 1833 als op. 10, deren zweiter Teil als op. 25 1837 erschienen, nunmehr geschlossen vorlagen, sah sich das Kulturschaffen im Rahmen der Klavierliteratur um Meisterstücke bereichert, die in ihrer Vollendung an die einsamen Schöpfungen eines Bach, Beethoven und Schubert heranreichen. Seit 1828 entstanden und bereits lange vor ihrem Erscheinen vollendet, tragen sie sämtlich die genialen Züge einer unvergänglichen Kunst.

Die zwölf Etüden op. 10, Franz Liszt gewidmet, sind in ihrer Gesamtheit als zusammenhängendes Ganzes gedacht. Die beiden ersten Etüden C-dur und a-moll tragen — auf ihrem in Berlin befindlichen Autograph — am Schluß das Datum „2. Listopada 1830", das ist der Tag der Abreise Chopins aus Warschau. Ohne irgendwelche Korrektur zeigt diese Handschrift einige Abweichungen einzelner Noten, die das Gesamtbild aber nicht wesentlich ändern; vor allem haben diese „alla-breve-Takt" vorgezeichnet. Die nächsten, auf ganz anderem Papier niedergelegten Handschriften dagegen zeigen wesentliche Abweichungen von der üblichen Ausgabe. Nr. 3, in E-dur, ist nicht Lento, sondern „Vivace ma non troppo" überschrieben; beim Mittelteil steht nicht „poco più animato"; im Takt 31 ist „cis", im Takt 34 „d" vorgeschrieben:



Am Schluß der Etüde heißt es „attacca il presto con fuoco", zum Zeichen der inneren Verbindung der dritten mit der vierten Etüde. Auch die beiden nächsten Etüden Nr. 5 und 6, wie die ersten beiden und die 3./4. Etüden im Zusammenhang der Mollparallele stehend, gehören durchaus zusammen. Von der Ges-dur-Etüde berichtet uns Liszt, daß hier pikante Improvisationen burlesker Phantasie-Szenen in der Manier Jacques Callots voll phantastischer, umherspringender, lachender und gesichterschneidender Figuren aufbewahrt seien, die von Geist und englischem

humour sprühten wie ein Feuer von grünem Reisig. Im Takt 34 der es-moll-Etüde zeigt das Autograph „fis" und „dis" in der 2. und 3. Sechzehntelnote statt „f" und „d". Die C-dur-Etüde (Nr. 7) fehlt im Autograph, und die 8., 9. und 10. Etüde zeigen die ursprüngliche Bezifferung als 7., 8., 9. Etüde. Hieraus ist ersichtlich, daß die stilistisch abweichende C-dur-Etüde später hinzugefügt wurde. Die F-dur-Etüde zeigt „alla-breve-Takt", die in f-moll die Überschrift „presto"; die As-dur-Etüde soll forte, nicht piano anfangen.
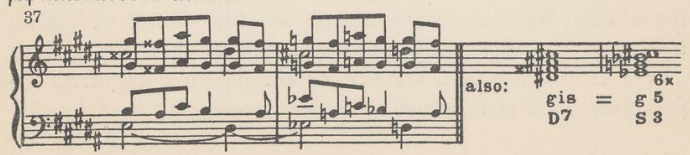
An technischen Neuerungen bieten die Etüden das vollständige, neuzeitliche Rüstzeug der Kompositionen Chopins. Wie aus den ehemals hausbackenen Arpeggien-Etüden die klanglich faszinierenden Dezimen-Arpeggien mit schönen harmonischen Verbindungen entstehen, das zeigt ein Vergleich der ersten Etüde Chopins mit Cramers d-moll-Etüde Nr. 19 (Bülow); wie das Laufspiel der chromatischen Tonleiter zum Ausdruck des geheimnisvollen Webens klavieristisch reizvoll dadurch wird, daß der erste und zweite Finger gefesselt sind, das zeigt die zweite Etüde in a-moll, die eine Fülle klanglicher Effekte und reizvoller Metren bietet. Von der lieblichen E-dur-Etüde (Nr. 3) verrät uns Gutmann, sein Lehrer Chopin hätte ihm anvertraut, daß „er in seinem Leben niemals eine ähnliche Melodie geschrieben hätte"; einer gesangvollen Melodik folgt im bewegteren Mittelteil eine Klangentfaltung von vorher ungeahnten Möglichkeiten; in der Erfindung immer neuer technischer Motive ist hier der Klang-Improvisator unerschöpflich. Hierfür gibt es einfach kein technisches Vorbild, noch weniger ein klangliches. Ein Lieblingsgedanke Chopins sind die immer neu dargestellten Klangwirkungen von in Dezimengriffe zerlegten Arpeggien; was aber das geistvolle cis-moll-Stück (Nr. 4) am Klang glitzernder Töne, an unerschöpflichen Wellen flutender Farben bietet, übersteigt alles vorher an Klangrealistik Geleistete beträchtlich. Bewundernswert ist aber gleichfalls die Sparsamkeit des thematischen Materials und seine reiche Entwicklungsfülle; denn das ganze Stück hat ja von Anfang bis Ende dasselbe Motiv. Die „Schwarze-Tasten-Etüde" in Ges-dur (Nr. 5) glitzert und funkelt wie kaum ein Klavierstück zuvor, während die gegensätzliche es-moll-Etüde ihre

Klang- und Ausdrucksflächen mittels schimmernder Modulationen und chromatischer Mittelstimmen — in deutlicher Vorahnung von Klangflächen Wagnerscher Prägung — formt. Die gänzlich neuartige Technik in der tokkatenähnlichen C-dur-Etüde (Nr. 7) ist eine spätere Erfindung Chopins und hebt sich deutlich ab von dem zierlichen Figurenspiel der arpeggienreichen Etüde in F-dur (Nr. 8); charakteristisch sind hier die Wellenfiguren von zartem ätherischen Farbenklang im Gegensatz zum pompösen, glanzvollen Marschrhythmus in der ursprünglichen Form. Energisches Pathos bestimmt den Charakter der f-moll-Etüde, einer Tonstudie, deren Spannungen für die linke Hand ähnlich der im d-moll-Praeludium aus Opus 28 gestaltet sind. Der überraschende Klangeffekt am Schluß ist wie eine Erinnerung an den trotzigen, balladesken Charakter in diesem tief erregten Stück. Funkeln und Glitzern, wie solches die As-dur-Etüde (Nr. 10) enthält und ganz deutlich die halbchromatische polnische Volkstonleiter und Oberek-Wellen im Hauptthema erkennen läßt, könnte zu einer direkten Anregung von Liszts „Feux Follets" geführt haben; die vier Varianten des Hauptthemas bieten eine weitere Ausdrucksschattierung, welche den Vortrag dieses hinreißenden Perpetuum mobile noch bedeutend bereichert. Die ungemein harmoniöse Appoggiatura der schönen Es-dur-Etüde (Nr. 11) verhöhnt Rellstab in der „Iris" 1834: „Alle Besitzer von verrenkten Fingern können sie wieder in die richtige Stellung bringen, indem sie diese Etüden üben; aber alle Menschen mit geraden Fingern sollten sich hüten, sie zu spielen. Wenigstens nicht, wenn kein Chirurgus zur Hand ist." In der Tat bedeutet schon dies serenadenartige Stück in Es-dur eine Revolutionierung der gesamten Klaviertechnik; wenn überhaupt solche Akkordmassen vor 1834 je in Klavierstücken verwandt wurden, so haftet der schwebenden Leichtigkeit des Tones allererst das Neuartige an. Nr. 12 ist die in Stuttgart entstandene c-moll-Etüde. Der wilde Sturm rollender Passagen in der linken Hand bietet ein dramatisches Kontrapunktieren zu den — Schwertern gleich — schneidigen punktierten Akkorden der rechten Hand. Hier ist das Übermaß des Schmerzes, der Besorgnis, der Verzweiflung und der Ungewißheit Friedrichs über das Schicksal seiner Verwandten bei der Re-

volution in Warschau die Grundstimmung, aus der heraus Chopin dieses in wundervoller Architektur gehauene Stück schafft; das nach Bachschem Muster mit der Durterz schließende Werk ist eine gewaltige Tondichtung mit erschütternden Durchführungen; aber wertvoller mit der ungemein geschlossenen Konzeption souveräner Formgestaltung. Diese Kunstvollendung erhebt die letzte Etüde zum künstlerischen Höhepunkt der ganzen Sammlung.

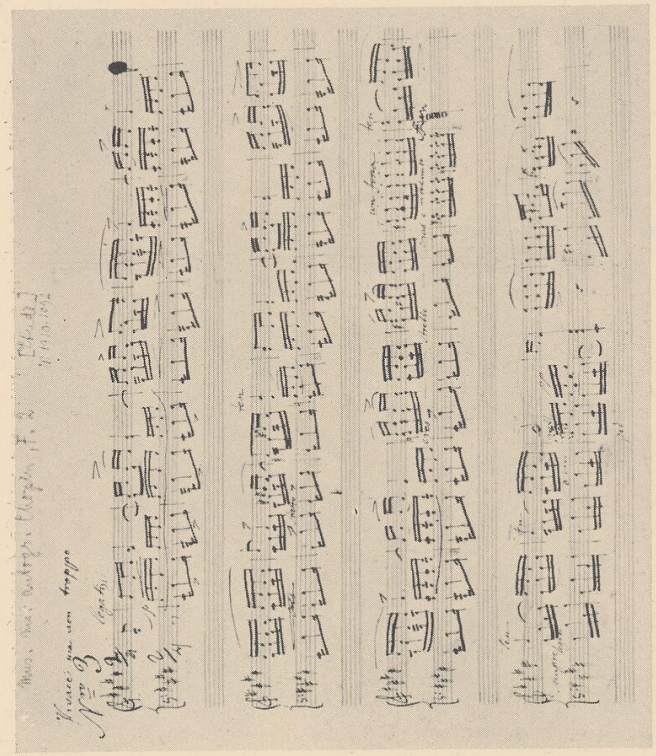
Weniger gedrungen, aber gleichfalls ganz ohne jede Alltäglichkeit erscheinen die zwölf Etüden op. 25, die auch lange vor ihrer Veröffentlichung komponiert wurden. Gleich die erste in As-dur mit ihrer hervorragend klaviermäßigen Konstruktion rührt von einem Klaviermeister her, der völlig aus dem Geiste des Klaviers heraus die besten Wirkungen erzielt. Angesichts eines solchen Stückes verstehen wir, daß Chopin sich der Klavierkomposition ausschließlich die Betätigung seiner Genialität vorbehält. In diesem engen Rahmen soviel Meisterschaft zu entdecken, konnte selbst seinem Lehrer Elsner nicht gelingen, der am 14. September 1834 an Friedrich schreibt, er möchte noch die von Chopin komponierte Oper erleben, nicht allein zur Erhöhung seines Ruhmes, sondern auch der Vorteile wegen, die eine solche Komposition von seiner Hand der Musikkunst im allgemeinen einbringen könnte, „insbesondere aber, wenn der Inhalt der Oper außerdem noch der polnischen Geschichte entnommen sein wird. Ich sage hier nicht zuviel . . . Ein Tonstück auf dem Klavier (sagt Urban) verhält sich gegen ein solches für den Gesang, oder andere Instrumente, wie der Kupferstich zu dem Gemälde. Diese Äußerung ist sehr zutreffend, obgleich einzelne Klavierkompositionen — und Deine insbesondere — und von Dir ausgeführt als illuminierte Kupferstiche angesehen werden können."[121]) Als Freund Wojciechowski Chopin geschrieben hatte, er solle ein Oratorium komponieren, erwidert er in einem Brief an die Eltern, warum er denn eine Zuckerfabrik gründe und nicht ein Kamaldulenser- oder Dominikanerinnenkloster. „Der gute Titus hat noch immer seine Lyzeumsbegriffe, was nicht hindert, daß ich ihn wie im Lyzeum liebe."[122]) Diese As-dur- wie die folgende f-moll-Etüde (Nr. 2) hatte Chopin 1836 in Leipzig vorgespielt und größten Eindruck damit auf Robert Schumann wie ein andermal auf Henriette

Voigt ausgeübt. Die Behandlung des zweistimmigen Klaviersatzes mit idealer Mischung von Achtel- und Vierteltriolen der f-moll-Etüde, deren Tempo Chopin mit „Agitato", nicht „Presto" ursprünglich angibt, führt zu impressionistischen Wirkungen des Klangs. Schumann bemerkt, daß die F-dur-Etüde (Nr. 3) weniger neuartigen Charakter und trotzdem liebenswürdigste Bravour habe; der Kern dieser kleinen Kaprice ruht in der gleichzeitigen Anwendung verschiedener kleiner Rhythmen, die ein reizendes Spiel in fünf verschiedenen Zusammenstellungen variiert. Im Mittelteil endigt die Modulation auf der übermäßigen Quarte, wodurch ihre Wiederholung zur Tonika der Reprise führt. Sinnbild besonderer Kraft ist die a-moll-Etüde (Nr. 4), deren technische Bewältigung ihrer gedrungenen Kürze und mehr versteckten Häufung von Schwierigkeiten wegen besonderen Nutzen bringt. Modischer erfunden erscheint die Etüde in e-moll (Nr. 5), auch mit reizvollen Variationen und Klangeffekten, und die phantasie- und kunstvolle cis-moll-Etüde (Nr. 7) wurde von Chopins Zeitgenossen für eins seiner größten Meisterwerke gehalten; wertvoller dagegen erscheinen uns die anderen Etüden, in denen die eminenten Schwierigkeiten infolge ihres hohen künstlerischen Gehaltes nahezu geringer werden. Nr. 6 in gis-moll, die Terzenetüde, Nr. 8 in Des-dur, die Sexten-Etüde und Nr. 10 in h-moll, die Oktavenetüde: Mit zunehmender feinerer Ausgestaltung wird hier das Handwerksmäßige vollständig von der Größe künstlerischer Gedanken aufgezehrt und zu wertvollsten Kunstwerken erweitert und erhoben. Eine Fundgrube kompositorischer Eingebungen finden wir in einer Reichhaltigkeit hier, die der Kühnheit des spielerischen Vorwurfs in nichts nachsteht. Im gesanglichen Mittelteil der h-moll-Etüde ist ein klassisches Beispiel der Modulation in die um einen halben Ton tiefer gelegene Tonart, die Chopin so häufig und so schön mittels der enharmonischen Verwechslung vom übermäßigen Quintsextakkord zum Dominantseptimenakkord anwendet:
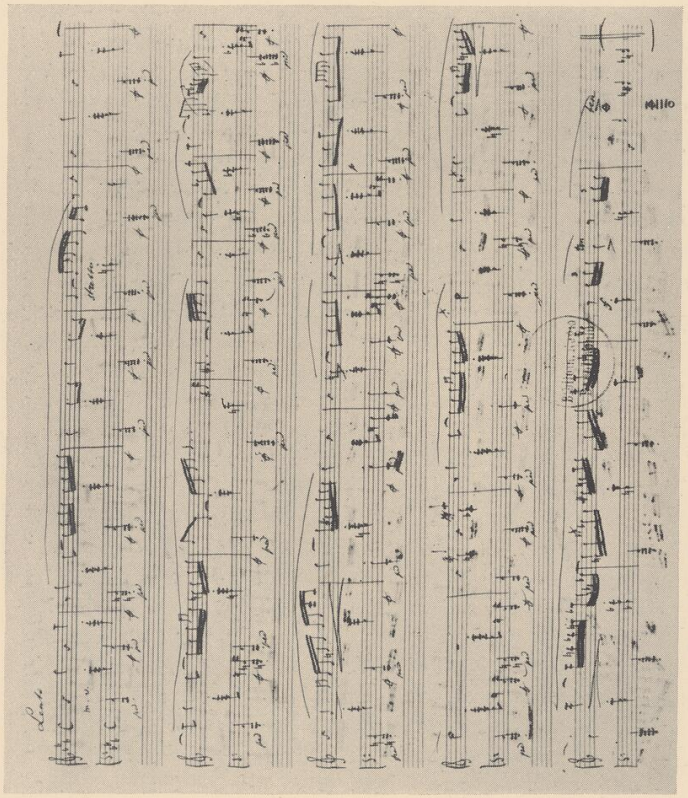


Der Mannigfaltigkeit der Sammlung entspricht es, daß Chopin als Nr. 9 die beliebte, graziöse Ges-dur-Etüde einfügt; sie hat aber gar keine Beziehungen auf die „von asiatischer Wildheit erfüllte" (Bülow) h-moll-Etüde. Die „Eroica" unter den Etüden wird Nr. 11, in a-moll, genannt. Mit welchem Glanz die wirbelnd herabstürzenden Tonkaskaden das marschartige Posaunenmotiv umgeben, das erschien den Klavierkomponisten vor Chopin dem Klavier abzutrotzen unmöglich! Selbst in diesem ungemein gehobenen Kunstwerk erkennen wir das große Pendeln der Auf- und Abwärtsbewegungen, deren Urbild Chopin im heimatlichen Oberek erfaßt und zeitlebens in sich getragen hat. In den Wogen der rauschenden Arpeggien der c-moll-Etüde (Nr. 12) ruht der Kern eines Chorals; wie ein Nachspiel elementarster Kraft umschließt diese letzte Etüde in einfacheren Konstruktionen, aber nicht minder sieghaftem Ausdruck diese Reihe einzigartiger, höchst unterschiedlicher Kunstwerke.

Am 13. Dezember 1836 schreibt Chopin: „Heute habe ich einige Personen bei mir, unter anderem Frau Sand, außerdem wird Liszt spielen, Nourrit singen."[123]) Aus dieser Briefstelle ist ersichtlich, daß Friedrich die Frau, an deren Seite er mehrere Jahre verbringen sollte, schon 1836 kannte, und nicht erst 1837. George Sand, Schriftstellerin der französischen Romantik, mit Namen eigentlich Aurora Dupin, war die Urenkelin des berühmten Marschalls Moritz von Sachsen, Enkelin des Generalpächters Dupin, Tochter eines kaiserlichen Offiziers und einer Pariserin von einfacher Herkunft. Seltsam abenteuerlichen Charakters, verlebte sie ihre ersten Jahre zu Nohant in Berri, dem Landgute ihrer Eltern. Nach dem Tode ihres Vaters (1808) — als sie vier Jahre alt war — trennte ihre Großmutter sie von ihrer Mutter und ließ ihr eine sorgfältige und religiöse Erziehung von 1817 bis 1820 im Kloster der „filles anglaises" zu Paris zuteil werden. Aus der Pension entlassen, heiratete sie 1822 einen Herrn Dudevant, den sie im Jahre 1831 verließ, um in schriftstellerischer Arbeit und Unabhängigkeit das Glück zu finden, welches ihr die Ehe nicht hatte geben können. Ihre erste Arbeit „Rose et Blanche", in Gemeinschaft mit Jules Sandeau geschrieben, hatte freilich nur einen Achtungserfolg; aber ihr Ro-



19. Friedrich Chopin. E-dur-Etüde op. 10 Nr. 3, „Vivace ma non troppo"
Eigenschrift. Berlin, Preuß. Staatsbibliothek



20. Friedrich Chopin. Nocturne c-moll op. 48 Nr. 1, Anfang.
(Eigenschrift. Berlin, Preuß. Staatsbibliothek

man „Indiana“ (1832) war für Paris ein entscheidendes Ereignis. Der Ruhm der Schriftstellerin sicherte ihren Sieg über den beleidigten Gatten. Sie erhielt ihre beiden Kinder Maurice und Solange sowie ihr Vermögen zurück; eine glänzende gesellschaftliche Stellung sicherte sie sich mit ihrer erfolggekrönten Schriftstellerei. Teils in Paris, teils auf ihrem Landgut in Nohant, teils auf Reisen lebend, hörte sie lange Jahre nicht auf, Publikum und Kritik in Atem zu halten, durch Bewunderung oder Verdruß. Es ist schwierig, von ihr das rechte Bild zu gewinnen, als Privatperson gab sie sich als emanzipierte Frau, als republikanische und sozialistische Parteigängerin; als Dichterin mischte sie Dichtung und Wahrheit in ihren Berichten. Sie liebte es, allen Meinungen zu schmeicheln, die mit der Vergangenheit brechen und der Welt eine goldene Zukunft verkünden; dem unerträglichen Zwange einer liebelosen Ehe entronnen, fand sie zeitweilig darin Gefallen, die Ehe, die Familie, Religion und den Staat zu lästern; sie zog Mannshosen an und rauchte Zigarren im Salon. Aber als Dichterin erhob sie sich vorteilhaft über alle Affektationen und schuf Dichtungen bewundernswerter Originalität. Es ist zu verwundern, daß der durch feinsten Geschmack und überlegene Manieren verwöhnte Chopin an ihrem burschikosen Wesen so wenig Abstoßendes fand.

Im Juni 1837 erfahren wir, daß Friedrich den vergangenen Winter wieder an Grippe erkrankt war; die Ärzte wollen ihn nach Ems schicken. Friedrich denkt aber nicht daran, weil er zu arbeiten hat. „Vielleicht werde ich für einige Tage zu George Sand reisen“ (nach Nohant).[124]) Sein Gesundheitszustand wurde im Jahre 1838 nicht besser; es entwickelte sich das zerstörende Lungen- und Brustübel, so daß ein Aufenthalt im Süden notwendig wurde. Als George Sands Sohn Maurice von rheumatischen Anfällen geplagt wurde, rüsteten sie zur gemeinsamen Reise nach dem Süden. Im November des Jahres reist George Sand mit ihren Kindern über Lyon, Avignon, Vaucluse, Nimes nach Perpignan. Hier schließt sich Friedrich ihnen zur Weiterreise über Port-Vendres und mehrtägigem Aufenthalt in Barcelona nach Mallorca an.

1838

Besser als durch George Sands Dichtungen „Un hiver à Majorque", ihre „Histoire de ma vie" und „Correspondence" werden wir über diese Reise Friedrichs durch seine eigenen Briefe unterrichtet. Der ganze Zauber der Mittelmeerinsel macht Friedrichs Briefe zu den schönsten Naturschilderungen. Seinem Famulus in Paris, Freund Fontana, schreibt er: „Ich bin in Palma, unter Palmen, Zedern, Kakteen, Oliven, Orangen, Zitronen, Aloen, Feigen, Granatapfelbäumen usw. Der Himmel wie ein Türkis, das Meer wie Lasur, die Berge wie Smaragde, die Luft wie im Himmel. Am Tage Sonne, alle gehen in Sommerkleidern einher, und es ist heiß; nachts ganze Stunden lang Gitarren und Gesang. Ungeheure Balkons überdacht mit Weinreben; maurisches Gemäuer. Alles, auch die Stadt sieht nach Afrika aus. Mit einem Wort, ein wunderbares Leben . . . Wahrscheinlich werde ich in einem wunderbaren Kloster wohnen, in der herrlichsten Lage der Welt: Meer, Berge, Palmen, ein Friedhof, eine Kreuzritterkirche, Ruinen von Moscheen, alte tausendjährige Olivenbäume. Ach, mein Leben, jetzt lebe ich etwas mehr. Ich bin dem nahe, was das Allerschönste ist. Ich bin besser geworden." Trotz Rosen, Orangen, Palmen und Feigen ist er „krank wie ein Hund". Fontana soll aber den Leuten nicht erzählen, daß Friedrich krank ist, „sonst gibt es Klatsch". Das Haus, in dem die Reisenden wohnen, ist recht primitiv, und obgleich herrlich am Fuße eines Berges mit prachtvoller Aussicht gelegen, bietet es nicht Schutz gegen Nässe und Wind. Bei strömendem Regen war es im Hause kalt und unbehaglich, Friedrich hustet, die Nachbarn halten ihn für schwindsüchtig und in übertriebener Furcht kündigt der Wirt schließlich seinen Mietern unter dem Vorwande, daß Chopin das Haus verseuche. Durch einen glücklichen Zufall fanden sie Aufnahme in einem alten unbewohnten Karthäuserkloster zu Valdemosa. Vor ihrem Auszug mußten sie auf ihre Kosten das Haus aufputzen lassen, weil der Wirt behauptete, es sei von Chopin infiziert. Am 15. Dezember reist Friedrich nach jenem „wundervollen Kloster Valdemosa, um in der Zelle eines alten Mönchs zu schreiben, der vielleicht mehr Feuer in seiner Seele barg als ich, und es dämpfte, dämpfte und löschte, denn es brannte vergeblich . . ."

Vierzehn Tage später erfahren wir: „Zwischen Fels und Meer ein mächtiges, verlassenes Karthäuserkloster, wo Du in einer Zelle hinter einer Tür, wie es kein Tor in Paris je gegeben hat, mich Dir vorstellen kannst, unfrisiert, ohne weiße Handschuhe, blaß wie stets. Die Zelle hat die Form eines hohen Sarges, die riesige Wölbung ist verstaubt, das Fenster klein, vor dem Fenster Orangen, Palmen, Zypressen; dem Fenster gegenüber mein Lager auf Gurten . . . Ich fühle mich besser . . . Hier ist die Natur wohltätig, doch die Menschen Diebe, weil sie nie Fremde sehen, daher nicht wissen, wie viel sie für irgend etwas fordern sollen. Die Orangen umsonst, ein Hosenknopf phantastische Summen. Das alles ist aber nur ein Sandkorn in Anbetracht dieses Himmels, dieser Poesie, die allem hier entströmt, dieser Farbenpracht der wunderbarsten Orte, die kein Menschenauge noch verwischt hat. Kaum je hat hier jemand die Adler verscheucht, die alltäglich über unseren Häuptern schweben!"[125]) Die Romantik der Insel ist nicht ohne Einfluß auf Chopins Gemüt. In Mallorca hat er keinerlei seelische Depressionen, hypochondrische oder neurasthenische Zustände; desgleichen zeigen die Briefe der George Sand nichts dergleichen. Aber später dichtete sie ein falsches Bild Chopins in der „Histoire de ma vie"; auf ihr Zeugnis kann man sich keineswegs stützen.

Gegen Ende Februar erfolgt die Rückfahrt von Mallorca über Barcelona nach Marseille. Hier weilen die Reisenden bis Anfang Mai. Am 24. April spielt Chopin zur Trauerfeier des oben genannten, zum engeren Bekanntenkreis gehörigen Sängers Adolf Nourrit in Marseille die Orgel. Nachdem Genua besucht worden, fuhren die Reisenden am 21. Mai 1839 nach Nohant, dem Landsitz der George Sand. Ende Oktober ist Chopin wieder in Paris. Im November veranlaßt der Adjutant von Louis Philippe, Graf von Perthuis, dem die vier Marzurkas op. 24 gewidmet sind, Chopins Empfang in St. Cloud; und hier vor der Königin, der Herzogin von Orléans, Madame Adelaide und Hofdamen spielt Chopin Nocturnes und Etüden. Vom König erhält er nach dem Konzert eine goldene Tasse mit Unterteller.

Im September dieses Jahres sind die 24 Praeludien op. 28 erschienen. Vor der Mallorcareise hatte Chopin mit dem Ver-

leger Pleyel den Kontrakt für die Herausgabe der Praeludien bereits gemacht; er wollte noch einige der Praeludien in Mallorca vollenden. Im November 1838 kündigt er an, „Du erhältst bald die Praeludien"; am 28. Dezember 1838 dagegen: „ich konnte die Praeludien noch nicht schicken, da sie noch nicht fertig sind". Erst Anfang 1839 schreibt er: „ich schicke Dir die Praeludien". Die Ursache der Verzögerung war seine Erkältung, insbesondere aber der Umstand, daß er kein brauchbares Klavier hatte, da der „Pleyel" erst Ende Januar eintraf; Chopin komponierte ja am Klavier.

Die 24 Praeludien (J. C. Keßler gewidmet) sind im Quintenzirkel durch alle Dur- und Molltonarten geordnet; sie sind keine „Vorspiele", wie die Johann Sebastian Bachs zu Fugen und Chorälen, und man kann hier nicht fragen, vor was sie gespielt werden sollen; denn sie gehören als Gesamtheit zyklisch unweigerlich zusammen. In kürzeren oder längeren Impressionen sind in ihnen eine Reihe von Stimmungen und musikalischen Eingebungen ausgedrückt; es ist vor allen Dingen interessant, die jeder Tonart zugrundeliegende Atmosphäre und Klanglichkeit zu erfassen. Schumann nennt sie „Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander . . . er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philister weg."[126]) Nun, häßliche, groteske und mißtönige Musik — wie sie Huneker z. B. hier aufstöbert — können wir nicht finden; für diese Musik besteht in jeder Eingebung ein zureichender geistiger Gehalt, der ästhetisch vollauf befriedigt. Wir bemerken drei Stilarten: Nocturneartig sind Nr. 13 (Fis-dur), Nr. 15 (Des-dur), Nr. 17 (As-dur), Nr. 21 (B-dur); ein vollkommenes Nocturne ist Nr. 17, eine Serenade mit Gitarrenbegleitung. Etüdencharakter haben die meisten dieser Stücke; ausgedehnteren Stücken, wie den Nummern 8 (fis-moll), 12 (gis-moll), 16 (b-moll), 19 (Es-dur) und 23 (F-dur), stehen kürzere Skizzen gegenüber wie die Nummern 5 (D-dur), 10 (cis-moll), 11 (H-dur) und 14 (es-moll); in dem rastlosen Unisono des es-moll-Praeludiums ist die Technik des b-moll-Schlußsatzes aus

der Sonate op. 35 vorgebildet; diese Impression, die auch in dem Liede „Die Heimkehr" (namentlich in Liszts Bearbeitung) zu spüren ist, läßt an ähnliche Stimmungen Franz Schuberts aus dem Schlußsatz seiner f-moll-Sonate aus dem Jahre 1818 erinnern.[127]) Mannigfaltig ist die Erfindung der Praeludien, insbesondere der übrigen: Nr. 1 mit der Zweiheit im Metrum, das E-dur-Stück (Nr. 9) triumphal, Nr. 18 phantastisch und reich in der Rhythmik mit Bachschen Rezitativen; das g-moll-Stück Nr. 22 ist ein starkes Zeugnis von Chopins männlichem Feuer. Die Grundpfeiler dieses grandiosen Werks sind das d-moll-Stück Nr. 24, revolutionär und von altklassischer Kraft zugleich erfüllt, und das hierzu gegensätzliche a-moll-Stück, die beide gleichzeitig in Stuttgart entstanden sind und mit ihrer rhapsodischen Motivik den Namen „Revolutionspraeludien" durchaus zu recht führen. Im a-moll-Praeludium bemerken wir noch eine dem polnischen „Chormuster" entsprechende Gegenüberstellung von Alt und Sopran.

In Mallorca schrieb Chopin ferner die zweite Ballade (op. 38), das dritte Scherzo (op. 39), die beiden Polonaisen op. 40 und die Mazurka op. 41 Nr. 2. In Nohant komponierte er: Sonate in b-moll op. 35 — der Trauermarsch war bereits vorher entstanden —, ferner die Mazurkas in cis-moll, H- und As-dur op. 41 Nr. 1, 3 und 4, das Nocturne in G-dur op. 37 Nr. 2 und wahrscheinlich auch das Impromptu in cis-moll op. 66.

War die erste Ballade in g-moll op. 23 mit ihren ritterlich stolzen Rhythmen des Seitensatzes und seinen an den Höhepunkt des Tristan-Vorspiels gemahnenden glänzenden Klangentfaltungen bereits vor 1831 entstanden, so zeigt die zweite Ballade in F-dur, Robert Schumann gewidmet, als Kunstwerk wiederum ganz neue Eingebungen. Dem idyllisch pastoralen Klang der lieblichen Volksweise steht die aufgeregte Wirkung des Presto unmittelbar gegenüber, eine dramatische Vorführung des Kontrastprinzips, welches in der passacagliaartigen Coda — in Variierung des Hauptmotivs — künstlerisch fein zum Abschluß gebracht wird. Schumann meint, daß Chopin diese Ballade bereits in Leipzig vorgetragen und sie aber anders, und

zwar in F=dur, beschlossen habe. Der Ausgleich der Farben und des sinfonischen Schwunges ist in diesem Werke, welches Schumann als Kunstwerk unter jene erste in g=moll stellte, in wunderbarer Eurhythmie durchgeführt. Das Autograph der g=moll=Ballade klärt übrigens die Frage, ob im Takt 7 „d" oder „es" gespielt werden soll; die linke Hand hat hier tatsächlich den Akkord d=g=es zu spielen; im 138. Takt ist die fünfte Note nicht „as", sondern „a". In den Balladen, deren Schöpfer Chopin ist, findet sich eine Fülle vollendeter Eingebungen; ihren dauernden Wert aber haben sie in der großartigen Geschlossenheit der künstlerischen Gestaltungskraft.
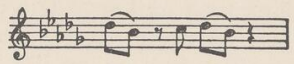
1838 war das Scherzo in b=moll op. 31 erschienen, 1839 schrieb Chopin das cis=moll=Scherzo op. 39. Wer die musikalische Vollendung dieser Stücke erkennt, wird zugeben, daß die tiefgehende Wirkung der melodischen Eingebungen gesanglichen Ursprungs, die formale Gestaltung durchaus aus sinfonischen Gesichtspunkten heraus aufgebaut ist. Wie hier die Phantasie des Hörers in vielfältigen Richtungen hin angeregt wird und der Ausdruck, wie bei den Balladen, schier keine Grenzen der Mannigfaltigkeit kennt, das beweist die Qualität dieser Kunstwerke, die in ihrer erfundenen Allgemeinheit eine Fülle spezieller Besonderheiten enthält. Vor allem besticht die Fülle der Kraft in den Werken Chopins. Und namentlich sind es die Polonaisen in A=dur und c=moll op. 40, deren heroische Töne zündend wirken, damals wie heute. Die A=dur=Polonaise bekam den Beinamen „Zirkuspolonaise"; denn sie wurde viel im Zirkus verwendet. Eine Degradation ist das nun keineswegs, es beweist nur, daß das Werk ungemein anfeuernd wirkt. Melodik und Harmonik sind von außerordentlicher Schlichtheit; von allen Menschen ist ihr Wesen leicht zu erfassen. Ein solches Kunstwerk zu spielen, erfordert eine vollendetere Wiedergabe als eine Musik, die absonderlicher verläuft. Festesglanz, Aufrüttelung der Willens= und Lebenskräfte, Befestigung zur Sammlung und Reinigung edelster Kräfte, das ist der tiefe Gedanke, der in dem immer wiederkehrenden Quartenschritt hervorleuchtet. Aktivierung, Anfeuerung — ist das nicht durchaus national empfunden? Müssen wir diese kultische Handlung allein auf das

damals bedrückte Polen beziehen, oder redet nicht Chopin hier eine für alle Völker und Zeiten notwendige Sprache, eine Sprache zur Ordnung, zur Erhaltung des Gemeinnutzes, zur stolzen Energie? Das ist Tanz, das ist Feier und Fest, das ist Sinn feierlicher Verpflichtung. In der c=moll=Polonaise bringt das Anfangsmotiv — worauf Jachimecki hinweist[128]) — eine symbolische Beziehung zur Polonaise „Sois bienvenu, ô roi!" von Karl Kurpiński, die gelegentlich der Krönung Alexanders I. in Warschau erstmalig erklang, eine schmerzliche Ironie, die indessen zu einem mächtig anfeuernden Freiheitsgesang am Schluß des Stückes wird.

Dem aufmerksamen Betrachter der Mazurkas in cis=moll, H=dur und As=dur aus op. 41 wird eine Fülle von in „Oberek=Wellen" verlaufenden Kurven nicht entgehen, deren mannigfache Erscheinung immer das Auf und Ab des Pendelns grundsätzlich erkennen läßt. Über diese drei zusammen in Nohant 1839 entstandenen Stücke schreibt Chopin: „Sie scheinen mir hübsch, wie gewöhnlich die jüngsten Kinder, wenn die Eltern alt werden."[129]) Gleichzeitig berichtet er Fontana von seiner b=moll=Sonate op. 35: „Ich schreibe hier eine Sonate in b=moll, in der mein Marsch enthalten sein wird, den Du kennst. Es gibt ein Allegro, dann ein Scherzo es=moll, einen Marsch und ein nicht langes Finale, in meiner Schrift vielleicht drei Seiten. Nach dem Marsch plaudert die linke Hand unisono mit der rechten." Weiter heißt es: „Ich habe ein neues Notturno G=dur, das das Gegenstück zu g=moll bilden soll, falls Du Dich daran erinnerst." Damit sind die gleichzeitig entstandenen Stücke genannt, also Sonate in b=moll, 1., 2. und 4. Satz, Nocturne G=dur op. 37 Nr. 2 und die drei Mazurken op. 41 Nr. 1, 3 und 4. Überraschend ist nun die Feststellung, daß in ihnen allen das Prinzip des Wellenförmigen vorwaltet, und daß das Verstehen dieser Musik aus dem hier gekennzeichneten Gesichtspunkt allein heraus möglich ist. Die Ungewöhnlichkeiten und vorher noch nicht in der Musikgeschichte vorhandenen eigenartigen Züge dieser Stücke wurden überall genannt, namentlich in Ansehung des b=moll=Finale der Sonate. Schumann schreibt: „Was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem

Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln."

Der melodie- und freudelose Schlußsatz der b-moll-Sonate ist kein leidenschaftlich dahinstürmendes Finale nach klassisch-romantischem Muster, sondern eine auf- und absteigende Arabeske, die ganz rasch, ganz leise, aber deutlich und ohne jede Dramatik, sozusagen mit „gläsernem" Anschlag, vorgetragen wird. Dem Ohre sind harmonische Zusammenhänge weniger deutlich wahrnehmbar; ihre analytische Erklärung ist höchstens für das Auge da. Der poetische Hinweis, daß hier das „Sausen des Nachtwindes über Gräbern" illustriert sei,[130]) ist ganz schief, da hier wahrlich keine Tonmalerei vorliegt, wie ein Hinweis z. B. auf die ganz anders geartete Musik aus dem „Fliegenden Holländer" beweist. Das erste Thema des ersten Satzes, einzigartig und hervorragend in der musikalischen Erfindung, beginnt mit der Bewegung kleiner Wellen, die sich vergrößern. Die eingestreuten Pausen bedeuten nicht etwa ein Nichts, sondern haben zwingende Bedeutung wie die Noten; sie sind ein Negatives; die Kurven werden durch sie nicht unterbrochen; durch die Pausen erhalten die Wellen sogar ein höchst charakteristisches Erregtes, das entschieden zur Steigerung drängt:
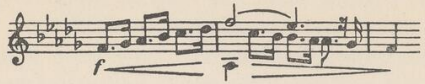
38 

Das regelrecht in Des-dur erscheinende zweite Thema verdankt seine wunderbar gesangliche Klangschönheit ebenfalls der wellenförmigen Bewegung, die zuerst sanft wiegend immer größere Schwingungszüge entfaltet. Ob dies Thema ein „Absenker" des ersten Themas ist, interessiert gar nicht; es ist sogar falsch, dies zu behaupten, denn Chopin hat hier seine „neue Welt" gebaut und kopiert nicht die Klassiker. Die Durchführung läßt in ihrem mächtigen Auf- und Abrauschen deutlich Sinuskurven erkennen

(Takt 126—129 und 134—137); vom 138. Takt an entsprechen sich immer zwei Takte in der Bewegung spiegelbildförmig. Dieses glanzvolle Rauschen ergibt sich aus rein musikalischer Erfindung, nicht aus tonmalerischen, dichterischen Ideen heraus. Wie die rechte Hand beschreibt auch die linke fortgesetzt wellenförmige Kurven, die ein entschiedenes Interesse beanspruchen dürfen. Mit Albertibaß hat die Baß- (und Tenor-) Stimme gar nichts zu tun. Eine liebevolle Untersuchung der Bewegungsformen würde die aus einem Guß in überragender Kunstvollkommenheit gestaltete Sinfonik dieses Satzes ganz aus dem Geiste der „Oberek-Wellen" erkennen können. Diese Feststellung ist äußerst wichtig; denn damit ist der rechte Standpunkt zur Beurteilung der Chopinschen Sonate geschaffen und der landläufige Vergleich mit Beethovens Sonatenschaffen ausgeschaltet. Auch von dem Sonatenschaffen der Romantiker unterscheidet sich dieser b-moll-Satz Chopins grundsätzlich. Liszts h-moll-Sonate, im wesentlichen die Erfüllung seiner Forderung einer „humanistischen Musik", entwickelt aus einem Urmotiv von der Länge dreier Takte sämtliche Gedanken dieses in architektonischer Kunstvollendung so bedeutsamen Werkes, welches mit seiner thematischen Einheitlichkeit („Principe cyclique") den Gedanken durchführt, romantische Ideen in klassische Kreise zu bannen; auch hier kommen zwar Wellen vor, aber als Begleiterscheinung eines musikalischen Verlaufs, der in thematischen Entsprechungen und formalen Gestaltungen affektive und seelisch-dramatisch beinhaltete Themenkomplexe formt, meißelt, entwickelt und ins Spiel setzt.[131]) Auch im Schlußsatz der Beethovenschen Appassionata beispielsweise rauscht und flutet der musikalische Text in gewaltigen Wogen auf und ab, als sichtbares Bild tiefgründiger musikalischer Entwicklungen. Die Klarheit und zusammenschließende Einheitlichkeit aller vier Sätze der Chopinschen b-moll-Sonate beruht nun nicht auf der thematischen Ableitung aus einem Urmotiv, sondern auf der rein musikalischen Durchführung aus einer Urbewegung heraus im Rahmen des überlieferten Sonatenschemas. Der Trauermarsch, das lange vor dieser Entwicklungsstufe Chopins geschriebene Stück, ist gleichsam der Kern der Sonate. Hier schlummert die Be-

wegung zunächst, die Melodie verweilt auf derselben Note oder umkreist diese, bis sich mit Takt 15 zum ersten Male die Energiespannung in einem machtvollen Aufwärtstreiben und beruhigenden Herabsinken entlädt:

39
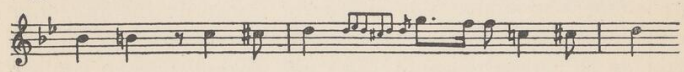


Zu dieser großartigen Darstellung der Entstehung einer pathetischen Bewegungswelle leiten die beiden ersten Sätze hin. Ungestüm, ohne irgendwelches Ornamentieren oder hemmendes Zaudern, stürmen die Bewegungen auch im zweiten Satz, wobei zu beobachten ist, daß dieser Satz — in Ansehung der Bewegungen und nur von dieser Seite betrachtet — als eine Art Variation des Marsches gelten kann; die Bewegungen und ihre wellenförmigen Entsprechungen im Trauermarsch sind die gleichen wie im vorhergehenden Scherzo.

Dem Marsch folgt ein Nachwort, ein „Schwatzen" über das Vorausgehende, wie Chopin sagt. Das Pathos, das Dramatische und das ungestüme Losbrechen sind geschwunden; gefühl- und ausdruckslos erscheint die Bewegung, das musikalische Pendeln; es hat keinerlei psychologische, szenische oder poetische Inhalte und mußte damit der Romantik ein unlösliches Rätsel bleiben, denn man suchte ja hinter allen Ungewöhnlichkeiten in der Musik immer nur persönliche, zum mindesten poetische Ursachen und Vorwürfe. Aus der Kenntnis der polnischen Volksmusik heraus aber ergibt sich die Einsicht, daß melodische Wellen auch ohne affektive Inhalte sein können, und daß aus diesem Prinzip heraus musikalische Kurven in ganzen Sätzen und Stücken dargestellt sein können, die keinerlei „Hintergründe" haben — wenn auch Maurice Ravel anderer Meinung ist. In ihrer starken Erfindung, ihrer wuchtigen gehaltvollen Kürze, ihrer geschlossenen inneren Entwicklung, in ihrer großartigen Sinn-Bildhaftigkeit ist die b-moll-Sonate die Kundgebung einer Kunst, die allgemeinbindend und -verbindend wirkt. Ihre „Dichtung" sind „irgendwelche seltsamen Fernen", jene „Espaces imaginaires",[132]) deren Gehalte eben durch Musik ausgedrückt

sind, denen man mit Worten programmatischer Erklärung niemals wird beikommen können.[133])
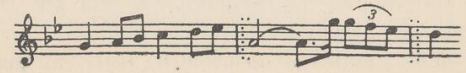
Wie die b-moll-Sonate sind auch die beiden Nocturnes op. 37 ohne Widmung erschienen. Das viel früher komponierte g-moll-Stück, volksliedartig und schwermütig nach Art der kleinrussischen „Dumki", bildet einen eigentümlichen Gegensatz zum G-dur-Nocturne; und auch hier ist ein Vergleich der Bewegungswellen in den beiden von Chopin ausdrücklich als Gegenstücke bezeichneten Nocturnes aufschlußreich. Zwei Arten von Bewegungen stehen sich gegenüber: Die sanft wiegende, in bildhaften Kurven schön verlaufende „Oberek-Welle", die ohne Pathos, ohne merkliches Cresc. und Decresc., ohne Dramatik und Affektentladungen sich darstellende natürliche Pendelbewegung; und im Gegensatz hierzu die ausdrucksvolle, Spannung und Pathos erregende Aufwärtsbewegung mit beruhigendem Herabsinken. Im g-moll-Nocturne ist der vierstimmig-akkordische Mittelsatz von einer unbeschwert und anmutig verlaufenden Pendelbewegung im Sopran und Baß wesentlich geprägt; es ist daher notwendig, diesen Teil etwas schneller als das übrige zu spielen, wie es auch Adolf Gutmann, ein Schüler Chopins, als dem Willen des Meisters entsprechend bestätigt hat. Diesen, bildlich gesagt, frei schwingenden Bewegungen gegenüber gestaltet sich das Melos des „Andante sostenuto" aus dem Pathos und energiegefüllten Inhalt an- und absteigender Kurven, etwa:

40



Hier steckt in der Aufwärtsbewegung selbst ein wesentlicher Ausdruck, wobei entweder in der sequenzierenden Folge des Aufsteigens ein dramatisch-formbildender Faktor gewonnen wird (Takt 9—13) oder in der Unterbrechung der aufsteigenden Linie durch eine zweite noch intensivere Aufwärtsbewegung eine Entwicklung gesunder Kraft entsteht:

41



Beiden hier mitgeteilten Beispielen, von denen das eine sequenzierende Steigerung, das andere Beschließung einer Phrase nach Einschaltung eines kürzeren Zwischengedankens zeigt, liegt eine mächtige Kraft des Auftriebs zugrunde. Dem g-moll-Nocturne gibt dies melodische Kräftespiel aus energiegeladenen Aufwärtsbewegungen und beschwichtigendem Herabsinken oder auch Zurückprallen das Gepräge. Das G-dur-Nocturne, beliebt durch den außerordentlichen buntschillernden Zauber der Farben, beschreibt Kurven beschwingtester Leichtigkeit. Von den 140 Takten sind nur 20 in G-dur; die modulatorische Vielfarbigkeit stellt unterschiedlichste Farbtönungen gegenüber, zwar nicht willkürlich, sondern in schönen tonartlichen Verhältnissen. So ist die Folge G-dur — a-moll — B-dur — Des-dur — es-moll — Desdur — b-moll — a-moll — G-dur geradezu bogenförmig, und auch der tonartliche Ablauf des unbeschreiblich schönen Mittelteils stellt B-dur — g-moll — D-dur — G-dur den um einen Ton höheren C-dur — a-moll — E-dur — fis-moll gegenüber. Die überlegen gestaltete Tonartentfaltung zwecks Darstellung tonimpressionistischer Wirkungen zeigt hier den Meister, der vom Hören allein ausgehend komponierte. Die Originalität dieser Kunst braucht nicht eigentlich hervorgehoben zu werden; sie hat Chopin selbst entdeckt und meisterhaft durchgeführt.

Die Jahre, die der Mallorcareise folgten, sind die Periode seiner intensivsten Schaffenstätigkeit. Die Briefe tragen eine auffallend gute Laune Friedrichs zur Schau, und von Krankheit erwähnt er nichts. 1841 erscheinen: Tarantelle op. 43 — eine geschlossene künstlerische Arbeit, ganz ohne Romantik, die sich nicht an die Produktionen Rossinis und Aubers anlehnt, obgleich er Fontana schreibt: „Ich schicke Dir die Tarantella. Sei so gut und probiere sie, doch gehe, zuvor Dir eine Ausgabe der „Rossinischen Gesänge" anzusehen, wo auch eine Tarantelle (in a) ist. ich weiß nicht, ob im $^{6}/_{8}$- oder $^{12}/_{8}$-Takt. Man schreibt es so und so, doch hätte ich es lieber so wie bei Rossini";[134]) Chopin wählte den $^{6}/_{8}$-Takt —; ferner erscheint die Polonaise in fis-moll op. 44 — ein geniales Meisterwerk, bei dem der Hinweis des Anfangs auf das Thema der Coriolan-Ouverture von Beethoven interessant ist —; auch das im gleichen Jahre entstandene Praeludium in cis-moll op. 45, schön in der motivischen Arbeit und etwas Brahmsisch anmutend, wird 1841 herausgegeben; ferner die Fantasie in f-moll op. 49, der Prinzessin C. von Souzzo gewidmet. Für dieses Stück werden fortgesetzt ritterliche Programme angenommen; die großartige Konzeption scheint tatsächlich eine Folge epischer Szenen zu bilden, denn, obgleich alle Themen in der phrygischen Abwärtsbewegung verwandt erscheinen, sehen wir nicht die Vollendung in der formalen Geschlossenheit, wie etwa in den Scherzi oder Balladen usw. Das in diesem Jahre ebenfalls erschienene Konzert-Allegro dagegen weist auf eine viel frühere Entstehung zurück. 1830 spricht Friedrich von einem „Konzert für zwei Klaviere", welches er mit Nidecki in Wien öffentlich spielen will.[135]) Sicher ist, daß dies Werk nur ein erster Satz zu einem vollständigen Klavierkonzert ist und infolge irgend welcher unbefriedigenden Erscheinungen von Chopin nicht restlos vollendet wurde. Trotz vielen Einzelschönheiten vermittelt es nicht den erhebenden Gesamteindruck seiner Meisterwerke. 1842 erscheinen: Die As-dur-Ballade op. 47, dies besonders bevorzugte Klavierstück mit seiner meisterhaften Entwicklung des lieblichen Anfangsthemas zum triumphierenden Siegesgesang; ferner zwei Nocturnes op. 48 in c-moll und fis-moll, Erfindungen, die den lyrischen Rahmen der früheren Nocturnes musikalisch weit überschreiten und heroische und kriegerische Züge hineinzubringen scheinen. Die drei Mazurkas op. 50 in G-dur, As-dur und cis-moll zeigen in der Verwendung der polnischen Volkstonleiter, der volkstümlichen Grundidee und den zweitaktigen Wiederholungen, daß Chopin das Vorbild der Volkskunst aus seiner Heimat nicht nur nicht vergessen hat, sondern künstlerisch weiter durchdringt und vertieft. 1843 erscheinen das Impromptu in Ges-dur op. 51, Ballade in f-moll op. 52, Polonaise in As-dur op. 53 und Scherzo in E-dur op. 54. Während die Polonaise in As-dur und die Ballade in f-moll wie kaum irgend andere Klavierstücke jahrzehntelang die Konzertprogramme beherrschten — und warum sollten sie auch nicht wieder und immer wieder zum Erklingen gebracht werden!, sie verdienen es wahrlich! — erleiden zu Unrecht das E-dur-Scherzo und das „Allegro vivace" in Ges-dur eine stiefkindliche Behandlung. Die Sym-

metrie im Scherzo mit den fortwährend wiederkehrenden Refrains gibt dem von Elfenromantik erfüllten Werk eine Lieblichkeit und kontrastlose Stimmung, die einem wirklichen Scherz näherkommt als in den übrigen drei Scherzi. Aus dem dritten Impromptu dagegen vermag eine künstlerische Auffassung ein wunderbar gezeichnetes Arabeskenspiel zu gestalten.

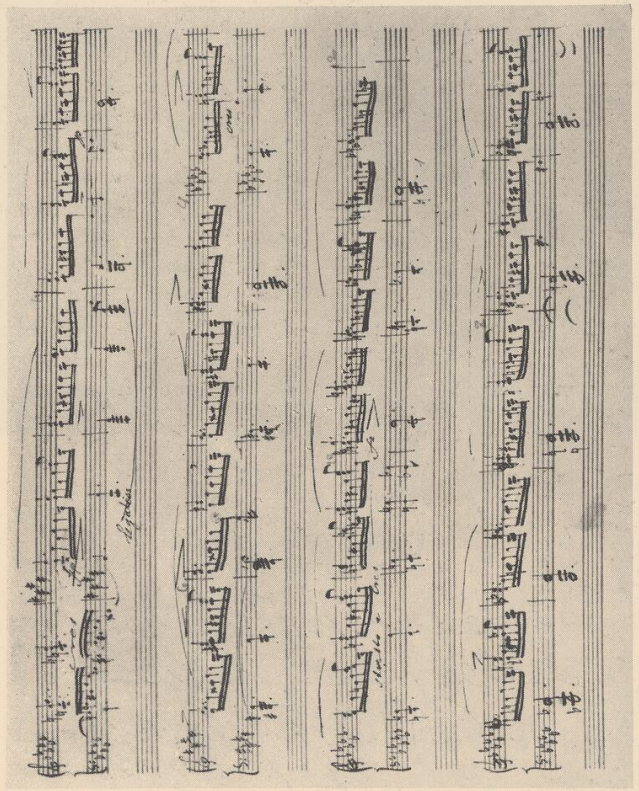
Im Jahre 1842 ereilt Friedrich die schmerzliche Nachricht vom Tode seines Freundes und ehemaligen Schulkameraden Jan Matuszyński. Wenn sich auch viele seine „Freunde" genannt haben, so besaß er doch in Wahrheit nur zwei, denen er sich rückhaltlos auch in den tiefsten Geheimnissen, Wonnen und Schmerzen seines Erlebens anvertrauen konnte: Jan Matuszyński und Titus Wojciechowski. Aus seinen Briefen an sie spüren wir seine herzliche Freundschaft und durch nichts zu erschütternde Treue. Am 3. Mai 1844 stirbt Friedrichs Vater im 75. Lebensjahre. Aus der Einladung zum Begräbnis des „ehemaligen Professors des Warschauer Lyzeums, der Militärapplikantenschule und der Geistlichen-Akademie, pensionierten Beamten" erfahren wir, daß seine irdische Hülle am 6. Mai um 5 Uhr nachmittags nach dem Friedhof Powazki in Warschau zu Grabe geleitet wird. Friedrich ist dermaßen erschüttert durch diese von Schwager Barciński übermittelte Nachricht, daß er nicht selbst nach Hause schreiben kann, sondern George Sand bittet, einen Brief an seine Angehörigen zu richten. Von dem Verstorbenen hieß es: „75 Jahre lebte er inmitten von Korruption und Verderbtheit, und er hatte nicht einen einzigen Feind." Rastloses künstlerisches Neuschaffen allein vermag den trauernden Sohn wieder aufzurichten. Mit der Herausgabe der Werke op. 55, „Berceuse" op. 57, der Sonate in h-moll op. 58, der Polonaise-Fantasie op. 61 und mit der Arbeit an der „Barcarole" op. 60 im Jahre 1845 zeigt sich seine klavieristische Stilistik in einer wiederum eigenartig durchdrungenen Weiterentwicklung.

Nicht mit den zahllosen Berceusen des 19. Jahrhunderts kann Chopins Opus 57 verglichen werden; ja, kaum eine Musik zeigt eine solche beispiellose Erfindungskraft, die auf gleichbleibendem Baß fortgesetzt neue Ausdrucksmittel findet. Werke, wie Bachs gewaltige Orgelpassacaglia in c-moll oder Beethovens 32 Variationen in c-moll, nur um die größten zu nennen, konnte Chopin zum Studium heranziehen; die Ornamentik in Chopins Berceuse aber treibt hier die schönsten Blüten. Ein mehr „kombiniertes" Stück ist die h-moll-Sonate Chopins; die Gedanken strömen in derartiger Fülle, daß die sinfonische Arbeit thematischer Entwicklung zurückstehen muß; gleichwohl wird dieses Klavierstück in Ansehung des zierlichen zweiten, des gesanglichen dritten und des dramatischen Schlußsatzes mit seinem Zug ins Große immer neben den ersten Klavierstücken aus dem vorigen Jahrhundert bestehen können. „Da mein Gesichtsfeld nicht groß ist, habe ich denn drei Mazurkas komponiert";[136]) hieraus ersehen wir, wie Chopin aus der Komposition von Mazurkas, deren schönste Beispiele er im Opus 56 und 59 vorlegt, Anregung zu größeren musikalischen Vorwürfen gewinnt, wie etwa ähnlich sich Robert Schumann fortgesetzt wieder in Bachsche Choräle versenkt hat. Die Polonaise-Fantasie beginnt unverkennbar mit dem Ausdruck des „Żal", schließt aber mit heroischen Triumphgedanken. Auf den Barcarole-Stil weisen die zwei Nocturnes op. 55; die „Barcarole", an der gleichzeitig mit der Sonate g-moll für Klavier und Violoncell gearbeitet wird, zeigt wiederum neuartige Impressionistik. Ein Orgelpunkt, wie ihn die „Barcarole" im Takt 108 ff. zeigt, war vorher nie geschrieben worden; das Farbenspiel schließlich ist die vollendete Ausführung der Ideen, die schon in der Romanze seines e-moll-Konzerts keimten. Das sind keine italienischen Nachahmungen; denn welcher italienische Opernkomponist sollte in einer derartigen Kontrapunktik Modell gestanden haben! Leider ist dies musikalisch wertvolle Stück allzu oft mit Sentimentalität durchsetzt worden, welche nur die feinen Umrisse des Stückes verwischt. Unrühmlich beurteilt wurde die 1847 erschienene g-moll-Sonate op. 65, das letzte, von Chopin selbst herausgegebene Werk. Ein ganz neuer Personalstil moderner Kammermusik kündigt sich hier an, und die Vorzüge der Erfindung sind im allgemeinen als „Verkümmerung" und „schmerzliche Anstrengung" verkannt worden. Vergleichen wir die drei einzigen Kammermusikwerke Chopins miteinander, so sehen wir, daß Opus 3 als reine Gelegenheitsarbeit unbedeutend erscheint; daß Opus 8, obgleich es viel langsamer als Opus 3 reifte und

größte Bewunderung Schumanns und Rellstabs erregte, an der Schwierigkeit der Gleichberechtigung von drei Instrumenten scheiterte und klassizistisch-epigonal wenig Eigenes hat; man kann es nicht zu seinen Meisterwerken rechnen. Aber Opus 65 zeigt eine vollendete klangliche Verschmelzung des Klaviers mit dem Violoncello. Aus der Erfindung heraus ziehen wir den Schluß, daß der frühe Tod Chopins seinem Schaffen ein vorzeitiges Ende gesetzt hat. Seine allerletzte Komposition ist die Mazurka in f-moll, die 1855 als op. 68 Nr. 4 von Fontana herausgegeben wurde.

Gegen das Frühjahr 1847 — berichtet Liszt — verschlimmerte sich Chopins Lungenleiden, und er verfiel in eine Krankheit, von der er sich nicht wieder zu erheben glaubte. Doch erholte er sich, lebte aber im Innersten angegriffen. In diese Zeit fällt der Bruch seiner Freundschaft mit George Sand. In seinem Schreiben nach Hause, Weihnachten 1847, bemerkt er: „Man könnte meinen, sie habe sich auf einen Schlag ihrer Tochter und meiner entledigen wollen, weil wir ihr unbequem waren." Er ging fast gar nicht mehr aus, da er keine Treppen steigen durfte, ohne es mit Hustenanfällen und Beklemmungen büßen zu müssen. Sorglichste Pflege und Vorsicht erhielten ihn am Leben. Mit dem Worte „mager" bezeichnete man nur unvollkommen seine schmächtige abgezehrte Figur, bei der jede Muskelbewegung durch die klare bleiche Haut sichtbar war. Dabei war nichts Abschreckendes an ihm. Bis zum letzten Augenblick erhielten sich die Perlen gleichen Zähne, das volle lichtbraune Haar, der edle Ausdruck der klaren Augen, des Mundes, trotz einem beständigen, leisen, Schmerzen unterdrückenden Zucken.[137])

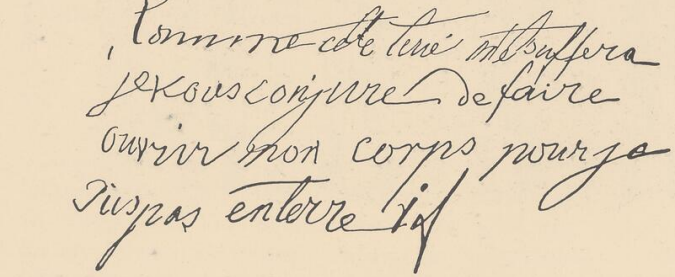
Am 16. Februar 1848 tritt Chopin zum letzten Mal in Paris auf. Im April reist er nach London und weilt hier drei Monate. Er wird in einer Soirée bei der Herzogin von Southerland der Königin Viktoria und dem Prinzen von Preußen vorgestellt; „die Königin war höflich, hat zweimal mit mir gesprochen; Prinz Albert ist an das Klavier herangetreten. Alle sagten mir, dies sei etwas ganz Außergewöhnliches." Es wird ihm nahegelegt, bei der Königin zu spielen. Diese große Auszeichnung — „denn jeder, der herkommt, drängt sich hierzu, und dieses Jahr hat weder Kalkbrenner noch Hallé gespielt" — schlägt Chopin ab,



21. Friedrich Chopin. Es-moll-Etüde
Zweite Seite der Eigenschrift. Berlin, Preuß. Staatsbibliothek



22. Friedrich Chopins Sterbestunde
Ölgemälde von Theophil Kwiatkowski. Warschau, Musikgesellschaft
Luise Jędrzejewicz, Friedrich Chopin, Marcelline Fürstin Czartoyska, Graf Albert Grzymała, Theophil Kwiatkowski



23. Die letzten Zeilen von Friedrich Chopins Hand:
„Da dieser Husten mich ersticken wird, beschwöre ich euch, meinen Körper öffnen zu lassen, damit ich nicht lebendig begraben werde".

und zwar aus Gründen, die seinen Charakter hoch über den vieler seiner Kunstgenossen erheben. Er gibt vor, nicht sehr gesund zu sein, „doch der wahre Grund war der, daß es sich für mich nicht schickte, nur eines meiner Konzerte mit dem Orchester zu spielen, und diese Herren halten nur eine Probe ab, und zwar eine öffentliche Probe, zu der man mit unentgeltlichen Billetts Zutritt hat. Wie soll da geprobt und wiederholt werden! Wir hätten also schlecht gespielt . . ."[138]) Nachdem er zwei Matineen veranstaltet hat, reist Chopin Anfang August nach Edinburg. Am 28. August spielt er in Manchester, am 27. September in Glasgow, am 4. Oktober in Edinburg. Ohne Rücksicht auf seine Gesundheit kommt er allen Einladungen nach; auch das Klima bedrängt ihn schwer. Bei Dr. Łyszczyński in Edinburg verfaßt er ein Testament. Ärztliche Kunst versucht alles, seinen Gesundheitszustand zu heben. Es ist hauptsächlich die Liebe zur polnischen Heimat, die ihn auch in seelischer und körperlicher Not aufrechterhält. Im Herbst 1848 ist er „vor Neuralgie ganz geschwollen", er fühlt sich schwach und müde. Wochenlang verläßt er das Zimmer nicht, „mit Ausnahme des 16. November, um am Abend in dem Konzert für die Polen eine Stunde zu spielen."[139]) Dieses in London zum Besten der polnischen Emigranten veranstaltete Konzert ist sein letztes öffentliches Auftreten überhaupt gewesen. Ende November reist er aus dem „Hunde-London" zurück nach Paris.

Der letzte Winter, den er in Paris zubrachte, bereitete ihm ununterbrochenes körperliches Leiden. Trotz aufrichtigen Beweisen der Anhänglichkeit seitens einiger Gefreundeter fühlte er sich einsam. Mickiewicz, dem er häufiger noch vorspielte, ließ mit ihm die Gedanken in die Heimat schweifen; Delacroix besuchte ihn oft des Abends und unterhielt sich mit ihm über Musik. Im folgenden Frühjahr zeigte sich eine leichte Besserung seines Befindens; aber es beweist mehr die Stärke seiner Willenskraft, wenn er am 19. April schreiben konnte: „Gestern habe ich sieben Stunden gegeben." In einem letzten Schreiben an die Angehörigen vom 25. Juni 1849 richtet er an sie die dringende Bitte: „Wenn ihr könnt, so kommt, ich fühle mich schwach, und kein Doktor wird mir so helfen wie ihr." Dazu waren seine Geld-

verhältnisse ziemlich schlecht, eine Folge davon, daß er nicht mehr so arbeiten konnte wie früher. Hier half auch der Edelmut seiner Schülerin Jane Stirling, die anonym eine größere Geldzuwendung an ihn gelangen ließ, nicht, den Lebensmut Friedrichs zu heben. Am 16. Oktober empfing er die Sterbesakramente, in der Nacht zum 17. Oktober 1849 gegen $^1/_2$3 Uhr verschied er schmerzlos. Die letzten Worte Friedrichs, mit Bleistift auf einen Zettel geschrieben, sind: „Da dieser Husten mich ersticken wird, beschwöre ich Euch, meinen Körper öffnen zu lassen, damit ich nicht lebendig begraben werde." Er starb mit den Worten auf den Lippen: „Matka, moja biedna matka!" (Mutter, meine arme Mutter!) Entgegen anderen Darstellungen waren in der Sterbestunde zugegen Chopins Schwester Luise, Marcelline Fürstin Czartoryska, Albert Grzymala und Theophil Kwiatkowski. Erst am 30. Oktober fand die Beerdigung statt. Unter der Leitung Girards wurde Mozarts Requiem aufgeführt; der Trauermarsch aus der b-moll-Sonate, von Henri Reber für Orchester instrumentiert, erklang; auf der Orgel wurden die Praeludien Nr. 4 und 6 von Organist Lefébure-Wély gespielt.

Am Grabe Friedrichs auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise wurde ein Jahr darauf das von Clésinger entworfene Denkmal enthüllt.

Seine in der Jugend komponierte c-moll-Sonate für Klavier op. 4 erschien 1851 bei Haslinger, ohne die Widmung an Elsner (Verlags-Nr. 8147). Ein Abzug des geplanten Druckes war Friedrich, wie er 1845 schreibt, nach Paris zur Korrektur geschickt worden; er hat ihn jedoch nicht korrigiert zurückgeschickt, da es ihm lieber wäre, wenn viele Änderungen vorgenommen würden.

Am 16. Juli 1853 wird Julius Fontana von der Mutter und den beiden Schwestern Chopins ermächtigt, „als kompetenter Richter und Freund des Verfassers die Auswahl unter den unveröffentlichten Werken auszuführen . . . und alles in Druck zu geben, was dem Andenken des Verstorbenen zur Ehre gereicht."[140]) 1855 erscheinen dann: Op. 66 „Fantaisie-Impromptu"; op. 67 vier Mazurkas; op. 68 vier Mazurkas; op. 69 zwei Walzer; op. 70 drei Walzer; op. 71 drei Polonaisen; op. 72 Nocturne, Trauermarsch und drei Ecossaisen; op. 73 Rondo für zwei Klaviere; op. 74 siebzehn polnische Lieder.

Tabellarische Übersicht
über Friedrich Chopins Leben und Werke.

1807: Schwester Luise geboren.

1810: Am 22. Februar, abends 6 Uhr, Friedrich Franz Chopin in Żelazowa-Wola bei Warschau geboren. Der Vater Nikolaus war 40 Jahre, die Mutter Justina 28 Jahre alt.

1811: Schwester Isabella geboren.

1813: Schwester Emilia geboren.

1817: Die erste erhaltene Komposition Chopins erscheint: Polonaise in g-moll-B-dur; Militärmarsch ersch.

1818: Am 24. Februar erstes öffentliches Auftreten Chopins bei einem Warschauer Wohltätigkeitskonzert; Chopin komponiert zwei Polonaisen für die Kaiserin Maria Feodorowna gelegentlich ihres Besuches im Warschauer Lyzeum.

1820: Die Sängerin Catalani gibt ihrer Bewunderung für Chopins Talent Ausdruck, indem sie ihm eine goldene Uhr mit Sprungdeckel schenkt.

1821: Zum Namenstag seines Lehrers Adalbert Żywny am 23. April komponiert Chopin eine Polonaise in As-dur.

1822: Polonaise in gis-moll komponiert (Them. Katal. Nr. 9; Ed. Steingräber Nr. 12 in Bd. 3).

1823: Chopins Eintritt in die vierte Klasse des Warschauer Lyzeums. — Während der Schulferien bei der befreundeten Familie Dziewanowski auf deren Gut Szafarnia in Masowien.

1824: Chopin komponiert Variationen über das deutsche Lied „Der junge Schweizerbua" in E-dur. Chopin versuchte 1830 vergeblich, dies Werk durch Haslinger zu veröffentlichen; es erschien 1851 als nachgel. Werk. — Am 24. Juli erhält Chopin als Auszeichnung für gutes Betragen und Fleiß bei seiner Versetzung in die 5. Klasse — nach einjährigem Lyzeumsbesuch — eine Prämie.

1825: Chopin wirkt am 10. Juni als Solist in einer Soirée mit und erhält die erste ausländische Rezension. — Er erhält einen Ring vom Zaren Alexander I. als Auszeichnung für sein Spiel auf dem Aeolomelodikon in Gegenwart des Kaisers. — Die erste Mazurka in G-dur und die zweite Mazurka in B-dur erscheinen in Warschau. — Komp. und herausgegeben „Rondeau" op. 1 in c-moll, gewidmet Frau von Linde, Herausgeber A. Brzezina, Warschau. — Im November: „Ich habe auch eine neue Polonaise aus dem „Barbier (von Sevilla" von Rossini) gemacht; sie gefällt ziemlich; morgen gedenke ich sie zum Lithographieren zu geben." — „Ich bin Organist im Lyzeum geworden."

1826: Im Sommer Badereise mit der Mutter und zwei Schwestern nach Reinerz in Preußisch-Schlesien. Ein Denkstein erinnert an seinen Aufenthalt. Dort veranstaltet Chopin ein Konzert zum Besten zweier Waisenkinder. — Vor dieser Reise schreibt er eine Polonaise in b-moll für seinen Freund Wilhelm Kolberg. — Er absolviert das Lyzeum und tritt als Kompositionsschüler Elsners ins Warschauer Konservatorium ein. „Bei Elsner sechs Stunden wöchentlich reinen Kontrapunkt; höre Brodziński, Bentkowski und andre in irgend einem Zusammenhang mit der Musik stehende Sachen."

1827: Am 10. April stirbt die jüngste Schwester Emilia an Tuberkulose. — Im Sommer Gast der Frau von Wiesiołowska, Schwester seines Paten Graf Friedr. Skarbek, auf ihrem Gut in Strzyżewo in Posen; anschließend einige Tage in Antonin (bei Ostrowo in Posen), dem Landsitz des Fürsten Radziwiłł. — Komponiert die Polonaise in d-moll (ersch. 1855 als op. 71 Nr. 1); Mazurka in a-moll, „Słowiczek", 1855 als op. 68 Nr. 2 ersch.; komponiert ferner das erste Nocturne, in e-moll, op. 72 Nr. 1, und arbeitet an den großen Mozart-Variationen op. 2.

1828: Chopins Jugendfreund Jan Białobłocki stirbt. — Komponiert Polonaise in B-dur (als op. 71 Nr. 2 von Fontana herausg.); vollendet die c-moll-Sonate op. 4, die erst im Jahre 1851 veröffentlicht wurde; komponiert das E-dur-Rondo für 2 Klaviere, op. 73, zuerst für 1 Klavier geschrieben, ferner die Große Fantasie über Polnische Weisen für Klavier und Orchester, 1834 als op. 13 herausg., und den Krakowiak, Großes Concert-Rondo für Klavier und Orchester, 1834 als op. 14 herausg.; arbeitet am Trio in g-moll op. 8 (vollendet 1829). — In Warschau bei A. Brzezina erscheint „Rondeau à la Mazur" op. 5. — Hummel konzertiert im Warschauer Theater. — Während des Sommers bei der befreundeten Familie Pruszek in Sanniki. — „Heute, am 9. Sept., fahre ich nach Berlin." Sonntag, den 14. September, kommt Chopin mit Jarocki in Berlin an, zur Teilnahme am Naturforscherkongreß unter dem Vorsitz von Alexander von Humboldt. Am 6. Oktober wieder daheim in Warschau.

1829: Am 13. April Eingabe des Vaters an das Kultusministerium mit der Bitte um einen Reisezuschuß an Friedrich für Studien im Ausland; ablehnender Bescheid am 10. Juni. — Am 20. Juli Anerkennung der Genialität Chopins durch die Warschauer Musik-Hauptschule. Beendet seine Studien bei Elsner. — Paganini in Warschau. In seiner Begeisterung schreibt Chopin ein Variationswerk „Souvenir de Paganini". — Mitte Juli reist er über Krakau und Ojców nach Wien. Am 11. August erfolgt sein erstes Auftreten in Wien, am 18. August sein zweites Konzert. Beide Male ungeheurer Erfolg. Am 13. August Bekanntschaft mit dem Grafen Lichnowski. Am 21. August in Prag; Bekanntschaft mit A. A. Klengel. Weiterreise nach Teplitz; am 26. August in Dresden. Am 80. Geburtstag Goethes hört er in Dresden den „Faust". Rückreise nach Warschau Mitte September. — Im Herbst

zu Wiesiołowski ins Posensche aufs Land und eine Woche nach Antonin zu Fürst Radziwiłł. — Komponiert: Polonaise Ges-dur (in der Abschrift Kolbergs bekannt; Niecks bezweifelt die Autorschaft); „Introduction und brill. Polonaise" in E-dur für Klavier und Violoncell (1833 als op. 3 ersch.); Polonaise in f-moll (als op. 71 Nr. 3 von Fontana herausg.); den ersten Walzer, op. 69 Nr. 2 in h-moll; den zweiten Walzer in E-dur (Them. Katalog Nr. 11); den dritten Walzer (Stück Nr. 12); das Klavierkonzert in f-moll, welches vor dem anderen in e-moll entstand, aber, 1836 als op. 21 herausgegeben, das „zweite" Konzert genannt wird; ferner einige Etüden.

1830: Am 17. März Chopins erstes Konzert im Warschauer Theater; acht Tage später das zweite Konzert. Großer Erfolg. (In einem Artikel des Amtsblattes wird behauptet, die Polen würden sich einst Chopins so rühmen, wie die Deutschen sich Mozarts rühmen; „ein offenkundiger Nonsens", sagt Chopin dazu). — Am 24. Juli tritt die junge Sängerin Konstanze Gladkowska zum ersten Male in der Oper auf. Chopin komponiert diese sechs Lieder: „Was ein junges Mädchen liebt"; „Mir aus den Blicken"; „Bacchanal"; „Der Bote"; „Mädchens Wunsch"; „Der Reitersmann vor der Schlacht". — Komponiert ferner: Klavierkonzert in e-moll, das 1833 als op. 11 erscheint; die Mazurkas in E- und F-dur, op. 68 Nr. 1 und 3; Ecossaisen op. 72 und Walzer in Des-dur, op. 70 Nr. 3; ferner ein Nocturne in cis-moll (für seine Schwester Luise, „lento con gran espressione"; abgedr. bei Binental, Abb. 28—30, sonst nicht veröffentlicht); konzipiert die große brillante Polonaise in Es-dur op. 22, die erst in Paris vollendet wird; drei Nocturnes op. 9, die Chopin im Januar 1833 in Paris hören läßt. — Gedruckt werden die Variationen über „Là ci darem la mano" op. 2 in der Haslingerschen Edition „Odeon". — Am 11. Okt. gibt Chopin sein drittes Konzert in Warschau. — Am 2. November Abreise aus Warschau, endgültiger Abschied für immer. Er reist mit Freund Titus Woyciechowski über Breslau, Dresden (besucht hier Klengel) und Prag nach Wien, wo er am 24. November eintrifft.

1831: In Wien Freundschaft mit dem Geiger Slavík, der schon 1833 im Alter von 27 Jahren stirbt. Chopins Konzert im Frühjahr wird wenig beachtet, künstlerisch hat er kaum einen Gewinn von diesem zweiten Wiener Aufenthalt. Im Hochsommer beschließt er die Weiterreise. Da in Italien der Aufstand ausgebrochen ist, wendet er sich nach Paris. Er reist über Linz, Salzburg nach München, spielt hier sein e-moll-Konzert und die Fantasie über Polnische Volkslieder op. 13. — Anfang des Jahres schreibt er die Mazurka in As-dur op. 24 Nr. 3 und die Lieder „Trübe Wellen", „Heimkehr" und „Litauisches Lied". — Anfang September erreicht ihn in Stuttgart die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen. Unter den furchtbaren seelischen Eindrücken schreibt er die „Revolutionsetüde" in c-moll, op. 10 Nr. 12, und die „Revolutionspraeludien" in a- und d-moll aus op. 28; ferner

entwirft er das Finale des h-moll-Scherzos. — Am 11. September Ankunft in Paris.

1832: Erstes Auftreten Chopins in Paris am 26. Februar nach wiederholten Absagen. Ausgezeichnete Aufnahme Chopins als Komponist wie als Pianist. — Umgearbeitet wurde die Mazurka in D-dur (Nr. 53 der Edition Gebethner und Wolff, Warschau). — Es erscheinen die schon in Warschau komponierten vier Mazurkas op. 6 und fünf Mazurkas op. 7. — Am 15. Dezember spielt er mit Liszt und Hiller ein Bachsches Konzert für drei Klaviere.

1833: Herausgegeben werden: Polonaise für Klav. und Vlc. op. 3; Trio op. 8; drei Nocturnes op. 9; zwölf Etüden op. 10; Konzert für Klav. in e-moll op. 11; Variationen in B-dur op. 12; „Grand Duo concertant" für Klav. und Vlc. von Chopin und A. Franchomme komp. (von Ch. selbst ohne Opuszahl herausgeg.). — Komp. ferner Mazurka in a-moll (Them. Katal. Nr. 8).

1834: Im Frühjahr weilt Chopin mit Hiller in Aachen. Reise nach Düsseldorf, Köln und Koblenz. — Am 10. Juli schreibt er in Paris ein Nocturne (gewidm. Peter Wolff, Klavierprof. in Genf, ersch. 1918 in „Pages d'art", Genf). — Es ersch.: Fantasie über Poln. Weisen op. 13; Krakowiak op. 14; drei Nocturnes op. 15 (z. T. 1831 entst.); Rondo in Es-dur op. 16; vier Mazurkas op. 17 (deren erste Idee auf die Lyzeumszeit zurückgeht); „Grande Valse brillante" in Es-dur op. 18; Bolero in C-dur op. 19. — In Berlioz' Konzert spielt Chopin am 7. Dez., die Aufnahme seitens des Publikums ist nur kühl.

1835: Im Sommer Reise nach Deutschland, um sich in Karlsbad mit den Eltern zu treffen („Ich bin au comble de mon bonheur"). Auf der Rückreise Zusammenkunft in Dresden mit der Familie Wodzińska. Verliebt sich in seine Jugendfreundin Maria Wodzińska. Anfang Oktober besucht er in Leipzig Robert Schumann und Friedr. Wieck. Clara spielt ihm Schumanns soeben vollendete fis-moll-Sonate op. 11 vor. Chopin spielt die Etüden in As-dur und f-moll (aus op. 25). Auf der Rückreise nach Paris kurzer Aufenthalt in Heidelberg. — Es erscheinen: Scherzo in h-moll op. 20; vier Mazurkas op. 24; komp.: Walzer in As-dur, 1855 als op. 69 Nr. 1 herausg.; Mazurka in G- und C-dur, ersch. 1855 als op. 67 Nr. 1 und 3.

1836: Im Sommer reist Chopin nach Marienbad, um Wodzińskis zu sehen. Verlobt sich mit Maria im August. Am 10. Sept. trennt sich Chopin von Maria Wodzińska und trifft auf der Rückreise in Leipzig mit Schumann im Hause Fr. Wiecks zusammen. — In Paris ersch.: Klavierkonzert in f-moll op. 21; Polonaise in Es-dur op. 22; Ballade in g-moll op. 23; zwei Polonaisen in cis- und es-moll op. 26; zwei Nocturnes op. 27. — Komp. Walzer in Ges-dur op. 70 Nr. 1; „Das Ringlein" und „Polens Grabgesang" op. 74 Nr. 14 und 17.

1837: Anfang August reist Chopin auf zwölf Tage nach London mit dem Verleger Pleyel. Die Brustkrankheit meldet sich. — In Paris

erscheinen: Zwölf Etüden op. 25; Impromptu in As-dur op. 29; zwei Nocturnes op. 32. — Schreibt u. a.: „Meine Freuden" op. 74 Nr. 12.

1838: Es erscheinen in Paris: Vier Mazurkas op. 30; Scherzo in b-moll op. 31; vier Mazurkas op. 33; drei Walzer op. 34. — Komp. u. a. „Frühling" op. 74 Nr. 2. — Im November reist George Sand mit ihren Kindern Maurice und Solange über Lyon, Avignon, Vaucluse, Nimes nach Perpignan. In Perpignan schließt sich Chopin ihnen an zur Weiterreise über Port-Vendres nach Barcelona. Nach mehrtägigem Aufenthalt Weiterreise nach Palma auf Mallorca.

1839: In Mallorca komponiert Chopin: Die Ballade in F-dur; das Scherzo in cis-moll; zwei Polonaisen in A-dur und c-moll op. 40; Mazurka op. 41 Nr. 2; er beendete noch einige der 24 Praeludien und skizzierte wahrscheinlich die b-moll-Sonate und die Nocturnes op. 37. — Gegen Ende Februar Rückfahrt von Mallorca über Barcelona nach Marseille. Weilte hier bis Anfang Mai. Am 24. April spielt Chopin zur Trauerfeier des Sängers Adolf Nourrit in Marseille die Orgel. Ausflug nach Genua. Abreise nach Nohant am 21. Mai. (Fast jedes folgende Jahr ist er im Sommer in Nohant, im Winter in Paris). — In Nohant schreibt er: Sonate in b-moll op. 35; Mazurkas in cis-moll, H- und As-dur, op. 41 Nr. 1, 3 und 4; Nocturne in G-dur op. 37 Nr. 2, wahrscheinlich auch das Impromptu in cis-moll op. 66. — Ende Oktober wieder in Paris. — Im September erscheinen die 24 Praeludien op. 28. — Im November wird Chopin auf Veranlassung des Grafen von Perthuis, Adjutanten von Louis Philippe, nach St. Cloud geladen und spielt hier der Königin, der Herzogin von Orléans und dem Hof vor.

1840: Es erscheinen: Das zweite Impromptu op. 36; zwei Nocturnes op. 37; Ballade in F-dur op. 38; Scherzo in cis-moll op. 39; zwei Polonaisen op. 40; vier Mazurkas op. 41; Walzer op. 42 in As-dur; Sonate in b-moll op. 35. — Komp. drei Etüden für die Klavierschule von Fétis und Moscheles: „Méthode des Méthodes pour le piano".

1841: Es erscheinen: Tarantelle op. 43; Polonaise in fis-moll op. 44; Praeludium in cis-moll op. 45; Konzert-Allegro op. 46; Fantasie in f-moll op. 49. Ferner: „Hexameron", große Variationen über den Marsch der „Puritaner" von Bellini, komponiert von Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny und Chopin; die 6. Variation in E-dur ist von Chopin. — Schreibt ferner: „Mein Geliebter", op. 74 Nr. 8.

1842: Chopins Schulkamerad und bester Freund Jan Matuszyński stirbt an Tuberkulose. — Es erscheinen: Ballade in As-dur op. 47; zwei Nocturnes op. 48; drei Mazurkas op. 50. Mazurka in a-moll von Chopin selbst für das Album „Notre Temps" herausg. (Them. Katalog Nr. 3; Edit. Peters Nr. 50).

1843: Es erscheinen: Impromptu in Ges-dur op. 51; Ballade in f-moll op. 52; Polonaise in As-dur op. 53; Scherzo in E-dur op. 54. Ins Album der Anne Szeremetieff schreibt Chopin ein Albumblatt (Nocturne).

1844: Am 3. Mai stirbt Vater Nikolaus im 75. Lebensjahre. — Es erscheinen zwei Nocturnes op. 55 und drei Mazurkas op. 56.

1845: Es erscheinen: Berceuse op. 57; Sonate in h-moll op. 58; Polonaise-Fantaisie op. 61. — Arbeitet an der Barcarole op. 60. Komp. Mazurka in g-moll op. 67 Nr. 2; „Zwei Leichen" und „Melancholie", op. 74 Nr. 11 und 13.

1846: Es erscheinen: Drei Mazurkas op. 59; Barcarole in Fis-dur op. 60; zwei Nocturnes op. 62. — Komp. Mazurka in a-moll op. 67 Nr. 4.

1847: Gegen das Frühjahr verschlimmert sich sein Brustleiden von Tag zu Tag. — Bruch seiner Freundschaft mit George Sand. — Komp. „Eine Melodie" op. 74 Nr. 9. — Es ersch.: Drei Mazurkas op. 63; drei Walzer op. 64. Im Oktober erscheint das letzte von Chopin selbst herausgeg. Werk: Sonate in g-moll für Klavier und Violoncell, op. 65.

1848: Am 16. Februar veranstaltet Chopin sein letztes Pariser Konzert. — Im April Reise nach London. Verweilt hier drei Monate; wird der Königin Victoria, dem Prinzen von Preußen u. a. vorgestellt. Die höchste Auszeichnung, vor der Königin zu spielen, schlägt er aus, weil das Orchester nur eine Probe und zwar öffentlich machen will. Veranstaltet zwei Matineen. Anfang August reist Chopin nach Edinburg. Am 28. August spielt er in Manchester, am 27. Sept. in Glasgow, am 4. Oktober in Edinburg, immer nur eigene Kompositionen. Am 16. Oktober ist er in Calder House (12 Meilen von Edinburg entfernt). Bei Dr. Łyszczyński in Edinburg schreibt er ein Testament. Durch ärztliche Pflege wird er wieder soweit hergestellt, daß er am 16. Nov. in London zum Besten der polnischen Emigranten spielt. Damit spielte er zum letzten Male öffentlich. Ende November reist er aus dem „Hunde-London" zurück nach Paris.

1849: Am 19. April: „Gestern habe ich sieben Stunden gegeben." — Chopins letzte Komposition: Mazurka in f-moll op. 68 Nr. 4. — In der Nacht zum 17. Oktober gegen 1/23 Uhr verschied er schmerzlos. Seine letzten Worte waren: „Matka, moja biedna matka!" (Mutter, meine arme Mutter!). Die Beerdigung fand am 30. Oktober statt. Unter der Leitung Girards wurde Mozarts Requiem aufgeführt; der Trauermarsch aus der b-moll-Sonate erklang, und die Praeludien Nr. 4 und 6 wurden von Organist Lefèbure-Wély auf der Orgel gespielt.

1850: Am 17. Oktober, dem Jahrestag, wurde auf Chopins Grabe auf dem Père Lachaise das von Clésinger entworfene Denkmal enthüllt.

1851: In Wien erscheint die c-moll-Sonate für Klavier, op. 4, die 1828 entstanden war.

1852: Die erste Biographie erscheint: „Frédéric Chopin" von Franz Liszt, Paris, bei M. Escudier.

1853: Am 16. Juli ermächtigen die Mutter und beiden Schwestern Chopins Julius Fontana, aus dem Nachlaß „alles in Druck zu geben, was dem Andenken des Verstorbenen zur Ehre gereicht".

1855: Es erscheinen Chopins nachgelassenen Werke op. 66 bis op. 74.

Anmerkungen.

1. Robert Schumann: „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker", 5. Aufl. (Kreisig), Leipzig 1914, Bd. I, S. 179. — 2. Schumann, a.a.O., Bd. I, S. 111. — 3. Mieczysław Karłowicz: „Souvenirs inédits de Frédéric Chopin", in „Revue musicale", 1904, Jg. IV, Nr. 2, S. 44 ff. — 4. Franz Liszt: „Gesammelte Schriften", Bd. I (La Mara), S. 150. — 5. 36. Brief vom 2. 7. 1852 der Jane Stirling, „Revue musicale", Jg. IV, S. 39. — 6. Binental: „Chopin. Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt", aus dem Polnischen übersetzt von Guttry, Leipzig 1932, Abb. 23 u. 24 u. S. 133/134. — 7. a.a.O., S. 148 ff. — 8. „Chopin, Gesammelte Briefe", übersetzt und hrsg. von Guttry, München 1928, Nr. 7, S. 7. — 9. Lenz: „Die großen Pianoforte-Virtuosen unsrer Zeit", Berlin 1872, S. 48. — 10. 1889, Nr. 620. — 11. „Revue musicale", Jg. IV, Br. Nr. 24, 33, 36 u. a., S. 38—41. — 12. a.a.O., S. 82. — 13. „Zum tempo rubato", A. f. Mw., 1818/19, Jg. I, S. 108 ff. — 14. 24. Okt. 1777, s. „Briefe" (Schiedermair), München-Leipzig 1914, Bd. I, S. 96. — 15. Lenz, a.a.O., S. 47, deutet „Rubato" als „Schwanken der Bewegung, dieses Langen und Bangen. . .". — 16. a.a.O., S. 80. — 17. Man hatte auch Beethovensche Sonaten durch Überschriften dem Publikum nahezubringen versucht, z. B. „Mondschein-Sonate", „Appassionata"; aber die cis-moll-Sonate hat wenig Mondscheiniges; und sind nicht die meisten Beethovenschen Sonaten „Appassionate"? — 18. a.a.O., S. 11. — 19. Vergl. Heinrich Schole: „Tonpsychologie und Musik-Ästhetik", Göttingen 1930, insbes. S. 117 ff. — 20. Lenz, a.a.O., S. 65. — 21. Zdislas Jachimecki: „Frédéric Chopin et son oeuvre", Paris 1930, S. 239. — 22. Binental: a.a.O., S. 11. — 23. Binental, a.a.O., Abb. 72 u. 73. — 24. Rudolf Kókai: „Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken", Leipzig 1933. — Falsch ist in diesem Buch die Ansicht, daß Chopin geistig mit Schumann verwandt sei. Es gibt kaum Ähnlichkeiten bei ihnen. Ihre Öffentlichkeitsscheu und Desinteressiertheit an der revolutionären Gebärde der Romantik gegenüber der Klassik hat ganz abweichende Gründe. — 25. Liszt ist durchaus als deutscher Musiker anzusehen trotz seiner frühen Begeisterung für die französische Romantik. Seit seinen Weimarer Jahren offenbaren seine bedeutenderen Werke deutschen Charakter, wie z. B. deutlich aus seiner h-moll-Sonate hervorgeht. Vergl. die Analyse der Sonate in der „Musik", Jg. XXVIII, Heft 9 (Juni 1936), S. 673 bis 682. — 26. Schumann, a.a.O., Bd. II, S. 440, Anm. 459. — 27. Nach Riemanns Vorgang („Handb. d. Musikgeschichte", Bd. II, 3. Teil, S. 233) wird Chopin fast immer als Romantiker an die Seite Mendelssohns und Schumanns

gestellt, weil er „noch sentimentaler und elegischer als ersterer und nicht weniger fantastisch und exaltiert als letzterer sei". Ein gröberer Unsinn dürfte wohl kaum hierüber erfunden werden können. Eugen Schmitz („Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel", Leipzig 1919, S. 60) rechnet Chopin sogar zu deutschen Romantik. — 28. „Ges. Schriften . . .", Bd. I, S. 370. — 29. „Ges. Schriften . . .", Bd. II, S. 31. — 30. Lenz, a.a.O., S. 39. — 31. „Ges. Schriften . . .", Bd. I, S. 10 ff. — 32. Briefe (Guttry), Nr. 34, S. 70. — 33. Paul Egert: „Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik", Berlin-Leipzig, Verlag Leuckart, 1934, S. 8 ff. — 34. Br., Nr. 116, S. 224. — 35. Br., Nr. 68, S. 182. — 36. Br., Nr. 235, S. 348/349. — 37. Liszt sagte von den Mazurkas, „vor jede müsse man einen neuen Pianisten ersten Ranges anspannen"; Chopin sagte: „Glauben Sie etwa, daß ich mir in meinen Mazurkas genüge? Niemals! ein paar Mal ist's mir begegnet, in jenem alljährlichen Concert, wo ich durch die Stimmung des Saales gehoben war; nur da muß man mich hören, einmal im Jahr, der Rest ist Arbeit!" (Lenz, a.a.O., S. 37). — 38. Br., Nr. 67, S. 176. — 39. „Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina", Krakau 1926. Das Buch ist nur in polnischer Sprache erschienen; eine allgemeine Übersicht über diese Forschungsergebnisse verdanke ich der freundlichen Bemühung des Kulturattachés der Polnischen Botschaft, Herrn Olgierd Szwarc, der mir auch in der Beschaffung anderer Quellen behilflich war. — 40. A. Lorenz: „Der Ring des Nibelungen", Berlin 1924, S. 53 ff. — 41. Leichtentritt („Analyse der Klavierwerke Fr. Chopins", Bd. II, S. 96) denkt ausschließlich im Sinne der absoluten Formgröße Riemanns. — 42. Egert, a.a.O., S. 87 ff. — 43. a.a.O., S. 12 ff. — 44. Leichtentritt, a.a.O., Bd. I, S. 232. — 45. So Huneker: „Chopin, der Mensch, der Künstler", München-Berlin 1917, S. 220. — 46. Br., Nr. 207, S. 305. — 47. Binental, a.a.O., Abb. 4. Zweifel an der Richtigkeit des Geburtsdatums hegen E. Redenbacher („Fr. Fr Chopin", Reclams Universal-Bibliothek Nr. 5327, S. 8) und Raoul Koczalski („Chopin", Köln-Bayenthal 1936, S. 17) mit einer höchst anfechtbaren Argumentation. — 48. Vergl.: „L'origine française de Frédéric Chopin" in „La Pologne", 15. Januar 1927. — Über die Vorfahren Friedrichs berichtet ausführlich Ferdinand Hoesick: „Chopin życie i tworczość", Bd. I, Warschau 1904, S. 9 ff. — 49. Binental, a.a.O., Abb. 3. — 50. Br., Nr. 11, S. 16. — 51. Br., Nr. 46, S. 115. — 52. „La vie musicale de Frédéric Chopin à Paris", „Revue musicale", Dez. 1931, S. 53 ff. — 53. wie es die Ansicht der Marie Panthès ist, siehe „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt", Zürich 1932, Jg. 72. — 54. Br., Nr. 58, S. 151/152. — 55. Br., Nr. 56, S. 147 u. 149. — 56. 304 Briefe legt Guttry vor, zu denen noch der vom 18. Juni 1847 an die Angehörigen und der vom 30. Juni 1848 an Solange (Binental, Abb. 89 bis 91 und 98) zuzuzählen sind. — 57. Adalberg Żywny, Geiger und Klavierlehrer (1756 bis 1842) gehörte zum engeren Freundeskreis der

Chopinschen Familie. In Böhmen geboren, war er während der Regierung des Königs Stanislaus August Poniatowski (1764—1795) als Klavierspieler im Dienste des Fürsten Kasimir Sapieha tätig. — 58. Binental, a.a.O., Abb. 5. — 59. Jachimecki, a.a.O., S. 43 ff. — 60. Die Sammlung enthält viele Mazurkas, Walzer, Anglaisen, Polonaisen und Opernfantasien, die zwischen 1816 bis etwa 1830 in Warschau erschienen sind. — 61. abgedruckt bei Jachimecki a.a.O., S. 45 u. 47. — 62. Stephan Krehl: „Musikalische Formenlehre", Bd. II, Sammlung Göschen, 1917, S. 59. — 63. Binental, a.a.O., Abb. 6. — 64. a.a.O., S. 199. — 65. Br., Nr. 11, S. 16. — 66. Br., Nr. 8, S. 10. — 67. Br., Nr. 5, S. 5. — 68. Br., Nr. 6, S. 6. — 69. Br., Nr. 10, S. 15. — 70. Br., Nr. 18, S. 36. — 71. Br., Nr. 11, S. 16. — 72. Fétis: „Trésor des Pianistes", Bd. 23, 1869, Einl. — 73. Br., Nr. 15, S. 24. — 74. Br., Nr. 16, S. 27. — 75. Br., Nr. 17, S. 30. — 76. Br., Nr. 18, S. 31/32. — 77. Br., Nr. 22, S. 39. — 78. Br., Nr. 26, S. 49. — 79. Br., Nr. 23, S. 43. — 80. Br., Nr. 23, S. 44. — 81. Br., Nr. 25, S. 46/47. — 82. Vergl. Egert, a.a.O., S. 108 ff. — 83. Binental, a.a.O., Abb. 27. — 84. Binental, a.a.O., Abb. 42/43. — 85. Binental, a.a.O., Abb. 23/24. — 86. Br., Nr. 21, S. 37 u. Nr. 28, S. 52. — 87. Br., Nr. 29, S. 54 ff. — 88. Br., Nr. 54, S. 136. — 89. Br., Nr. 33, S. 66. — 90. Br., Nr. 37, S. 79. — 91. Br., Nr. 36, S. 78 u. Nr. 37, S. 80. — 92. Max Unger: „J. B. Cramer und Muzio Clementi" in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza 1908/09, S. 153 u. 53 ff., auch in „Muzio Clementi", Langensalza 1914, S. 34 ff. u. S. 213; ferner „The London Magazine", Februar 1821, S. 217 ff. — 93. Engel: „Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt", Leipzig 1927, S. 213. — 94. Br., Nr. 37, S. 80 u. Nr. 38, S. 81. — 95. Br., Nr. 39, S. 86/87. — 96. Lenz, a.a.O., S. 36. — 97. Br., Nr. 35, S. 73. — 98. Br., Nr. 44, S. 105. — 99. Br., Nr. 43, S. 101. — 100. Huneker, a.a.O., S. 211. — 101. Egert, a.a.O., S. 116 ff. — 102. Binental, a.a.O., Abb. 79. — 103. Burguès et Denéréaz: „La Musique et la Vie Intérieure", Paris-Lausanne 1921, S. 438, weist auf das F-dur-Nocturne Fields als das Muster des Chopinschen Es-dur-Nocturnes hin, während doch das Es-dur-Nocturne Nr. 2 (der Germer-Ausgabe Nr. 148, Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig) eher Anregungen auf Chopin erkennen läßt. — 104. Br., Nr. 49, S. 124. — 105. Binental, Abb. 32. — 106. Br., Nr. 61, S. 157. — 107. Br., Nr. 56, S. 144. — 108. Br., Nr. 63, S. 162. — 109. Br., Nr. 54, S. 138. — 110. Br., Nr. 63, S. 162. — 111. a.a.O., Bd. I, S. 111 — 112. Br., Nr. 66, S. 168. — 113. Br., Nr. 66, S. 169. — 114. a.a.O., S. 230. — 115. Br., Nr. 70, S. 185. — 116. Br., Nr. 72, S. 188. — 117. Br., Nr. 75, S. 192. — 118. Binental, a.a.O., Abb. 63. — Das Heft enthält die gleichen Lieder, die Friedrich 1830 der Tochter Elsners ins Album geschrieben hatte. — 119. Binental, a.a.O., Abb. 64. — 120.

Binental, a.a.O., Abb. 67. — 121. Binental, a.a.O., Abb. 43. — 122. Br., Nr. 116, S. 226. — 123. Br., Nr. 80, S. 195. — 124. Br., Nr. 84, S. 197 — 125. Br., Nr. 97—101, S. 203—208. — 126. a.a.O., Bd. I, S. 418. — 127. Egert, a.a.O., S. 84. — 128. a.a.O., S. 63. — 129. Br., Nr. 116, S. 225. — 130. Ausdruck von Rubinstein, nicht, wie Engel meint, von Chopin. — 131. Siehe die analytische Untersuchung der h-moll-Sonate in der „Musik", 23. Jg., Heft 9, S. 673. Zur Taktzählung ist ergänzend zu sagen, daß die beiden „Recitativi" am Schluß der Exposition als je 3 Takte gezählt sind, die sie ja auch wirklich darstellen. Das Ganze ist ein potenzierter Bogen. — 132. Br., Nr. 207, S. 305. — 133. Ausführlicher ist hier die b-moll-Sonate betrachtet, um die furchtbaren Fehlurteile über das Werk fortzuräumen, etwa: „Chopin versagt in der großen Form durchaus"; „die b-moll-Sonate wirkt durch zwei Charakterstücke, den Trauermarsch und den gespenstischen „Wind über Gräbern" (Chopins persönliche Bezeichnung!!!)"; „Gestaltungsunfähigkeit zeigt sich in den Durchführungen beider Sonaten" (Engel); „bald der Anfang wirkt wie ein ungeheures Fragezeichen" (Leichtentritt, „Friedrich Chopin", S. 110) u. a. — 134. Br., Nr. 139, S. 247. — 135. Br., Nr. 55, S. 141. — 136. Br., Nr. 207, S. 305. — 137. Nach einem zeitgenössischen, anonymen Bericht, der dem Berliner Autograph der Nocturnes op. 48 aufgeklebt ist. — 138. Br., Nr. 270, S. 397. — 139. Br., Nr. 283, S. 430. — 140. Binental, a.a.O., Abb. 109/110.

Register.

Albrechtsberger 61.
Alexander I., Kaiser v. Rußland 49, 53, 62, 103.
Apponyi, Gräfin 88.
Auber 108.
Bach, Joh. Seb. 19, 23, 24, 46, 68, 71, 85, 87, 91, 94, 100, 101, 110, 111.
— Wilh. Fr. 24.
Baillot 84.
Barcińska, Isabella 42, 114.
Barciński, Anton 42, 45, 110.
Beauvau, Fürstin 88.
Beethoven 1, 2, 3, 6, 23, 24, 32, 38, 51, 64, 65, 69, 91, 105, 108, 110.
Bellini 75.
Bentkowski 57.
Białobłocki, Jan. 42, 47, 54, 55, 57, 58.
Blahetka 64, 65.
Brahms 1, 19, 109.
Brandt 79.
Brodziński 57.
Buchholtz 58.
Catalani, Angelica 50.
Celiński 65, 67.
Cherubini 84.
Chopin, Emilia 42, 56, 57.

Chopin, Friedrich, Werke:

Op. 1 Rondo c-moll 2, 16, 53.
Op. 2 Variationen über „Là ci darem la mano" für Klavier und Orchester 1, 2, 3, 58, 63, 64, 71, 82, 85.
Op. 3 Introduktion und Polonaise für Klavier und Cello 16, 66, 111.
Op. 4 Klaviersonate c-moll 58, 114.
Op. 5 Rondo à la Mazur 16, 28, 59.
Op. 6 Vier Mazurkas, 28, 30, 31, 32, 39, 70.
Op. 7 Fünf Mazurkas, 28, 30, 31, 36, 70.
Op. 8 Trio für Klavier, Violine und Cello 58, 111.
Op. 9 Drei Nocturnes 16, 77 ff.
Op. 10 Zwölf Etüden 31, 38, 67, 70, 83, 91 ff.
Op. 11 Konzert e-moll für Klavier und Orchester 3, 67, 69, 71, 72, 73 ff., 79, 80, 83, 111.
Op. 12 Variationen über ein Thema aus „Ludovic".
Op. 13 Fantaisie polonaise 3, 58, 70, 71, 79, 83.
Op. 14 Krakowiak, Rondo de Concert, für Klavier und Orchester 3, 58, 64, 65, 70.
Op. 15 Drei Nocturnes 3, 16, 37.
Op. 16 Rondo Es-dur.
Op. 17 Vier Mazurkas 39, 40.
Op. 18 Walzer 88.
Op. 19 Bolero 16.
Op. 20 Scherzo h-moll 16, 83.
Op. 21 Konzert f-moll für Klavier und Orchester 3, 67, 69, 70, 72, 73 ff., 80, 85, 88.
Op. 22 Grande Polonaise brillante für Klavier u. Orchester 3.
Op. 23 Ballade g-moll 16, 101, 102.
Op. 24 Vier Mazurkas 15, 36, 39, 90, 99.
Op. 25 Zwölf Etüden 32, 87, 90 ff.
Op. 26 Zwei Polonaisen 24.
Op. 27 Zwei Nocturnes.
Op. 28 Vierundzwanzig Praeludien 6, 38, 83, 93, 99 ff., 114.
Op. 29 Impromptu As-dur.
Op. 30 Vier Mazurkas 9, 30, 34, 36, 40
Op. 31 Scherzo b-moll 8, 37, 38, 102.
Op. 32 Zwei Nocturnes.
Op. 33 Vier Mazurkas 33, 34.
Op. 34 Drei Walzer 37.
Op. 35 Sonate b-moll 9, 10, 38, 101, 103ff., 114.
Op. 36 Impromptu Fis-dur.

Op. 37 Zwei Nocturnes 101, 103, 107 ff.
Op. 38 Ballade F-dur 16, 101 ff.
Op. 39 Scherzo cis-moll 101, 102.
Op. 40 Zwei Polonaisen 13, 24, 101, 102ff.
Op. 41 Vier Mazurkas 31, 34, 36, 101, 103.
Op. 42 Walzer 5.
Op. 43 Tarantelle 108.
Op. 44 Polonaise fis-moll 24, 108.
Op. 45 Praeludium cis-moll 109.
Op. 46 Konzert-Allegro A-dur 109.
Op. 47 Ballade As-dur 5, 16, 109.
Op. 48 Zwei Nocturnes 4, 109.
Op. 49 Fantasie f-moll 109.
Op. 50 Drei Mazurkas 33, 36, 39, 109.
Op. 51 Impromptu Ges-dur 109, 110.
Op. 52 Ballade f-moll 17, 109.
Op. 53 Polonaise As-dur 24, 40, 109.
Op. 54 Scherzo E-dur 32, 109, 110.
Op. 55 Zwei Nocturnes 34, 35, 110, 111.
Op. 56 Drei Mazurkas 33, 39, 111.
Op. 57 Berceuse 110, 111.
Op. 58 Sonate h-moll 110, 111.
Op. 59 Drei Mazurkas 31, 33, 34, 36, 111.
Op. 60 Barcarole 18, 32, 39, 73, 110, 111.
Op. 61 Polonaise-Fantasie 110, 111.
Op. 62 Zwei Nocturnes 32, 39.
Op. 63 Drei Mazurkas.
Op. 64 Drei Walzer 37.
Op. 65 Sonate für Klavier und Cello 111, 112.
Op. 66 Fantaisie-Impromptu 101, 104
Op. 67 Vier Mazurkas 15, 30, 114.
Op. 68 Vier Mazurkas 26, 27, 28, 31, 57, 112, 114.
Op. 69 Zwei Walzer 90, 114.
Op. 70 Drei Walzer 114.
Op. 71 Drei Polonaisen 57, 114.
Op. 72 Nocturne, Trauermarsch und drei Ecossaisen 57, 114.
Op. 73 Rondo für zwei Klaviere 58, 114.
Op. 74 Siebzehn polnische Lieder 75 ff., 79, 90, 101, 114.

Ohne Opuszahl:

Nr. 1 Drei Etüden f-moll, As-dur, Des-dur.
Nr. 2 Großes Concert-Duo über Themen aus „Robert der Teufel" für Klavier und Cello von Chopin und Franchomme, E-dur.
Nr. 3 Mazurka a-moll für das Album „Notre Temps", 1842 von Chopin selbst herausgegeben.
Nr. 4 Variation E-dur über den Marsch aus den „Puritanern" von Bellini, komp. für das „Hexameron".
Nr. 5 Variationen E-dur über das deutsche Lied „Der junge Schweizerbua" 26, 51, 52.
Nr. 6 Mazurka a-moll.
Nr. 7 Drei Mazurkas G-dur, B-dur, D-dur 27, 54.
Nr. 8 Mazurka E-dur.
Nr. 9 Polonaise gis-moll 50, 51.
Nr. 10 Polonaise b-moll. An Wilhelm Kolberg, 57.
Nr. 11 Walzer E-dur.
Nr. 12 Walzer e-moll.
Nr. 13 Nocturne cis-moll (1830).

Ferner:

Polonoise g-moll (1817) 46 ff.
Polonaise As-dur(1821) 50.

Chopin, Justina 41, 45, 56, 89, 114.
— Nikolaus 11, 17, 40 ff., 43, 45, 46, 62, 74, 81, 85, 86, 89, 110.
Cimarosa 60.
Clary, Fürst 66.
Clementi 23, 61, 67, 68, 77.
Clésinger 114.
Cramer 23, 67, 68, 84, 85, 92.
Czartoryska, Fürstin 88, 114.
Czartoryski 49.
Czerny 25, 64, 65, 66, 84.
Czetwertyński 49.
Delacroix 113.
Devrient 66.
Diruta 67.
Długosz 53.
Duport 81.
Dussek 73, 85.
Dziewanowski 51.
Elsner, Emilie 75.
— Jos. 24, 25, 29, 44, 52, 53, 56, 57, 62, 63, 65, 70, 79, 85, 94, 114.
Erard 68.
Ernemann 58.
d'Est, Baronin 88.
Fétis, Fr. 86.
Field 3, 23, 73, 77, 78, 84, 85, 87, 88.
Fleischer, Fr. Gottlob 48.
Fontana 20, 54, 56, 58, 75, 98, 103, 108, 112, 114.
Franchomme 87.
Gallenberg, Graf 64.
Ganche, Edouard 41.
Gladkowska, Konstanze 44, 45, 72, 74, 79, 88.
Goethe 66.
Gomółka 23.
Görner 79.
Grabowski, St. 11, 62, 63.
Graff 64, 65, 66.
Grieg 19.
Grzebecki, Franz 42.
Grzymała 13, 114.
Gutmann 92, 107.
Gyrowetz 23, 49, 65.
Hallé 112.
Händel 23, 60.
Härtel 68.
Haslinger 52, 63, 64, 82, 114.
Häßler, J. W. 24.
Haydn 23.
Henke, Karl 42.
Herz 84.
Hiller 84, 85, 87, 88.
Hoesick 41, 47.
Humboldt, Alexander v. 59, 60.
Hummel 23, 40, 61, 73, 82.
Huneker 100.
Hussarzewski, Graf 49.
Jachimecki 47, 53, 103.
Jarocki, Dr. 59, 60.
Jawurek 52.
Jędrzejewicz, Jos. Kalasanty 42.
— Luise 11, 12, 13, 42, 45, 114.
Kalkbrenner 73, 74, 84, 85, 112.
Kamieński, L. 14.
— Matthias, 23.
Kasztelanowa, Gräfin 88.
Klengel 66, 80.
Kolberg, Oskar 25, 31, 32, 34, 36, 39.
— Wilhelm 51, 56.
Komar, Gräfin 88.
Kopernikus 54.
Kościuszko 42, 61.
Krasiński 76.
Kreutzer 65.
Kumelski 83.
Kurpiński 24, 70, 103.
Kwiatkowski 114.
Lenz 13, 18, 71.
Leszczyńska, Maria 42.
Leszczyński, König Stanislaus 41.
Lichnowski, Graf 65.
Linde, Dr. 49.
Lionardo da Vinci 17.
Liszt 4, 10 ff., 20, 21, 22, 73, 77, 78, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 96, 101, 105, 112.
Löwe 76.
Lubecki 49.
Łyszczyński, Dr. 113.
Malfatti 44, 84.
Maria Feodorowna, Kaiserin von Rußland 49.
Marylski 60.
Matuszyński, Jan 81, 87, 110.
Mickiewicz 5, 7, 13, 16, 75, 76, 113.
Mikuli 23.
Moniuszko 75.
Moscheles 52.
Mozart 1, 14, 15, 19, 23, 46, 48, 50, 53, 61, 85, 114.
Napoleon I. 42, 43.
Nidecki 109.
Nietzsche 12.
Nodier, Charles 16.
Nourrit, Adolf 96, 99.
Ogiński, Fürst 24, 47.
Onslow 60.
Osborne 85.
Paër 74, 84.
Paganini 61, 62, 82, 84.
Paumann 67.
Pereświet-Sołtan 59.
Perthuis, Graf 99.
Piasecki 49.
Pistocchi 14.
Pixis 66.
Plater, Gräfin 88.
Playford 67.
Pleyel 22, 85, 90, 100.
Potocka, Gräfin 74, 88.
Potocki 49.
Pruszak 58.
Radziwiłł, Fürst Anton 11, 49, 66.
— Fürst Valentin 86.
— Wanda 66.
Ravel, Maurice 106.
Reicha 84.
Reichardt, Joh. Fr. 48
Rellstab 78, 93, 112.
Rheinschmidt 79.
Ries 23, 73.
Rossini 84, 108.

Sand, George 13, 96, 97, 98, 99, 110, 112.
— Maurice 97.
— Solange 97, 112.
Sandeau, Jules 96.
Sapieha 49.
Scarlatti 23.
Schadow 89.
Schmitt, Alois 81.
Schobert 24.
Schubert 1, 2, 3, 6, 24, 40, 76, 91, 101.
Schumann 1 ff., 4, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 40, 53, 73, 76, 83, 89, 90, 94, 100, 101, 102, 103, 111, 112.
Schuppanzigh 64, 65.
Seyfried 65.
Sierota 76.
Simon, Karl Anton 51.
Skarbek, 40, 42, 49.
Slavik 82.
Słowacki 90.
Smetana 19.
Solivar 70.
Sowińska 51.
Sowiński, Adalbert 25, 85.
Spohr 66.
Spontini 60.
Stamati 85.
Stefani, Jan 24.
Steibelt 73.
Stein 64.
Stirling, Jane 11, 13, 114.
Szafzek 82.
Taufig 18.
Thalberg 81.
Tosi, Pierfrancesco 14, 15.
Veltheim 64.
Viktoria, Königin von England 112.
Voigt, Henriette 95.
Wagner 3, 93, 101, 104.
Weber 24, 38, 73.
Wiesiolowski 66.
Windakiewiczowa 29, 32.
Winter 60.
Witwicki 75, 76.
Wodzińska, Gräfin Maria 89, 90.
Wodziński 89.
Wolicki 49.
Woyciechowski, Titus 25, 43, 72, 73, 74, 78, 80, 94, 110.
Würfel 64.
Zaleski 75, 76.
Zelter 61.
Zielinski 79.
Żywny 45, 46, 50, 52, 65.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Robert Schumanns und Franz Liszts Chopin-Bild	1
Die Einflüsse der polnischen Volksmusik auf die stilistischen Grundlagen der Musik Chopins	23
Elternhaus, Kindheit und Jugendjahre bis zur endgültigen Abreise aus Warschau am 2. November 1830	40
Chopins Erdenwallen und Kunstschaffen im Auslande . . .	80
Tabellarische Übersicht über Friedrich Chopins Leben und Werke	115
Anmerkungen	121
Register	125

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

C4/262

Unsterbliche Tonkunst

Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker

Herausgegeben unter Mitwirkung von

Dr. Paul Egert-Berlin; Prof. Dr. Hans Engel-Königsberg i. Pr.; Prof. Dr. K. G. Fellerer-Freiburg i. Br.; Dr. Julius Friedrich-Berlin; Dr. Hermann Killer-Berlin; Dozent Dr. Werner Korte-Münster; Dozent Dr. Helmuth Osthoff-Berlin; Prof. Dr. Erich Schenk-Rostock; Dr. Hermann Sirp-Lage u. a.

von

Dr. Herbert Gerigk

Potsdam

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion mbH.

Friedrich Chopin

Von

Dr. Paul Egert

Berlin

Mit 23

Po

Akademische Verlagsge

